

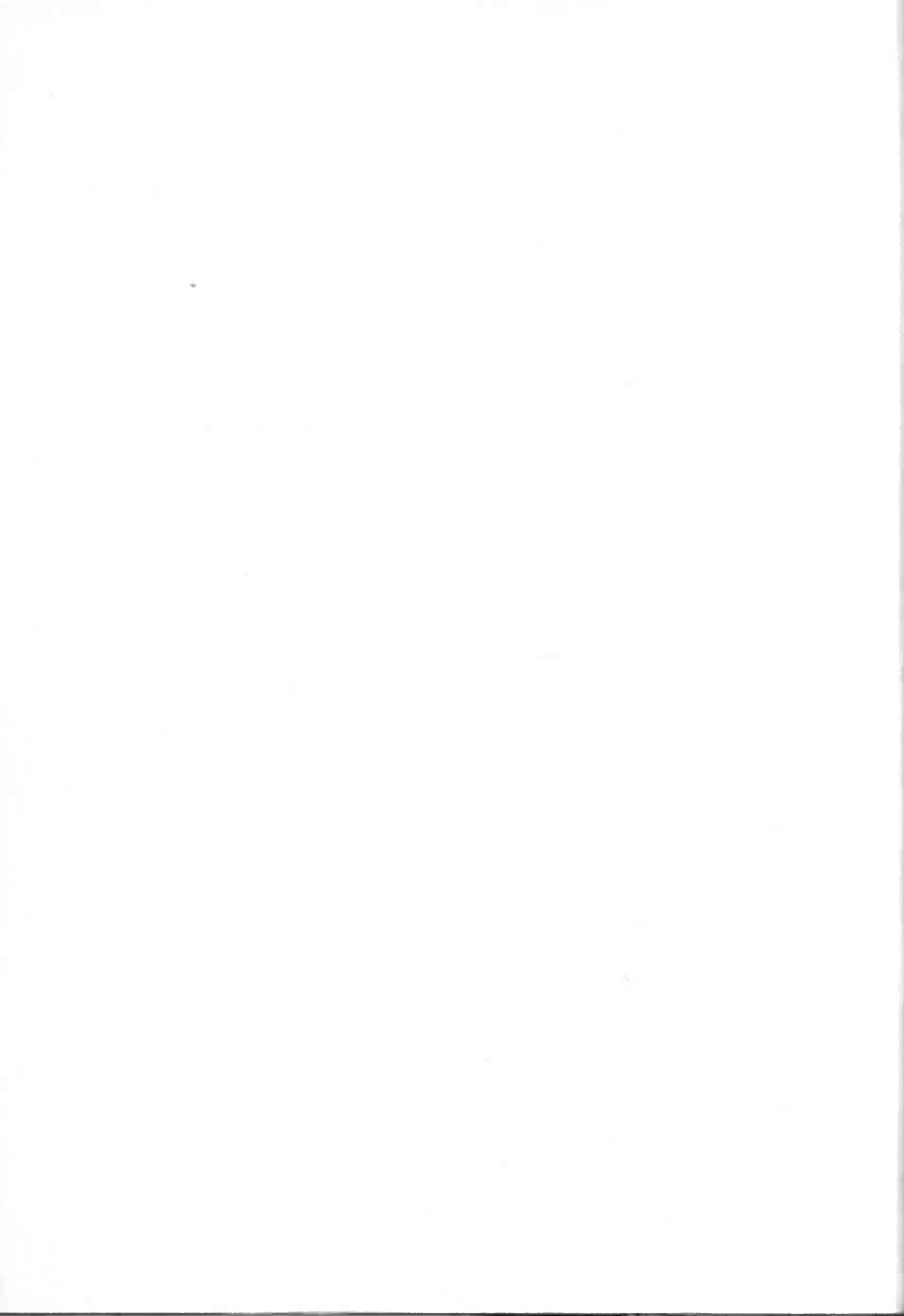
UNIwersytet Opolski

# LA FEMME DANS LA LITTÉRATURE FRANÇAISE – SYMBOLE ET RÉALITÉ



OPOLE 1999

**La femme dans la littérature  
française – symbole et réalité**



# **La femme dans la littérature française – symbole et réalité**

**édition établie par  
Krystyna Modrzejewska**



## Table des matières

Katarzyna DYBEŁ – Les illusions perdues ou la dégradation de l' idéal courtois de la femme dans quelques romans arthuriens du XIIIe siècle .....	7
Joanna GORECKA-KALITA – <i>Ave Eva</i> . Féminité funeste et féminité rédemptrice dans les romans du Graal composés au XIIIe siècle .....	17
Ewa PRUS – Iseut, Guenièvre, Guibourc – image de la femme du seigneur .....	27
Witold Konstanty PIETRZAK – La femme dans les nouvelles de Des Périers .....	37
Oliwia GLUZA – L' angoisse de la mort dans la correspondance féminine au XVIIe siècle .....	49
Renata HALADYN – Madame de Maintenon et l' école Saint-Cyr .....	67
Krystyna GABRYJELSKA – Quelques informations sur la situation de la femme sous l' Ancien Régime .....	77
Maja PAWŁOWSKA – La Marquise M*** et les autres – l' image des femmes dans les <i>Lettres de la Marquise M*** au Comte de R***</i> de Crébillon fils .....	85
Jadwiga WARCHOŁ – La rationalisation du mythe de l' amour et de la vertu envisagée à travers “les confidences féminines” dans les lettres d' Héloïse et de Julie (Nouvelle Héloïse) .....	93
Magdalena WANDZIOCH – Femme aurevillienne – figure ambiguë du mal .....	101
Krystyna WOJTYNEK – La féminité lunaire d' Hérodiade de S. Mallarmé .....	111
Sylvie DEBOSKRE – L' héroïne maupassantienne ou la femme mythifiée .....	123
Guy TEISSIER – L' image de la femme dans l' oeuvre de Jean Giraudoux .....	129

Krystyna MODRZEJEWSKA – La femme et le pouvoir dans le théâtre de Giraudoux .....	141
Aleksander ABŁAMOWICZ – Nadja – femme rêvée ou rêve de femme .....	153
Magdalena SAWICZEWSKA – Les filles dans <i>De l' Angelus de l' aube</i> à <i>l' Angelus du soir</i> de Francis Jammes .....	163
Krzysztof JAROSZ – Ennemonde ou la chasse au bonheur .....	171
Michał MROZOWICKI – Quelques remarques au sujet des femmes, des hommes et des androgynes tournériens .....	183
Streszczenie (Résumé) .....	199

**Katarzyna Dybel**

Université Jagellonne Cracovie

### **Les illusions perdues ou la dégradation de l'idéal courtois de la femme dans quelques romans arthuriens du XIIIe siècle**

Le phénomène de la courtoisie appartient sans aucun doute aux plus intéressants phénomènes de la société et de la littérature médiévales. Si cependant, après une brillante mais courte carrière, il cesse rapidement d'être le plus haut modèle auquel aspire la société aristocratique, dans le domaine littéraire il résiste aux défis lancés par des idéaux ou des anti idéaux proposés par l'effort créateur de ses adversaires. Le pétrarquisme, la préciosité, certaines orientations du romantisme ne sont que quelques signes de la survivance de l'esprit courtois à travers les époques littéraires.

Le roman du XIIIe siècle offre un exemple particulièrement intéressant des transformations que subit la littérature courtoise au sein du Moyen Age français. C'est cette période que nous allons proposer comme le terrain de notre analyse.

Il nous sera impossible de prendre en considération la totalité de la production romanesque du XIIIe siècle; la seule présentation d'une vue panoramique occuperait des dizaines des pages. Obligée de choisir, nous nous concentrerons sur trois romans: *Le Chevalier à l'épée*, *Hunbaut*, *Gliglois*. Tous les trois se situent dans la première moitié du XIIIe siècle<sup>1</sup>; tous les trois ont été composés par des auteurs qui restent pour nous anonymes; tous les trois, enfin, sont des romans en vers et relativement courts car le plus long parmi eux, *Hunbaut*, compte 3618 vers. Tous les trois, évidemment, sont des romans arthuriens et mettent en scène les aventures de Gauvain.

---

<sup>1</sup> *Le Chevalier à l'épée* date de la fin du XIIe siècle/début du XIIIe siècle; *Hunbaut* du premier quart du XIIIe s.; *Gliglois* de la première moitié du XIIIe siècle.

Le choix du roman en vers composé au XIII<sup>e</sup> siècle, dans le cadre du sujet qui veut traiter de la **dégradation** de l'idéal courtois, peut surprendre: le XIII<sup>e</sup> siècle est témoin de l'émergence de la prose sur l'horizon romanesque, événement capital qui entraînera non seulement le changement de la forme du roman mais aussi ceux de son contenu et de son rôle.

Le recours à la prose se fait surtout sous l'influence de la tradition monastique, ainsi les dimensions morale et spirituelle deviennent dans les premiers romans en prose de première importance. La polarisation des idées sur la vocation de la prose et du vers est tellement radicale que, dès "le début du XIII<sup>e</sup> siècle, en France, il devient un lieu commun d'associer le vers rimé au mensonge et au divertissement facile"<sup>2</sup>.

Déterminée par la gravité de la matière traitée, la prose renonce, plus ou moins discrètement, à la courtoisie, en identifiant ce renoncement à une critique sévère ou même à une ridiculisation impitoyable de l'idéal qui, durant le siècle précédent, enchantait et inspirait tous ceux qui se comptaient parmi les lettrés. Par ce fait, le roman en prose pourrait paraître plus convenable pour justifier le sujet de notre communication que le roman en vers. Pourtant, ce dernier donne lieu à une analyse plus subtile et plus surprenante car, s'il est difficile de parler dans son cas de la dégradation de l'idéal de la courtoisie en tant que tel, par contre, il se prête bien à observer les modifications de l'idéal courtois de la femme.

\*\*\*

L'univers de nos trois romans est constitué par les constantes typiques pour l'univers courtois: la présence de la cour arthurienne et celle des chevaliers de la Table Ronde, en premier lieu Gauvain, "celui qui ainc n'ot parel / de pris ne de valor el mont"<sup>3</sup>, le schéma de la quête chevaleresque, l'apparition de belles demoiselles qui font parti intégrale de l'aventure, tout cela dans l'ambiance mystérieuse et dans la perspective d'un dénouement heureux.

Apparemment, tout est là. En réalité, si l'univers ne change pas, les êtres humains qui le peuplent, ne sont plus les mêmes. Le changement s'opère surtout dans la "matière féminine": la situation de la femme devient moins favorable que dans les romans du XII<sup>e</sup> siècle. D'un côté, c'est la femme même qui change car, si sa beauté reste toujours éclatante, sa conduite et ses principes se révèlent différents par rapport à son prototype courtois; d'autre part, le chevalier change aussi, surtout dans son attitude envers la femme: des deux ressorts principaux qui animent sa vie de chevalier – amour et prouesse – le premier perd de sa puissance.

<sup>2</sup> M. Stanesco, M. Zink, *Brève histoire européenne du roman médiéval*, Paris 1992, p. 60.

<sup>3</sup> Celui dont la valeur et la gloire n'eurent jamais leurs pareilles au monde. *Hunbaut. Altfranzösischer Artusroman des XIII. Jahrhunderts*, hg. von J. Stürzinger und H. Breuer, Dresden 1914, vv. 146-147.

\*\*\*

Le premier chronologiquement, le roman du *Chevalier à l'épée* est une attaque directe contre l'image idéale de la **femme**. En fait, l'aventure dans laquelle s'engage Gauvain le conduit à un échec total de son entreprise et ceci non seulement à cause de son dénouement que le narrateur résumera amèrement en citant un proverbe: "C'est arrivé à la fin que l'on peut vraiment savoir à qui l'on a eu affaire"<sup>4</sup>...

Le début de l'histoire semble annoncer au lecteur un déroulement "classique" de l'aventure courtoise: Gauvain, parti à la recherche de plaisirs et de divertissements, trouve l'accueil pour la nuit dans la demeure d'un chevalier rencontré sur le chemin. Suivant les principes du code chevaleresque, l'hôte témoigne une hospitalité exemplaire à son invité. L'atout principal de cette hospitalité est, évidemment, la fille du seigneur. Les jeunes, émerveillés l'un par l'autre, passent une soirée agréable. Gauvain offre son amour et son service à la belle, mais au moment où tout semble annoncer une continuation dans le style de la *fin'amor*, le charme de l'idylle se trouble. La jeune fille, au lieu d'accepter joyeusement la déclaration de Gauvain, révèle à celui-ci son impuissance à pouvoir satisfaire l'amour qui le mettrait en peine. La source de cet obstacle est son père qui, malgré les apparences, n'est point un bon papa, comme celui d'Enide chez Chrétien de Troyes, mais un individu cruel et dégénéré car il offre sa fille à chaque chevalier arrivant à sa demeure rien que pour le tuer dans les bras de son "amie". A partir de ce moment là, ce n'est plus le badinage courtois mais la stratégie de conduite qui va devenir le sujet de la conversation des amants. La stratégie se résume en un impératif, celui d'obéir parfaitement au père criminel.

Cette brève évocation de "la coutume du château" nous signale plusieurs écartements par rapport au schéma de "la coutume courtoise":

\* l'amour courtois se trouve réduit à la dimension vulgaire d'un piège mortel tendu au chevalier, auquel la femme a sa part,

\* le sens de l'amour courtois qui consiste en un perfectionnement du chevalier et de son amour par les épreuves et les peines endurées pour la dame<sup>5</sup>, n'a dans notre roman aucune raison d'être. En plus, le *joy*, la récompense suprême, qui devrait être réservée à la fin de la *via amorosa* des amants, non seulement est accordée à Gauvain sans aucun mérite de sa part et au début de sa connaissance mais, surtout, elle est accordée par le père de la fille et non par la fille même! La fille ne s'offre pas mais elle est offerte: ainsi, le bel idéal dégénère en une sorte

<sup>4</sup> *Le Chevalier à l'épée*, traduit par E. Baumgartner, dans *La Légende arthurienne*, Paris 1989, pp. 531-532.

<sup>5</sup> Comme le constate C. Buridant, dans son Introduction au *Traité de l'amour courtois d'André le Chapelain*, Paris 1974, p. 24, dans l'optique courtoise "*l'amor facilis* n'est plus obtenu sans ces peines, ces souffrances et ces tourments qui lui donnent son prix; *l'amor facilis* n'est plus l'amour".

de prostitution dont la paye est la vie du chevalier. Il est vrai que, après l'épreuve de l'épée qui laisse Gauvain en vie, le père explique qu'il ne faisait que son devoir car, désirant choisir pour sa fille le meilleur mari, il obligeait à coucher et mourir dans un lit périlleux tous les chevaliers qui arrivaient au château, jusqu'au jour où serait venu le meilleur. C'est l'épée enchantée, suspendue au-dessus du lit, qui allait lui désigner ce meilleur car elle devait l'épargner lorsqu'il se présenterait. Explication séduisante par son aspect merveilleux mais, toutefois, pour l'éthique de la *fin'amor*, aussi souple et libérale qu'elle soit, difficile à accepter.

Remarquons, en plus, que le comportement de Gauvain n'est pas, non plus, digne d'un chevalier courtois: la **passivité** dont il fait preuve, son accord à obéir au **père** de son amie et ceci par la **crainte** de celui-ci<sup>6</sup>, l'acceptation du don non mérité<sup>7</sup>, ne font pas de lui l'exemple de la conduite chevaleresque.

Gauvain va payer cher son faux exploit et sa fausse récompense: la seconde partie de l'aventure apparemment close par l'union heureuse des amants, qui témoignerait de la restitution de l'ordre courtois, lui apportera de nouvelles complications. C'est le moment où le récit adopte un ton nettement misogynne.

Décidé à revenir à la cour du roi Arthur pour se vanter de sa conquête, Gauvain emmène avec lui son amie. Suivant le désir de celle-ci, ils emmènent aussi les lévriers élevés par elle au château. Le retour s'annonce beau et banal mais un obstacle nouveau le complique: celui d'un chevalier arrogant qui s'empare de la jeune femme. Le destin semble offrir à Gauvain une situation idéale pour remplir les lacunes courtoises de son aventure: le combat courageux lui permettrait de gagner le mérite et le prix de l'amour. Prêt à se battre, il accepte cependant la proposition de son adversaire, à savoir celle de laisser le choix à la femme. Sûr de l'amour de celle-ci, Gauvain accepte volontiers cette solution. Il s'étonne seulement de la voir un peu réfléchir... Cette nouvelle passivité, voilée par le prétexte de l'accord conclu, lui vaudra une déception terrible qui fera s'écrier le narrateur indigné:

En la garde celui se mist  
Qu'ele de rien ne conoissoit!

(vv. 1000-1001)<sup>8</sup>

Le texte ne donne pas un mot d'explication sur les motifs de ce comportement. Cependant, par les remarques généralisantes du narrateur, ainsi que par la suite

<sup>6</sup> En fait, ce n'est pas le verbe "aimer" mais "se garder" qui est le verbe-clé de cette partie du roman.

<sup>7</sup> Le "mérite" de l'amour de son amie dans le cas de cette aventure de Gauvain que suggère Emmanuèle Baumgartner dans son Introduction au *Chevalier à l'épée* (*La Légende arthurienne...*, p. 512), nous paraît assez éloigné de son prototype courtois.

<sup>8</sup> "Elle se remet entre les mains de celui dont elle ignorait tout" – trad. E. Baumgartner, dans *La Légende arthurienne...*, p. 512. *Le Chevalier à l'épée*, Baltimore 1900.

de l'aventure, nous devinons que c'est l'inconstance du cœur féminin qui y est visée. L'idée n'est pas nouvelle, car ce vice principal de la femme est souvent souligné dans la littérature médiévale<sup>9</sup>. Comme le remarque Philippe Ménard, "les écrivains courtois, qui sont presque tous des hommes, ne taxent point de légèreté les héros masculins, lorsqu'ils sont sensibles à l'agrément d'un joli minois. (...) Par contre, [ils] ne portent pas une grande sympathie aux femmes dont le cœur est incertain ou inconstant"<sup>10</sup>.

L'auteur du *Chevalier à l'épée* ne tente pas, comme Chrétien de Troyes, de comprendre le cœur féminin, il cherche plutôt à démasquer son inconstance et à la blâmer. Pour cela, il exploite un motif traditionnel de la littérature arthurienne du XIII<sup>e</sup> siècle, à savoir celui de la "demoiselle aux chiens"<sup>11</sup>.

Privé de sa demoiselle, Gauvain garde encore les lévriers que celle-là veut récupérer en imposant ce nouveau caprice au chevalier qu'elle vient de choisir. Pour désigner le propriétaire des lévriers, les chevaliers recourent à un accord analogue à celui qui mettait en jeu la jeune fille: les chiens eux-mêmes choisiront leur maître. Soumis à la même épreuve de fidélité que la jeune femme, les chiens en sortent vainqueurs: ils choisissent, **sans hésiter**, Gauvain. Cette mise en situation parallèle fait éclater la supériorité de la nature et de l'amour du chien sur ceux de la femme. Et le narrateur de conclure:

Nature et amor de chien [...]  
Valt miauz que de feme ne fait.

(vv. 4828-4857)<sup>12</sup>

Le texte se termine par l'épisode classique d'une juste punition de la pucelle ingrate<sup>13</sup> qui, couverte de honte et privée de tout appui, est abandonnée sans pitié, en pleine forêt.

Le motif de la *femina fata malis* est un cas extrême de l'image anticourtoise de la femme dans les romans arthuriens du XIII<sup>e</sup> siècle. Heureusement pour la femme, il n'est pas le seul.

Un exemple plus positif, même si brouillé par un autre vice féminin, l'orgueil, nous est apporté par le roman de *Gliglois*. La ravissante Beauté autour de qui

<sup>9</sup> Voir p. ex., *Roman de Thèbes*, *Roman de Troie*, *Athis et Prophilias*, *Le Chevalier au Lion*, *Vengeance Raguidel*, *Tristan en prose*, *Perceforest*, *Guiron le Courtois*.

<sup>10</sup> Ph. Ménard, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge (1150-1250)*, Genève 1969, p. 228.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 231. Ph. Ménard considère *Le Chevalier à l'épée* l'illustration de la plus ancienne forme de cet épisode.

<sup>12</sup> La nature du chien et l'amour dont il est capable l'emportent sur ce qu'est la femme – trad. E. Baumgartner, dans *La Légende arthurienne...*, p. 530.

<sup>13</sup> Voir sur la tradition du motif du "trompeur trompé" dans la littérature courtoise: le chapitre, *Méprise et mystifications*, dans Ménard, *op. cit.*, pp. 333-375.

se concentrent les aventures de ce roman, nous servira d'exemple d'un autre mode de l'écartement par rapport à l'idéal courtois.

Si dans *Le Chevalier à l'épée* la "dégradation" de cet idéal était nettement le synonyme de "perte de la dignité et de l'honneur", "abaissement", "avilissement" et "déchéance", dans Gliglois elle va adopter un aspect moins radical, en signifiant plutôt "affaiblissement", "dissipation", "changement de forme". L'ingéniosité de l'auteur va, en plus, l'enrichir d'une curieuse **mystification** dont l'idée et l'exécution vont être confiées à la femme.

Le personnage de Beauté est une variation originale de celui de l'Orgueilleuse d'Amour, important pour la lyrique provençale mais traité avec réserve par les romans arthuriens<sup>14</sup>. Dans un roman courtois typique, les belles orgueilleuses qui méprisent et repoussent l'amour offert par les chevaliers<sup>15</sup>, doivent payer, et assez vite, leur orgueil en tombant elles – mêmes dans les pièges d'Amour. Ceci n'est pas le cas de l'héroïne de *Gliglois*.

Dès les premières lignes du roman, Beauté surprend par son indépendance et son style d'être, bien différent du *savoir vivre* courtois: premièrement, elle arrive à la cour d'Arthur pour servir et non pour chercher de l'aide, deuxièmement, elle repousse immédiatement l'amour de Gauvain, le traitant d'impertinent et d'indigne. Il n'y aurait rien de particulier dans cette attitude hautaine sauf le fait que, contrairement aux héroïnes d'autres romans, Beauté l'adopte comme son attitude habituelle. A chaque effort renouvelé par Gauvain et ensuite par son écuyer, le jeune Allemand, Gliglois, elle répond par un dédain plus grand et mieux exprimé, l'accompagnant toutefois de nombreuses coquetteries. Son comportement est tellement non courtois que même le narrateur en paraît irrité, insérant dans son récit des remarques ironiques, portant sur les contradictions et la vanité de la nature féminine.

Malgré cette obstination, le récit paraît suivre le déroulement typique pour les romans arthuriens: une drôle de rivalité s'établit entre Gauvain et Gliglois qui, cependant, annonce un dénouement classique... Ce n'est pas pour la première fois que Gauvain doit gagner l'amour de sa nouvelle amie. Le dénouement favorable pour Gauvain semble d'autant plus évident que la partie centrale du récit nous relate une suite d'humiliations auxquelles Beauté soumet Gliglois. Il est vrai que, avec *Le Chevalier de la Charrete*, la notion de l'épreuve de l'humiliation imposée par l'Amour, est entrée dans le code du comportement courtois<sup>16</sup>. Mais si ce genre d'épreuve était d'habitude réduit à une seule situation, le

<sup>14</sup> Comme le remarque Ph. Ménard, "La belle dame sans merci qui, malgré ses rigueurs, paraissait aux poètes lyriques une reine adorable, devient dans le roman courtois un personnage comique" (*op. cit.*, p. 221). Nous ajouterions à cette remarque un personnage comique et, en principe, négatif.

<sup>15</sup> Telle, p. ex., Soredamor dans *Cligés* de Chrétien de Troyes, les héroïnes de *Blancandin*, *Floris* et *Liriopé*, ou de la *Suite du Merlin*.

<sup>16</sup> Voir Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrete*, Paris 1983, vv. 314-377.



roman de *Gliglois* lui consacre toute une grande partie. En plus, aucune parole, aucun geste, aucune pensée n'annoncent la prédilection ni même l'indulgence de Beauté envers celui qu'elle humilie. Que pourraient déduire *Gliglois* et le lecteur des paroles que Beauté adresse au premier:

Vous, lechieres? Qu'avez-vous dit?  
Que vous m'aimez? Ah! Quel delit  
J'aueroie de vous! Ahores!  
Fors del gardin!

(vv. 707-710)<sup>17</sup>

La situation se complique pour Gauvain dans la partie finale du récit où, par un brusque retournement, presque par un "coup de théâtre", tout change et la vérité éclate, en découvrant le vrai visage de la hautaine demoiselle: son orgueil, montré d'une façon presque hyperbolique et désespérante, se révèle non **un vice** mais **un masque** qui – justement par l'épreuve d'une longue humiliation – scrute le cœur du chevalier éperdument amoureux. L'idée du jeu est favorisée par le ton quasi-burlesque de certains passages du roman.

La fin du récit nous indique une autre modification de l'idéal courtois, cette fois celle du personnage de Gauvain: confronté à son serviteur (le chevalier mis en face de son écuyer!), il subit un échec total: aussi bien dans sa prouesse que dans l'amour. Ce n'est plus l'éclat mais l'humilité qui est mise au sommet de la hiérarchie des valeurs courtoises.

*Gliglois* présente ainsi une variante originale de la modification de l'idéal courtois où, grâce à l'ingéniosité de l'auteur, la dégradation de l'idéal féminin se révèle une grande mystification et, paradoxalement, annonce la dégradation de l'idéal chevaleresque de l'homme.

Le dernier des romans que nous nous proposons d'envisager dans cette communication, *Hunbaut*, illustre un type particulier du déclin de la courtoisie, celui où la position privilégiée de la femme se trouve fortement menacée non à cause des vices de sa propre nature, mais à cause des défauts des hommes qui l'entourent.

*Hunbaut*, qui représente le courant héroï-comique du roman arthurien du XIII<sup>e</sup> siècle, met en scène deux héros parallèles, Gauvain et Hunbaut. Par leur courage, ils se révèlent tous les deux bien courtois, par contre, leur attitude envers les dames est loin d'être modèle. En particulier Gauvain, dans la partie initiale du roman, surprend par ses gaffes et ses imprudences. Envoyé par le roi Arthur dans une mission dangereuse, il emmène avec lui, en compagne,

<sup>17</sup> "Débauché! Qu'avez-vous dit? Que vous m'aimez? Ah! quel plaisir pourriez-vous me donner? Dehors, quittez ce vege!" – trad. M.-L. Chênerie, dans *La Légende...*, p. 721. *Gliglois*, Cambridge 1932.

sa soeur. Les circonstances dans lesquelles le "choix" de cette compagnie se fait, sont insolites, car, en pleine ambiance courtoise, elle font résonner non des louanges mais un mépris masculin par rapport à la race féminine: en réponse à sa demande d'une compagnie qui le soutiendrait, Gauvain entend de la part d'Arthur:

(...) Trop sui escars  
De chevaliers, dont mout me poisse.  
A ma nice gaires ne poisse,

(...) (vv. 166-168)<sup>18</sup>

Bientôt une autre voix de la supériorité masculine s'élève: celle d'Hunbaut qui, rejoignant Gauvain, le persuade de se débarrasser de ce "bien lourd fardeau":

(...) Ne tieg mie a bonne maniere  
Ce qu'ensi vos en fait aler  
Armés et vo seror porter.  
Felon fais avés a porter.  
D'autre ju l'estuet deporter,  
Car aveuc nos ne venra pas  
En la voie au felon trespas,  
Si en seriens trop enblâé.

(vv. 294-301)<sup>19</sup>

Décidement, nous sommes loin de l'époque où le fait de se faire accompagner par la dame était considéré comme honneur ou gage d'amour.

La réaction de Gauvain est bouleversante: il incline sa soeur à attendre quelque chevalier errant qui la ramènerait à la cour d'Arthur. La pauvre fille, abandonnée en pleine forêt, va être enlevée par un ennemi mortel de Gauvain qui se présente comme le premier venu.

Malgré ce début maladroit, Gauvain reprendra, dans la suite du roman, son visage d'un séducteur galant, en apportant son secours aux dames et aux demoiselles. Par contre, d'autres chevaliers accableront et ridiculiseront l'univers masculin du roman par leur arrogance ou malhonnêteté: tel le chevalier qui, en face de la "coutume du pavillon", selon laquelle aucun chevalier ne peut passer sans avoir donné à sa belle propriétaire un baiser, blesse la dame et ses six demoiselles avec ces paroles méprisantes:

<sup>18</sup> "Je tiens trop à mes chevaliers, votre demande me chagrîne; mais elle n'aura guère cet effet sur ma nièce (...)" – trad. M.-L. Chênerie, dans *La Légende...*, p. 541.

<sup>19</sup> "Je ne trouve pas convenable qu'il vous fasse partir ainsi en armes, avec la charge de votre soeur: c'est un bien lourd fardeau! Il lui faut trouver un autre passe-temps, elle ne viendra pas avec nous sur le chemin du périlleux passage; nous en serions trop encombrés." – trad. M.-L. Chênerie, dans *La Légende...*, p. 542.

Si m' aït Diu, que on reclaimme",  
 Fait il, "de folie parlés,  
 Quant vos de baissier m'aparlés,  
 Car je n'en puis baisier que une  
 Qui n'est pas garce ne kemune.  
 Legiere en est a escondire.

(vv. 2458-2463)<sup>20</sup>

Cette fois-ci, le narrateur ne se met pas du côté de l'orgueilleux, mais il fait venger à Gauvain l'honneur des dames outragées.

Gauvain intervient aussi quand un chevalier qui avait abusé d'une jeune fille se moque d'elle et refuse de l'épouser:

-A cest matin m'en sui torné,  
 Car bien ai fait ço que je quis.  
 Par saint Jake c'ainc ne requis  
 Ne par la foi que je vos doi,  
 Ja n' avra mais aniel el doi  
 Por moi, tant con je soie vis.  
 (...)  
 La demoiselle est biele et cointe,  
 Mais ne m' en caut, de ço me croie!

(vv. 2042-2047; 2054-2055)<sup>21</sup>

Dans les deux cas, le narrateur se met du côté des femmes, bien que leur comportement aurait pu être interprété comme naïveté, coquetterie ou bien légèreté. D'ailleurs, la verve comique trouve son épanouissement au niveau des personnages masculins: les femmes ne sont que victimes de leur comportement inacceptable. Même "l'amoureuse de loin" qui garde dans sa chambre une statue en bois ressemblant parfaitement à Gauvain, n'est pas ridiculisée mais, plutôt, montre "avec un discret sourire que les femmes sont promptes à s'enflammer imprudemment, à se bercer de songes et à bâtir des châteaux en Espagne"<sup>22</sup>.

\*\*\*

Nous voici arrivée au terme de nos réflexions. Les trois romans que nous avons rapidement parcourus, poursuivant avec l'oeil indiscret ses héroïnes,

<sup>20</sup> "Par le Dieu de miséricorde, protesta-t-il, vous êtes folle de me parler de ce baiser, car je ne puis le donner qu'à une personne qui n'est ni coureuse ni putain! Il est facile de le prouver." – trad. M.-L. Chénierie, dans *La Légende...*, p. 568.

<sup>21</sup> "Je suis parti ce matin; par saint Jacques, je suis bien arrivé à ce que je voulais, et sans l'avoir demandé. Par la foi que je vous dois, elle n'aura jamais l'anneau au doigt de mon vivant. (...) Même si la demoiselle est belle et distinguée, je m'en moque." – Tr. M.-L. Chénierie, dans *La Légende...*, p. 563.

<sup>22</sup> Voir Ménard, *op. cit.*, p. 193.

nous ont permis d'observer des modifications importantes que subit l'image courtoise de la femme dans la littérature arthurienne du XIII<sup>e</sup> siècle. Ces modifications, que nous avons désignées comme aspects différents de la dégradation, témoignent d'un côté de la démythification de la femme et de l'autre, de la disparition du rêve de la chevalerie parfaite.

Si la courtoisie est un type de relation réciproque qui suppose d'un côté **l'idéalisation de la femme** et de l'autre **l'idéalisation de l'attitude par rapport à cette femme**, la transformation négative du modèle consiste en évocation des traits moins angéliques de la femme et, parallèlement, en privation de celle-ci de sa situation privilégiée du "centre autour duquel gravite la société des hommes"<sup>23</sup>. C'est donc la dame mais aussi le chevalier qui, dans la matière romanesque du XIII<sup>e</sup> siècle, sont auteurs de la dévaluation de leur propre idéal.

Il est surprenant de voir à quel point l'univers arthurien de cette époque se laisse entraîner dans le "conflit de sexes": les chevaliers et les dames, qui jusqu'alors progressaient **ensemble** à travers de nombreuses aventures et épreuves et, malgré les mésaventures passagères, arrivaient à leur terme heureux, ne peuvent plus avancer sur le même chemin. Le charme de la quête commune se brise, les conventions courtoises n'inspirent plus l'admiration mais un sourire ironique ou amer. L'idéal de la femme déesse du cœur de l'homme, comme celui de la société courtoise, est de plus en plus nettement mis en question. Et si, souvent encore, la critique se cache derrière les apparences d'une démythification burlesque ou considérée comme un jeu consciemment adopté par les protagonistes, il semble désormais s'orienter irrévocablement vers le chemin des illusions perdues. Opinion fautive, croyance erronée qui abuse l'esprit par son aspect séduisant, cet idéal ne sortira pas vainqueur de la confrontation avec le réalisme qui au XIII<sup>e</sup> siècle envahira de plus en plus le genre romanesque.

---

<sup>23</sup> D. Boutet, A. Strubel, *Littérature, politique et société dans la France du Moyen Age*, Paris 1979, p. 68.

**Joanna Gorecka-Kalita**

Université Jagellonne Cracovie

***Ave Eva. Féminité funeste et féminité  
rédemptrice dans les romans du Graal  
composés au XIIIe siècle***

Entre Av' et Eva  
gran departiment' á.

*Alfonso X, Cantiga de Santa Maria*

Eve et Marie: l'opposition entre ces deux figures féminines marque toute la spiritualité médiévale, avide de chercher partout un jeu de symétries, résonances, correspondances, symboles ou *senefiances*, comme un témoignage de l'ordre divin. Cette "symétrie féminine" ne se ramène pas uniquement à l'anagramme *Ave – Eva*, fréquemment exploité, mais elle est développée sur plusieurs niveaux. Marie, en effet, est appelée la seconde Eve, tout comme Jésus est appelé le second Adam. Comme Eve était la "mère de tout vivant", Marie redeviendra la mère de tout vivant après avoir mis au monde Jésus, source de vie. Pourtant, la relation entre Eve et Marie est plus ambiguë que ne l'est celle entre Adam et Jésus: le "mâle moyen âge"<sup>1</sup>, essentiellement misogyne, considère la créature féminine naturellement inférieure à l'homme et l'accuse d'être la cause presque unique du péché. L'homme n'est considéré que comme victime de la perversité féminine. Certes, cette gynophobie n'est pas née au moyen Âge et n'atteindra son apogée qu'aux siècles ultérieurs. Toujours est-il que pour la conscience médiévale la femme est avant tout l'instrument privilégié du démon: à partir de Saint Paul, à travers les Pères de l'Eglise jusqu'aux docteurs médiévaux, elle est "la porte de Satan" (Tertulien) et doit "avoir honte d'être femme" (Clément

---

<sup>1</sup> L'expression est de G. Duby.

d'Alexandrie). Et pourtant, ce même moyen âge décline au féminin la Sagesse, mère de la Foi, de l'Espérance et de la Charité, et avant tout l'Eglise, *Ecclesia* dont Marie est la figure. Ce même moyen âge célèbre les glorieuses messes de la mère de Dieu, chante des cantiques mariales et raconte d'innombrables miracles de la Vierge. Comment sortir de ce dilemme féminin?

La littérature profane, jusqu'au XIII<sup>e</sup> siècle, paraît ignorer cette dualité. Dans les chansons de geste, de rares figures féminines sont presque toujours des personnages secondaires. En revanche, la poésie et le roman courtois exaltent la femme divinisée<sup>2</sup>, dame souveraine qui, au terme de longues épreuves de l'homme, peut lui accorder la récompense suprême de ses faveurs. Le roman de *Tristan et Yseut* crée une héroïne passionnée, aventurière fascinante qui échappe en quelque sorte au jugement moral. Une fée ravissante accorde son amour à l'être humain (*Lanval* de Marie de France) et la belle mal mariée jouit de l'amour d'un être surnaturel (*Yonec* de Marie de France). Qui penserait à condamner, du point de vue moral, ces objets de la fascination et du désir, ou à leur assigner un sens "théologique" ou allégorique?

Pourtant, vers la fin du XII<sup>e</sup> siècle prend son essor une spiritualité nouvelle, celle des laïcs par excellence, qui va marquer tout le XIII<sup>e</sup> siècle; la religion s'individualise et se personnalise pour imprégner un monde considéré jusque là comme essentiellement profane. Ainsi un "nouveau roman" apparaît, qui, sans cesser d'être un roman (donc un ouvrage profane), revendique sa propre spiritualité. Par conséquent, l'aventure romanesque va progressivement se doter d'un caractère mystique. Lorsque la mort ravit la plume des mains de Chrétien de Troyes, et que son héros est laissé au milieu de sa quête inachevée, plusieurs continuateurs vont tâcher de compléter son histoire et en élucider le mystère. C'est là que prend naissance l'énorme famille des romans du Graal. Pour Chrétien de Troyes, le Graal n'était encore qu'un *graal*, bien qu'une *sainte chose*. Pour les auteurs de vastes fresques en prose – le *Perlesvaus*, le *Lancelot* et *La Quête du Saint Graal* – il sera devenu la relique de la Passion et/ou de la Cène. C'est sur ces trois oeuvres que nous voudrions nous concentrer dans cette présentation.

Avec le *Perceval* de Chrétien le roman s'engage dans une voie nouvelle, ou la femme ne sera plus le motif, l'enjeu et la fin de l'aventure romanesque, ou la souveraine sera détrônée en faveur de la relique. Un religieux l'exprime clairement dans la *Quête du Saint Graal*:

Ecoutez, Seigneurs chevaliers de la Table Ronde, qui avez juré la Quête du Saint-Graal! Nascien l'ermite vous mande par moi que nul n'y emmènera dame ni demoisele qu'il ne tombe en péché mortel (...) Car cette Quête n'est point quête de choses terrestres, mais doit être la recherche des grands secrets de Notre Seigneur et des mystères que le Haut Maître montrera ouvertement au bienheureux chevalier qu'il a élu pour son sergent entre

<sup>2</sup> Bien que ces apparences déifiées laissent parfois entrevoir le visage de l'esclave.

les autres chevaliers terriens, il lui découvrira les merveilles du Saint-Graal, et fera voir ce que coeur mortel ne pourrait penser ni langue d'homme terrestre prononcer<sup>3</sup>.

Ceci ne veut pas dire que la femme perd son importance. Dans l'univers romanesque qui se spiritualise, où les aventures acquièrent des *senefiances* mystiques, et où, finalement, c'est le salut de l'homme qui est en jeu, la femme peut faire basculer le sort du héros et acquiert, elle aussi, une *senefiance*. Sa connotation habituelle est évidemment négative: c'est l'éternelle tentatrice, l'Eve pécheresse, complice de l'Ennemi. Blanchefleur, qui a fait rêver le héros du *Conte du Graal* sur les trois gouttes du sang sur la neige, n'avait pas encore part à l'échec de Perceval au Graal. Mais à mesure que le Graal devient accessible uniquement aux élus ou parfaits, le lien avec la femme et le commerce charnel, fût-ce conjugal, interdit au héros la haute aventure. La virginité est de rigueur pour le héros du Graal; aussi la plupart des continuateurs évacueront-ils jusqu'à la moindre trace de Blanchefleur et finiront par substituer Galaad, le héros pur, au Perceval compromis.

La dame courtoise qui accordait l'ultime récompense barre maintenant la voie qui mène à l'ultime récompense. L'exemple le plus flagrant de cette transformation est celui de la reine Guenièvre. Dans le *Chevalier de la charrette* de Chrétien de Troyes, l'amour de la reine adorée était pour le héros le bien suprême, et l'amante n'était pas reconnue "coupable". Tel est son status encore au début du *Lancelot*, roman cyclique et évolutif. Lancelot, amant de la reine, s'y présente comme le meilleur chevalier du monde et semble être désigné pour les plus hautes aventures – jusqu'à ce que les exploits graaliens envahissent l'univers arthurien et que, d'une épreuve à l'autre, il perd brusquement ce status. Il garde "toute la prouesse et la valeur qui peuvent exister dans un homme corrompu"<sup>4</sup>, mais l'amour de la reine, nommé désormais sans ambages le péché de *luxure*, devient une tare, un esclavage et un aveuglement. Cet amour confine le héros dans le monde terrestre, courtois, symbolisé par la Parole magique, ou Lancelot, avec les amoureux emprisonnés par l'enchantement, chante "vraiment cela fait du bien de s'occuper des amours"<sup>5</sup>. A cause de la femme, Lancelot, dont le nom de baptême était Galaad, se voit exclu d'exploits qu'il aurait pu annoncer son nom. Ironiquement, il ne contribuera à l'achèvement des aventures du Graal que par cette même luxure, en engendrant Galaad qui rachètera la faute du père:

tout ainsi comme le nom de Galaad avait été perdu en Lancelot par l'échauffement de la luxure, tout ainsi il fut recouvré en son fils par l'abstinence des oeuvres de la chair: car il fut vierge en volonté et en oeuvre jusqu'à la mort<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> *La Quête du Saint Graal*, trad. E. Baumgartner, Paris 1979, ss. 60-61 (Ed. d'A. Pauphilet, Champion, Paris 1923).

<sup>4</sup> *Lancelot*, édité par A. Micha, t. II, Genève 1978, pp. 36-37; toutes les citations traduites par J. Gorecka-Kalita.

<sup>5</sup> *Lancelot*, édité par A. Micha, t. IV, Genève 1979, p. 236.

<sup>6</sup> *Lancelot* IV, p. 211.

Toutefois, la reine qui a une part dans la culpabilité de Lancelot, n'est pas encore accusée directement d'être la cause de sa chute. Les paroles qu'adresse à Lancelot, dans le *Perlesvaus*, un ermite qui essaie de donner au héros conscience de sa faute, sont déjà plus catégoriques:

Seigneur, dit Lancelot, il me semble que c'est le plus doux et le plus beau péché que j' aie jamais commis. – Beau seigneur, dit l'ermite, les péchés sont doux à faire, mais la récompense est très amère; nul péché n'est beau ni courtois, ils sont tous aussi horribles les uns que les autres. – Seigneur, dit Lancelot (...), j'aime ma dame, qui est reine, plus que nulle chose qui vive (...). Ce désir me semble si bon et si noble que je ne peux l'abandonner, et il est s'est tellement enraciné dans mon coeur qu'il ne peut s'en arracher. La plus grande valeur qui est en moi me vient de cet amour. – Ha! Pécheur mortel, dit l'ermite, qu'avez vous dit? Nulle valeur ne peut venir de la luxure qui ne coûte très cher. (...) Vous vous êtes rendu coupable de l'un des plus grands des sept péchés capitaux; le plaisir que vous en avez est bien trompeur, et vous le paierez très cher si vous ne vous en repentez rapidement. (...) Ha! seigneur, dit Lancelot, il y a en elle tant de beauté, de valeur, de sagesse et de courtoisie que celui qu'elle voudrait aimer ne devrait jamais y renoncer. – Plus elle a de beauté et plus elle vaut, dit l'ermite, plus elle est à blâmer et vous aussi, car la faute de l' être qui a peu de valeur n'est ce pas aussi grave que celle de l' être qui doit avoir beaucoup de valeur, et elle est reine bénie et sacrée (...). Or voici qu'elle s'est donnée au diable par amour pour vous et vous pour elle<sup>7</sup>.

Ces paroles, quoique sévères, répartissent la faute de manière égale sur les deux amants. Le véritable discours misogynie n'apparaît que dans la *Quête du Saint Graal*. Là, Lancelot converti, dégoûté lui-même de la hideur de son péché, écoute un religieux lui expliquer les raisons de sa déchéance:

[L'Ennemi] se demandait comment il pourrait te séduire. Finalement, il fut d'avis que par une femme, mieux que par aucune autre chose, il te mènerait à commettre un péché mortel: c'est par une femme que fut trompé notre premier père, et Salomon le plus sage des hommes, et Samson le plus fort, et Absalon, fils de David, le plus beau de la terre. Et l' Ennemi se dit: puisque tous ils en ont été séduits et honnis, je ne pense pas que cet enfant y fasse meilleure résistance. Il entra en la reine Guenièvre, qui ne s'était pas bien confessée depuis son mariage, et la poussa à te regarder avec plaisir tant que tu fus en sa maison le jour ou tu fus fait chevalier. Quant tu vis qu'elle te regardait, tu y songeas, et à cet instant l' Ennemi te frappa d'un de ses dards si rudement qu'il te fit chanceler<sup>8</sup>.

La dame courtoise, présentée comme héritière de la première tentatrice, est ainsi devenue une possédée, le symbole de luxure et l'instrument infaillible de Satan. Guenièvre de la *Charrette*, adorée de Lancelot, se trouve dans la *Quête* sur un autre pôle et préfigure déjà Guenièvre de *La Mort le Roi Artu*: celle qui sera la cause ultime de la destruction du royaume arthurien<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> *Perlesvaus*, vol. I, New York 1972, ll. 3652-3676; toutes les citations traduites par J. G-K.

<sup>8</sup> *La Quête du Saint Graal*..., p. 165.

<sup>9</sup> Il faut noter, toutefois, que dans *La Mort le roi Artu*, une grande partie de la culpabilité est ôtée des épaules de Guenièvre, malgré sa responsabilité initiale de la catastrophe. *La Mort Artu*, semble-t-il, essaie de réhabiliter en quelque sorte l'image de la reine, ternie considérablement par les parties antérieures du cycle, et notamment par la *Quête du Saint Graal*.



Il en va de même de ces demoiselles souvent sans nom, et souvent aux traits quelque peu féériques, que le chevalier errant rencontre fréquemment sur sa voie et dont la présence, en général, permet de relancer l'aventure. Dans les romans où l'errance devient quête, et quête ressemble au pèlerinage, ces êtres inquiétants deviendront des pièges tendus par l'Ennemi afin de ravir au héros sa précieuse innocence. La fée devient enchanteresse. La Dame du Lac qui élevait Lancelot devient Morgain qui emprisonne le héros dans le Val Sans Retour et tente ensuite de le séduire. À partir de Morgain jusqu'aux créatures ouvertement diaboliques qui déploient tous les moyens pour séduire Perceval et Bohort dans *La Quête du Saint Graal* et qui, au signe de la croix, s'évanouissent au milieu du bruit et de la fumée puante, une multitude de personnages féminins sombres parsèment les romans de Lancelot, de *Pertevaus* et *La Quête*: les demoiselles de la Tente dont l'appellation consomme étrangement avec la tentation, la Demoiselle Envenimeuse, l'Orgueilleuse-Décapiteuse qui commande aux "diabls terrestres" du Cimetière Périlleux, la Demoiselle Lépreuse<sup>10</sup> qui

La femme ne se place pas, pourtant, uniquement sous le signe du péché. Le XIII<sup>e</sup> siècle, c'est le siècle du Christ "humain", et c'est aussi l'époque de celle de qui Dieu a pris chair. Le siècle de la "spiritualité au féminin" voit croître la dévotion mariale; on célèbre les sept joies et sept douleurs de la Vierge, on souligne l'efficacité de son intercession. Marie, image de miséricorde, pitié et douceur, incarne les deux faces de la féminité sanctifiée – la virginité et la maternité – et influe sur la perception de la femme. Les légendes des saintes pullulent au XIII<sup>e</sup> siècle. De même, dans les romans du Graal, face à la figure funeste de la tentatrice, se dresse la figure rédemptrice de la sainte. Marie elle-même n'apparaît que dans le *Pertevaus*: intercedant d'abord pour un ermite mourant et ensuite assistant à une messe ou Arthur, en proie au doute, bénéficie de la vision du miracle de la Transsubstantiation. C'est la Vierge qui chasse et vainc les démons, qui intercede en faveur du pécheur et qui fait triompher la lumière divine dans les ténèbres du péché et du désespoir. Sa voix confond les démons; au moment où les forces du mal semblent sur le point de vaincre, elle apporte un message de l'espoir:

Alors qu'Arthur songeait ainsi, chagriné et contrarié, il entendit dans la chapelle la voix d'une dame, qui parlait si doucement, que l'homme en proie à la plus violente colère sentirait la joie en entendant la voix de la dame<sup>11</sup>.

Sa figure s'associe aux images de la beauté et de la lumière: dans la chapelle Saint-Augustin où règne une "très grande clarté", "il y avait une dame si belle que toutes les beautés du monde n'eussent pu lui être comparées", et une flamme

<sup>10</sup> La lépre était fréquemment associée au moyen âge à la luxure.  
<sup>11</sup> *Pertevaus*..., II, 237-240.

Il en va de même de ces demoiselles souvent sans nom, et souvent aux traits quelque peu féeriques, que le chevalier errant rencontre fréquemment sur sa voie et dont la présence, en général, permet de relancer l'aventure. Dans les romans où l'errance devient quête, et quête ressemble au pèlerinage, ces êtres inquiétants deviendront des pièges tendus par l'Ennemi afin de ravir au héros sa précieuse innocence. La fée devient enchanteresse. La Dame du Lac qui élevait Lancelot devient Morgain qui emprisonne le héros dans le Val Sans Retour et tente ensuite de le séduire. A partir de Morgain jusqu'aux créatures ouvertement diaboliques qui déploient tous les moyens pour séduire Perceval et Bohort dans *La Quête du Saint Graal* et qui, au signe de la croix, s'évanouissent au milieu du bruit et de la fumée puante, une multitude de personnages féminins sombres parsèment les romans de *Lancelot*, de *Perlesvaus* et *La Quête*: les demoiselles de la Tente dont l'appellation consonne étrangement avec la tentation, la Demoiselle Envenimeuse, l'Orgueilleuse-Décapiteuse qui commande aux "diables terrestres" du Cimetière Périlleux, la Demoiselle Lépreuse<sup>10</sup> qui demande le sang des vierges.

La femme ne se place pas, pourtant, uniquement sous le signe du péché. Le XIII<sup>e</sup> siècle, c'est le siècle du Christ "humain", et c'est aussi l'époque de celle de qui Dieu a pris chair. Le siècle de la "spiritualité au féminin" voit croître la dévotion mariale; on célèbre les sept joies et sept douleurs de la Vierge, on souligne l'efficacité de son intercession. Marie, image de miséricorde, pitié et douceur, incarne les deux faces de la féminité sanctifiée – la virginité et la maternité – et influe sur la perception de la femme. Les légendes des saintes pullulent au XIII<sup>e</sup> siècle. De même, dans les romans du Graal, face à la figure funeste de la tentatrice, se dresse la figure rédemptrice de la sainte.

Marie elle-même n'apparaît que dans le *Perlesvaus*: intercédant d'abord pour un ermite mourant et ensuite assistant à une messe où Arthur, en proie au doute, bénéficie de la vision du miracle de la Transsubstantiation. C'est la Vierge qui chasse et vainc les démons, qui intercède en faveur du pécheur et qui fait triompher la lumière divine dans les ténèbres du péché et du désespoir. Sa voix confond les démons; au moment où les forces du mal semblent sur le point de vaincre, elle apporte un message de l'espoir:

Alors qu'Arthur songeait ainsi, chagriné et contrarié, il entendit dans la chapelle la voix d'une dame, qui parlait si doucement, que l'homme en proie à la plus violente colère sentirait la joie en entendant la voix de la dame<sup>11</sup>.

Sa figure s'associe aux images de la beauté et de la lumière: dans la chapelle Saint-Augustin où règne une "très grande clarté", "il y avait une dame si belle que toutes les beautés du monde n'eussent pu lui être comparées", et une flamme

<sup>10</sup> La lèpre était fréquemment associée au moyen âge à la luxure.

<sup>11</sup> *Perlesvaus*..., ll. 237-240.

“plus claire que le rayon de soleil”<sup>12</sup> descend sur l’autel. Marie est représentée en train de bercer son Fils, donc avant tout comme mère. Lorsqu’elle offre l’Enfant au célébrant, pour que s’opère le miracle de la Présence Réelle, elle rejoue symboliquement son rôle dans le drame de la Rédemption: celui d’apporter à l’humanité le Sauveur. En outre, cette messe miraculeuse à laquelle Arthur, repoussé par une force invisible, ne peut assister que de l’extérieur, fait penser à la légende de sainte Marie l’Egyptienne qui, ne pouvant franchir le seuil du temple, a imploré le secours de la Sainte Vierge. Pour les croyants du moyen âge Marie est avant tout, aussi bien dans le temps évangélique que contemporain, la Médiatrice.

Ce rôle médiateur et la virginité mariale sont mis en valeur dans une autre scène du même *Perlesvaus*. Jandrée, une reine païenne, recouvre la vue à la suite d’un songe miraculeux:

Je m’endormis à cette heure, et il me semblait que je voyais une des plus belles dames du monde; elle mettait au monde un enfant à ces lieux mêmes, et il y avait autour d’elle une si grande clarté comme si le soleil y brillait. (...) Il m’était avis qu’un vieillard qui était avec elle me disait que la dame n’avait point perdu sa chasteté pour l’enfant<sup>13</sup>.

La vision de la Crucifixion est perçue, elle aussi, par le biais de la douleur maternelle: “Je vis la dame au pied de la Croix, et je reconnus celle que j’avais vu accoucher de l’enfant. Mais personne ne saurait vous décrire son immense douleur.”<sup>14</sup> Jandrée est donc convertie moins par un *Deus ex machina* que par une sorte d’empathie féminine. Evidemment, elle sera devenue sainte et mourra dans l’ermitage.

Ces héroïnes féminines “positives” dans le *Perlesvaus*, dans la *Lancelot*, dans la *Quête*, ne sont point des créatures passives ou contemplatives. La mère, la soeur de Perceval sont des êtres énergiques qui prennent une part active aux événements. Il y a des tâches hautement spirituelles qui ne peuvent être exécutées que par la femme. La Dame Veuve du *Perlesvaus* enseigne à son fils les préceptes de la *nouvelle chevalerie*. La victoire de Perlesvaus sur son adversaire ne peut être assurée que lorsque sa soeur Dandrane aura apporté un morceau du Saint Suaire du Cimetière Périlleux. Ce dernier épisode mérite d’être regardé de plus près: la jeune fille vient au cimetière béni par Saint André, ou “les mauvais esprits ne pouvaient entrer”, et “trouve une grande clarté”<sup>15</sup> dans la chapelle. L’opposition entre la féminité bénéfique et la féminité maléfique est soulignée par un épisode symétrique du même roman. Dans un autre Cimetière Périlleux, une jeune fille se trouve dans la Chapelle Périlleuse où “régnait une grande

<sup>12</sup> *Ibid.*, ll. 293-303.

<sup>13</sup> *Ibid.*, ll. 9217-9225.

<sup>14</sup> *Ibid.*, ll. 9237-9239.

<sup>15</sup> *Ibid.*, ll. 5076 et 5093.

obscurité"<sup>16</sup>: c'est la Demoiselle Orgeueilleuse-Décapiteuse qui commande aux "diables terrestres" du cimetière. Le contraste entre ces deux femmes est mis en valeur non seulement par l'analogie de la situation, mais aussi par l'opposition symbolique des ténèbres et de la lumière. En plus, Dandrane réussit à obtenir le Saint Suaire qui donnera la victoire à la juste cause, alors que l'Orgueilleuse essaie en vain d'interdire à Lancelot le linceul nécessaire à la guérison de Méliot: le maléfice s'avère toujours, en fin de compte, impuissant.

De même, lorsque le héros du *Lancelot*, empoisonné par l'eau d'une fontaine, sera menacé par la mort, il ne pourra être guéri que par une vierge. En plus, il devra accorder – à contrecœur, évidemment – son amour à la fille, donc renier en quelque sorte Guenièvre, même si cet amour restera chaste. Or, l'eau de la fontaine envenimée qui semble à Lancelot si belle et claire, "qu'il en but outre mesure, parce qu'il pensait que cela lui ferait du bien"<sup>17</sup>, mais qui le transfigure ensuite en chevalier pourissant, n'est, à notre avis, rien d'autre que l'image symbolique de la passion qui le mine, de ce péché qui semble "le plus doux et le plus beau", mais dont "la récompense est très amère". Ainsi Lancelot, corrompu par l'amour charnel, ne sera racheté que par la virginité de sa guérisseuse, la virginité qui lui est en quelque sorte sacrifiée.

Même la misogynne *Quête* réserve à la femme une tâche importante dans l'oeuvre salutaire du héros du Graal. Lorsque les trois compagnons de la quête trouvent sur la nef de Salomon l'épée merveilleuse, il lisent l'inscription suivante sur son fourreau:

Que personne n'ose jamais ôter ce baudrier, qui est ici: car cela n'est permis à aucun homme qui existe ou qui existera. Car il ne doit être ôté que par la main d'une femme qui sera fille du roi et de la reine (...). Et il faut que cette demoiselle soit pendant toute sa vie vierge en volonté et en oeuvre. Et s'il arrive qu'elle perde sa virginité, elle peut être sûre qu'elle mourra de la plus vilaine mort dont une femme puisse mourir. Et cette demoiselle donnera à cette épée son vrai nom et me donnera le mien; jusqu'à ce temps, il n'y aura personne qui sache nous appeler par notre vrai nom.

Ce sera la soeur de Perceval qui remplira la tâche adamique de donner le nom à l'épée, et qui y attachera le baudrier, tissé de ses cheveux. Les cheveux d'or ne servent donc plus à séduire, comme c'était le cas dans *Cligès* ou dans *Tristan et Iseut*; le fait de couper les tresses signifie le rejet total de la sensualité, et l'abandon à Dieu. Étrangement assez, la fin de la "sainte pucelle" rappellera le sacrifice du Christ: elle versera son sang pour la guérison de la Demoiselle Lépreuse. La connotation sexuelle de la lèpre étant évidente, c'est encore une fois la féminité rédemptrice qui rachète la luxure féminine, comme Marie avait racheté le péché d'Eve.

<sup>16</sup> *Ibid.*, l. 8324.

<sup>17</sup> *Lancelot* IV, p. 135.

Pourtant, ces deux figures féminines, la tentatrice et la sainte, ne sont pas toujours en une opposition aussi nette dans nos romans. Les deux pôles de la féminité parfois se rapprochent, s'entremêlent, brouillent les limites de l'univers romanesque. L'éternel féminin, fascinant et ambigu, échappe au classement. Nous avons ici l'exemple des deux reines paiennes du *Perlesvaus*, qui, après avoir tenté de séduire le héros, se convertissent et mènent une vie de pénitence jusqu'à la mort. Eve convertie: c'est l'image typique de la sainte, très populaire au XIII<sup>e</sup> siècle, modelée d'après Marie Madeleine ou Marie l'Égyptienne. Mais il y a, dans le *Lancelot*, un *casus feminae* plus particulier et plus complexe. Or, Galaad est engendré par Lancelot avec la fille du Roi Pêcheur, hors de l'union conjugale. Le héros du Graal est donc conçu dans le péché, et dans un péché pour ainsi dire double, puisque Lancelot est trompé, séduit, et il couche avec la demoiselle convaincu que c'est la reine Guenièvre qu'il étreint. La fille du Roi Pêcheur apparaît ainsi sous le signe d'Eve: la femme qui séduit l'homme et le conduit au péché<sup>18</sup>. Pourtant, elle ne consent à la perte de sa virginité que pour donner naissance à l'Elu, Galaad annoncé par les prophètes qui *senefie* symboliquement Jésus-Christ:

(...) elle ne le fait point à cause de la beauté de Lancelot, ni par la luxure, ni par l'échauffement de la chair, mais elle le fait pour en recevoir le fruit grâce auquel tout le pays doit revenir à sa beauté première<sup>19</sup>.

La symbolique est on ne peut plus claire: la fille du Roi Pêcheur, porteuse du Graal qui devient porteuse du héros du Graal, est l'image de celle qui avait porté en elle le Sauveur. La conception de Galaad est presque une conception virginale, même si elle entraîne la perte de l'hymen. Ainsi, la mère de Galaad rassemble en elle les traits d'Eve et de Marie, et personnifie ce dilemme féminin, où la virginité, la maternité et la séduction sont inséparables, où la sainteté frôle le péché et s'y lie, pour tisser l'oeuvre salutaire. Elle représente en raccourci le chemin de l'humanité vers le salut, le chemin de la femme qui débute par le péché mais qui apportera le Salut.

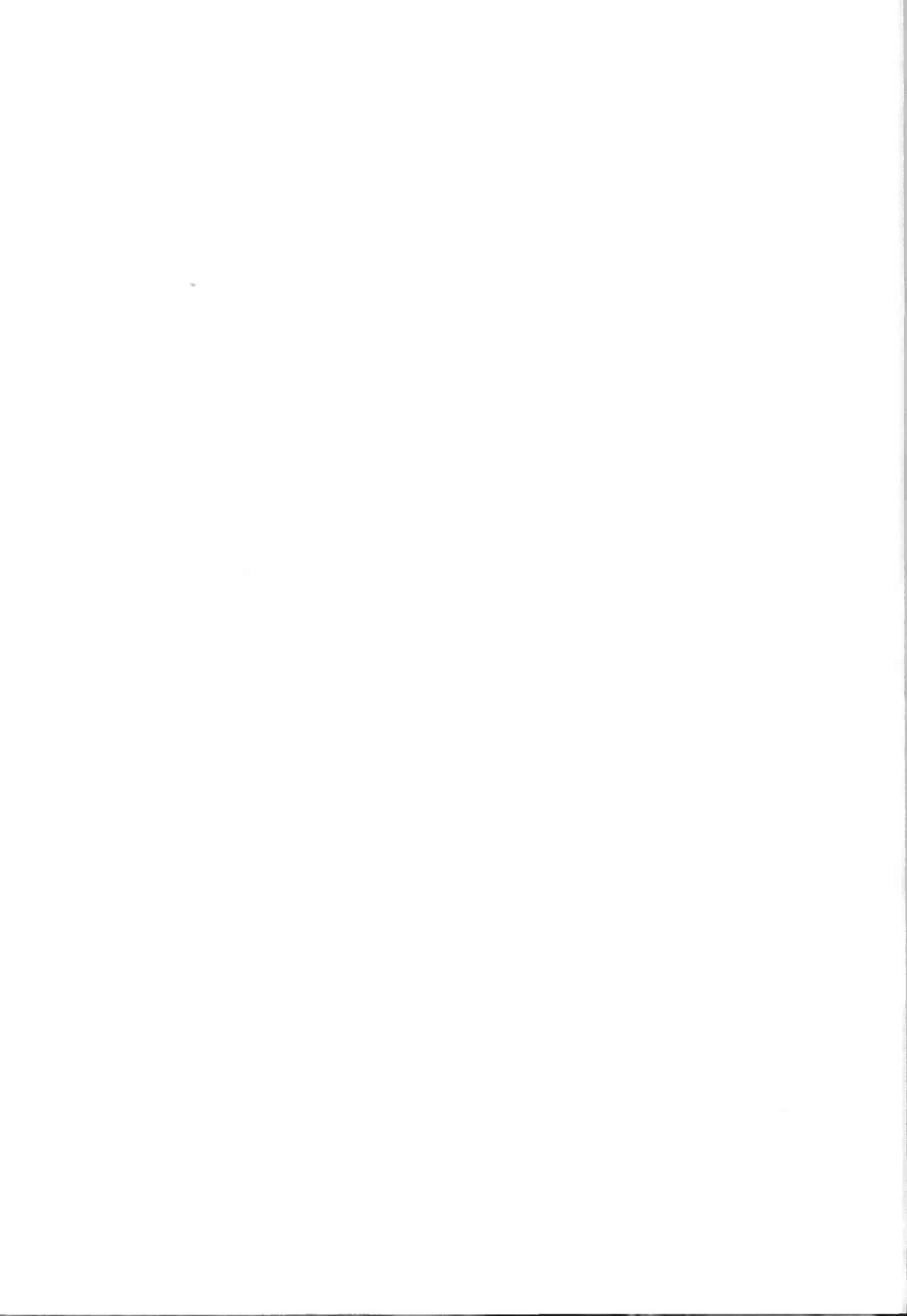
En vain cherchions-nous un tel dualisme chez les héros masculins des romans du Graal. Ils se laissent séduire ou résistent à la tentation, pécheurs ils se repentent ou refusent de se repentir, font preuve de force ou de faiblesse, mais aucun n'a le pouvoir comparable à celui de la femme. L'héroïne seule est capable de détourner le cours de – ou donner le cours à – l'aventure, de conduire au péché ou au salut. L'homme est en quelque sorte "entre" la femme, entre le piège et l'espoir, entre Eva et Ave, comme dans la chanson mariale de Gautier de Coincy:

<sup>18</sup> Elle est aussi celle qui détourne, sans le vouloir, l'attention de Gauvain du Graal: il ne fait que contempler la beauté de la porteuse.

<sup>19</sup> *Lancelot* IV, p. 210.

Eve a mort nous livra  
Et Eve apporta ve  
Mais tous nous delivra  
Et mist a port Ave.

Pour les romans du Graal du XIII<sup>e</sup> siècle, c'est la féminité rédemptrice qui est toujours victorieuse, comme Ave a triomphé d' Eva: c'est la vierge lumineuse qui chasse les ténèbres de la mort et de l'enfer, pour apporter la vie et la lumière. Mais persiste l'inquiétude de l'homme, pris *entre Av'et Eva*, ou il n'est pas toujours sûr de percevoir ce *gran departiment*.



**Ewa Prus**

Université d'Opole

### **Iseut, Guenièvre, Guibourc – image de la femme du seigneur**

Si on parle d'un siècle, où l'intérêt d'un lignage est plus important que celui d'un individu, on est tenté d'envisager aussi la femme de ce siècle non comme une individualité, mais comme un fragment d'un certain ordre. Je ne résiste pas à cette tentation. Cet article sera concentré sur les fonctions et les points caractéristiques de la femme la plus importante d'un pays – de la femme du seigneur, telle qu'elle apparaît dans la littérature narrative du douzième siècle. Mon exposé ne prétend pas être exhaustif; ses petites dimensions ne le permettent pas. Il est limité à trois personnages féminins: reines – Iseut et Guenièvre, et Guibourc qui est comtesse. Les ouvrages examinés sont: les poèmes français de *Tristan et Iseut* pour Iseut, *Erec et Enide* et le *Chevalier de la Charrette* de Chrétien de Troyes pour Guenièvre, et pour Guibourc – *La chanson de Guillaume*<sup>1</sup>, une des plus célèbres chansons de geste, malheureusement très peu connue en Pologne. J'examine seulement les qualités propres aux reines ou comtesses, en laissant à part les traits communs à la plupart des femmes de la littérature médiévale, par exemple le fait bien connu qu'elles sont presque toutes belles et blondes à merveille, ou la fonction nourricière qu'elles remplissent très souvent. Je laisse consciemment à part aussi les traits purement personnels des dames en question, leurs caractères ou les problèmes de leurs âmes, en

---

<sup>1</sup> Bérout, *Le Roman de Tristan*, dans *Tristan et Iseut. Les poèmes français, La saga norroise*, éd. D. Lacroix et Ph. Walter, Paris 1989, pp. 22-230; *Folie Tristan d'Oxford*, dans *ibid.*, pp. 233-280; *Folie Tristan de Berne*, dans *ibid.*, pp. 284-318; Thomas, *Le Roman de Tristan*, dans *ibid.*, pp. 336-482; *Erec et Enide*, éd. J.-M. Fritz, dans Chrétien de Troyes, *Romans*, Paris 1994, pp. 61-283; *Le Chevalier de la Charrette, ou le Roman de Lancelot*, éd. Ch. Méla, dans *ibid.*, pp. 501-704; *La Chanson de Guillaume*, éd. F. Suard, Bordas, 1991.



me concentrant sur leur rôle de reines et de comtesses. On est habitué à ne voir dans Iseut que l'amante de Tristan; ici, elle sera présentée uniquement comme reine couronnée et femme du roi Marc, ce qui situe peut-être mon exposé dans la ligne du roman *Del roi Marc et d' Ysalt la blonde* de Chrétien de Troyes<sup>2</sup>. Guenièvre ne sera pas envisagée comme dame courtoise – qu' elle est d' ailleurs sans doute – mais seulement comme femme du monarque d'un grand royaume.

Ce qui surprend le lecteur du premier abord, c'est que la reine est souvent une femme infidèle. Chrétien de Troyes nomme Iseut "femme à deux hommes", et pour cause. Elle a maintenu sa liaison avec Tristan pendant tout le temps de son mariage avec le roi Marc. L' amour courtois – tout à fait charnel – que portait Lancelot à Guenièvre dans le *Chevalier de la Charrette* l' a fait tordre des barres de fer pour passer une nuit d'amour avec elle, ce qui était aussi le désir de la reine<sup>3</sup>. Dans d'autres romans sur l'enlèvement de Guenièvre c'est encore pire; la reine est soupçonnée d'avoir une relation amoureuse avec son ravisseur ou même d'avoir été sa femme avant de devenir celle du roi Arthur<sup>4</sup>. La même chose avec Iseut: dans la *Folie Tristan* d'Oxford un Irlandais qu'elle connaît enlève la reine sur sa barque et c'est à Tristan de la ramener à la cour, comme Lancelot a ramené Guenièvre<sup>5</sup>. Guillaume dans la *Chanson de Guillaume* impute publiquement à la mauvaise reine – femme de son suzerain Louis – la débauche, et personne ne le nie<sup>6</sup>. Une reine est donc le plus souvent adultère et, ce qui est plus étonnant encore, tout le monde le sait – mais tout le monde fait semblant de ne pas le savoir. Pourquoi cette inconséquence? Pourquoi le roi Marc reprend avec joie Iseut à la cour? Croit-il vraiment à sa chasteté, malgré les faits évidents, malgré la farine tâchée de sang entre les lits de Tristan et d'Iseut?<sup>7</sup> Et l'épée que Marc trouve entre les amants endormis dans la forêt, est-elle vraiment pour lui la preuve de leur conduite irréprochable, ou bien un simple prétexte pour pouvoir récupérer la reine?<sup>8</sup> Pourquoi personne ne se pose de questions sur les causes qui ont poussées Lancelot à la recherche pénible de Guenièvre enlevée? Bref: d'où vient ce consentement public pour l'adultère de la reine dans la littérature? Non point de la vie réelle; comme l'affirme Beltrami,

<sup>2</sup> On ne peut pas dire avec certitude quelle était l'image d'Iseut dans le roman de Chrétien, puisque le texte est perdu. L'originalité du titre est pourtant remarquable.

<sup>3</sup> *Le Chevalier de la Charrette*, v. 4633-4721.

<sup>4</sup> Sur les variantes du motif de l'enlèvement de Guenièvre voir: P. Beltrami, *Chrétien, l'amour, l'adultère: remarques sur le „Chevalier de la Charrette”*, dans *Actes du 14-e Congrès International Arthurien*. Rennes, 1984, pp. 59-69; J. Markale, *L'étrange rôle de la reine Guenièvre*. „Europe”, octobre 1982, pp. 96-105; J. Marx, *La vie et les aventures de la reine Guenièvre et la transformation de son personnage*. „Journal des Savants”, 1965, pp. 332-342; K.G.T. Webster, *Guinevere. A Study of her Abductions*, Massachusetts, 1951.

<sup>5</sup> *Folie Tristan* d'Oxford, v. 765-776.

<sup>6</sup> *La Chanson de Guillaume*, v. 2603-2624.

<sup>7</sup> Bérout, op. cit., v. 725-749.

<sup>8</sup> *Ibid.*, v. 1998-2012.

On ne peut nullement se tromper sur le fait que dans la société courtoise l'adultère «vrai» (on entend: l'adultère commis par la femme) est bien interdit; on n'admet que cette forme d'adultère «feint» poétique, qui, dans la cour, peut être développé dans le jeu cultivé des questions d'amour, mais, surtout, aboutit à la louange de la dame féodale<sup>9</sup>.

Or, l'adultère de Guenièvre et d'Iseut est bien «vrai», commis charnellement et il aboutit non tellement à la louange de ces dames, mais à des nuits d'amour. Il est certain que pour la société féodale, une femme infidèle est un danger social. Elle affaiblit le lignage de son mari par la naissance des enfants illégitimes, l'appauvrit en le faisant élever des enfants d'un autre, et si elle est reine, risque de donner au pays un roi bâtard. Une telle conduite est donc intolérable. On pourrait essayer d'expliquer ce problème par l'idéologie courtoise, selon laquelle chaque dame de haut rang possède un amant – un chevalier qui la sert pour la récompense d'amour. Mais alors la question se pose: pourquoi ce sont le plus souvent les reines qui sont adultères? La situation où une femme mariée d'un autre rang ait un amant est par contre plutôt rare et le mari est dans ce cas déclaré mauvais. L'exemple en peut être le lai de *Guigemar*. Pourquoi Enide – une dame de haut rang elle aussi – n' a-t-elle point d'amant?<sup>10</sup> D'où vient ce caractère singulier de la reine?

La source de l'indulgence du narrateur envers la reine infidèle n'est pas la réalité extra-textuelle, mais la mythologie païenne, toujours vivante au XIIIe siècle, bien que souvent inconsciente. La France a été baptisée il y a longtemps déjà, mais le christianisme y est resté superficiel. Les rituels pratiqués sont bien chrétiens, mais la façon de penser, de concevoir la réalité est toujours païenne, pleine de symboles archétypaux dont on ne saisit pas toujours le sens mais qui exercent leur influence sur le cerveau et vivent leur vie occulte au fond de l'âme de l'homme médiéval<sup>11</sup>. Ce sont ces symboles qui se manifestent sur les pages des oeuvres littéraires et qui influencent, entre autres, l'image littéraire de la reine ou, dans un sens plus général, de la femme du seigneur. Une liberté de moeurs, bien interdite pour une reine féodale, est un trait caractéristique de la Déesse-Mère.

<sup>9</sup> P. Beltrami, *op. cit.*, p. 62.

<sup>10</sup> Et Guibourc qui n'est pas reine couronnée non plus. La reine qui apparaît dans *La Chanson de Guillaume* a des amants, mais elle est un personnage négatif. Cela vient probablement du fait que la chanson de geste comme genre est généralement plus réaliste que le roman chevaleresque. Voulant se tenir aux règles de la société réelle, l'auteur ne pouvait pas approuver la débauche d'une épouse. La reine reste donc adultère comme ailleurs, mais ce fait est présenté sous un éclairage négatif. Néanmoins, autant qu'on sache, personne ne tire de conséquences de sa conduite. Elle est déclarée mauvaise, mais tolérée. Voir: note 6.

<sup>11</sup> Sur la vision du monde de l'homme médiéval voir: J. Le Goff, *La Civilisation de l'Occident médiéval*. Paris 1964, chap. 6, 8, 9; *idem*, *Człowiek średniowiecza*, dans *Człowiek średniowiecza*, Pod red. J. Le Goff, Warszawa – Gdańsk 1996, pp. 9-50; A. Guriewicz, *Kultura i społeczeństwo średniowiecznej Europy*, Warszawa 1997; R. Knapieński, *Imago Mundi. Związek ikonograficznych i literackich modeli świata w wyobraźni średniowiecznej*, dans *Wyobrażenia średniowieczna*. Pod red. T. Michałowskiej, Warszawa 1996, pp. 27-45; A. Vauchez, *La spiritualité du Moyen Age occidental*, Paris 1994.

La Mère était la grande prostituée qui se donnait à tout homme inconnu qu'elle rencontrait. Il y avait en elle une fécondité et une générosité infinie<sup>12</sup>.

La Grande Mère donne; elle donne à manger par la fertilité de la terre, elle se donne elle-même. Dans la tradition celte, la reine, qui est *imago* de la Déesse-Mère pour son peuple, "est infidèle par essence."<sup>13</sup> Elle

se doit de donner à son ou à ses amants ce dont ils ont besoin, à charge pour lui ou eux de donner leurs services. C'est à ce prix que la société peut fonctionner. La reine est peut-être infidèle d'un strict point de vue moral, mais sur le plan social, son infidélité – ou plutôt ce que nous nommons ainsi – est un devoir<sup>14</sup>.

On sait que le personnage de Guenièvre est bien antérieur à l'œuvre de Chrétien de Troyes.

...malgré les efforts de Chrétien de Troyes pour rationaliser le personnage et en faire une figure allégorique, Guenièvre n'a rien perdu de l'aspect mythologique qui était le sien, à l'origine, dans la tradition celte. Ainsi en est-il du nom, Guenièvre étant la transcription française d'un breton aujourd'hui perdu (probablement Gueniver) correspondant au gallois Gwenhwyfar (à prononcer gouenouevâr, et devenu Jennifer en anglais moderne), ce qui signifie «blanc fantôme» ou «blanche apparition», allusion évidente à son caractère féerique<sup>15</sup>.

Les discussions sur la provenance celte des histoires arthuriennes sont trop abondantes pour en rapporter ici les arguments<sup>16</sup>. Mais que leur provenance soit telle ou autre, les reines de ces romans semblent tirer leur origine de la Grande Mère dont le culte était répandu parmi plusieurs peuples, les Celtes entre autres<sup>17</sup>. Rationalisée qu'elle est, Guenièvre est bien apparentée à la Déesse Blanche dont parle Robert Graves. Il semble donc que l'indulgence de l'auteur et de son public envers l'infidélité de la reine littéraire provient de ce qu'elle est conçue, consciemment ou non, comme un avatar de la Déesse-Mère.

<sup>12</sup> M.-L. von Franz, *La femme dans les contes de fées*. Paris 1993, p. 57.

<sup>13</sup> J. Markale, *op. cit.*, p. 99.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 103

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 96

<sup>16</sup> Quelques œuvres traitant de ce sujet sont pourtant à remarquer, p.ex.: G. Brault, *Fonction et sens de l'épisode du Château de Pesme Aventure* dans l'Yvain de Chrétien de Troyes, dans *Mélanges Charles Foulon*, t. I, Rennes 1980, pp. 59-64; J. Frappier, *Le concept de l'amour dans les romans arthuriens*, dans BBSIA, N° 22, pp. 119-136; P. Gallais, *Genèse du roman occidental*, Paris 1974; *Idem*, *Perceval et l'initiation*, Paris 1972; Ch. Guyonvarc'h, *Mythologie celte et littérature arthurienne*, dans *Actes du XIV Congrès International Arthurien*, Rennes 1985, pp. 753-757; M.-N. Lefay-Toury, *Roman breton et mythes courtois*, dans *Cahiers de Civilisation Médiévale* XV / 1972, pp. 193-204 et 283-293; J. Markale, *Les Celtes et la civilisation celte, mythe et histoire*, Paris 1969; *Ibid.*, *L'étrange rôle de la reine Guenièvre*, dans *Europe*, X / 1982, pp. 96-105; J.-P. Martin, *L'Épée, la Princesse et le Dragon*, dans *Revue des Langues Romanes* LXXXV / 1981, pp. 3-36; P. G. Sansonetti, *Images mythiques dans la littérature arthurienne*, dans *Le retour du mythe*, Grenoble 1980, pp. 49-82; P. Walter, *Mythologie chrétienne: rites et mythes du moyen âge*, Paris 1992.

<sup>17</sup> Sur le culte de la Grande Mère ou de la Déesse-Mère voir p.ex. M. Eliade, *Traité d'histoire des religions*. Paris 1991, surtout chap. 7 et 9; E. Harding, *Les Mystères de la femme. Interprétation de l'âme féminine d'après les mythes, les légendes et les rêves*, Paris 1978.

Un autre argument qui confirme la thèse posée, c'est le rapport des femmes en question avec la nature, notamment avec les forces de la vie, de la mort et de la fécondité. Iseut, comme sa mère d'ailleurs, est une grande guérisseuse. Elle connaît les herbes, sait brasser des philtres, elle seule est capable de redonner la vie à Tristan mortellement blessé. Guibourc aussi est soupçonnée de connaître cette science:

dame Guibourc est née en terre païenne; elle a appris bien des secrets et des ruses inquiétantes; elle connaît les plantes et sait brasser des philtres: elle aurait vite fait de vous faire périr par le poison<sup>18</sup>.

Même si cette accusation est un mensonge propagé par la mauvaise reine pour retenir le roi Louis à la maison, le fait que le roi l'a cru semble significatif. Guibourc peut bien ne pas "brasser des philtres"; les autres personnages croient possible qu'elle en fasse. Si ces connaissances sont "inquiétantes" et liées au paganisme, c'est qu'elles ne sont pas conformes à la conception chrétienne du monde. On se souvient que, dans le folklore, l'art de brasser les herbes est propre à la sorcière et perçu souvent comme négatif. Cette compétence a quelque chose de commun avec le visage inquiétant de la mère archétypale, banni du christianisme qui n'accepte que le côté clair de la Mère, celui de la Vierge Marie. Mais la Grande Mère archétypale, comme la terre, signifie à la fois vie et mort; elle donne naissance et reçoit les morts qui trouvent leur repos en elle et qui se dissolvent dans son ventre maternel. Comme la Terre-Mère, Guibourc reçoit le corps de son neveu mort en bataille<sup>19</sup>. C'est le même symbole qui trouve son expression dans les images de la Piété. Guenièvre aussi est liée à la fois à la mort et aux rituels de la fécondité. Prisonnière dans le Pays-d'où-personne-ne-revient, identifié très souvent avec l'Autre Monde, elle ressemble à Coré qui disparaît périodiquement dans l'au-delà en apportant la mort sur la terre, et qui réapparaît au printemps et amène avec elle la joie de la vie nouvelle<sup>20</sup>. La même chose avec Iseut qui rentre de la forêt à la Saint-Jean, date très significative du solstice, et par cela rend au pays sa joie et sa paix. Comme mères de tout un peuple, Iseut, Guenièvre et Guibourc veillent sur la fécondité de toutes les familles, en jouant pendant les épousailles un rôle spécial dans lequel on peut voir les vestiges des anciens rites de la fécondité. Pendant les épousailles d'Enide, Guenièvre lui donne sa robe. Erec a insisté sur cela et tout le monde appréciait beaucoup son idée<sup>21</sup>. Pourquoi cette insistance? Pourquoi est-il tellement important que la fiancée obtienne sa robe de la reine,

<sup>18</sup> *La Chanson de Guillaume*, op. cit., v. 2591-2594.

<sup>19</sup> *Ibid.*, v. 1288-1291.

<sup>20</sup> W. Haug, *Das Land, von welchem Niemand wiederkehrt. Mythos, Fiktion und Wahrheit in Chrétiens Chevalier de la Charrette, im Lanzelet Ulrichs von Zatzikhoven und im Lancelot Prosaroman*, Tübingen 1978.

<sup>21</sup> *Erec et Enide*, op. cit., v. 1369-1374 et 1569-1580.

et non de sa cousine ou de quelqu'un d'autre? Le vêtement ne reste pas sans importance; il est porteur de qualités de son propriétaire. Donner sa robe veut dire: doter quelqu'un de ses propres qualités. Porter la robe de la reine pendant le mariage signifie donc: avoir la bénédiction de la mère de tout un peuple pour sa propre maternité future. De même Guibourc prend soin de la descendance des vassaux de son mari, en leur promettant des épouses belles et bien éduquées; c'est elle qui les marie<sup>22</sup>. Comme patronne de la fécondité, la reine elle-même prépare le lit conjugal des mariés et c'est elle qui les fait coucher pour la nuit de noces<sup>23</sup>. Il existe des cas dans la littérature médiévale qui témoignent encore mieux du caractère maternel de la femme du seigneur, comme les contes de Mélusine qui a apporté la prospérité à tout le pays et donné naissance à plusieurs enfants, mais les exemples donnés ci-dessus me semblent suffisants pour affirmer que les suzeraines littéraires ont quelque chose de commun avec la Déesse-Mère archétypale. Il peut paraître étonnant au lecteur d'aujourd'hui que le rôle du symbole de la fécondité peut être assumé par des femmes peut-être stériles. Il faut pourtant se souvenir que c'est la façon symbolique de penser qui dominait ce siècle-là. Et si on essaie de penser comme un homme médiéval, on aperçoit que la maternité personnelle et la maternité symbolique sont deux choses différentes qui ne vont pas toujours de pair. Le symbole de la fécondité n'est point cette femme qui a donné naissance au plus grand nombre d'enfants dans le royaume, mais celle qui assume la **fonction** maternelle – la reine. Comme personne, Iseut peut ne point avoir d'enfants; comme reine, elle devient mère de son peuple et symbole de la maternité au moment même de son couronnement.

Un autre trait à souligner c'est la sagesse de ces dames. Ce sont elles qui, par leur bon sens et leur intuition, trouvent la bonne issue de tout conflit. Là où les hommes sont impuissants, leurs femmes, sages et avisées, trouvent des solutions simples, non conventionnelles et efficaces. Dans *Erec et Enide*, le roi Arthur, embarrassé, demande à Guenièvre comment choisir la plus belle demoiselle pour ne pas blesser l'honneur des chevaliers, chacun d'eux voulant prétendre que c'est son amie qui est la plus belle. La reine lui conseille d'attendre Erec, ce qui se révèle plus tard comme la meilleure solution – Erec amène avec lui Enide dont personne n'ose nier la beauté<sup>24</sup>. Quand Guillaume perd la bataille à Larchamp sur la mer, Guibourc par ses ruses et ses mensonges lui procure une nouvelle armée<sup>25</sup>. Quand il perd de nouveau, c'est encore elle qui lui

<sup>22</sup> Veiller sur les filles de sa cour et leur trouver de maris convenables, s'il le faut, est d'ailleurs un devoir de la reine résultant des coutumes féodales. La maîtresse est comme mère adoptive pour elles.

<sup>23</sup> *Erec et Enide*, op. cit., v. 2074-2075.

<sup>24</sup> *Ibid.*, v. 305-341.

<sup>25</sup> *La Chanson de Guillaume*, op. cit., v. 1352-1389.

recommande d'aller chercher l'aide de l'empereur<sup>26</sup>. Quand le roi Marc, chagriné par les félons à cause de sa femme, vient en parler à Iseut, c'est elle qui sait tout de suite ce qu'il y a à faire. Marc est fâché qu'on parle du déshonneur de sa femme? Elle fera donc de sorte que personne n'ose en parler: elle prête un serment ingénieux sur les reliques et appelle le roi Arthur à témoin de son innocence<sup>27</sup>. Partout où les rois et guerriers, empêtrés dans leur honneur, leur raisonnement strict et leur loi, se trouvent sans possibilité d'agir, leurs épouses, raisonnant de façon émotionnelle et intuitive (ce qui ne veut absolument pas dire aveuglées par les émotions ou hystériques), résolvent les problèmes et donnent des conseils appropriés. Si un roi ou comte suit les avertissements de sa femme, tout sera bien pour lui; sinon, il s'en repentira. La dame-qui-sait-comment-faire est médiatrice entre l'homme et la réalité qui l'entoure. Sa présence lui permet d'entreprendre les actions adéquates à la situation. Par rapport au *Logos* masculin, elle remplit la fonction d'*Eros*, c'est à dire la fonction émotive qui lui permet de communiquer avec les autres et de voir les choses de façon juste. Un roi ne peut être un bon seigneur que s'il est marié: dans l'ordre féodal car il doit assurer sa descendance, mais aussi suivant l'ordre symbolique. Sa femme est son côté nature, ses racines dans la terre de ses ancêtres, ses forces vitales.

Elle est plus liée que l'homme à l'âme du monde, aux premières forces élémentaires et c'est à travers elle que l'homme communique avec elles...<sup>28</sup>

Sans une reine à son côté, sans ce noeud qui le relie au flot vif de la vie réelle, il se serait perdu dans le labyrinthe du raisonnement théorique et des idées fixes. Un exemple en peut être le roi Marc. Quand il a perdu la reine (prise en flagrant délit avec Tristan), il agit en insensé: il chasse de sa cour Dinas de Lidan, un de ses meilleurs hommes, et promet sa reconnaissance à un lépreux<sup>29</sup> pour un service peu honorable – et tout cela dans la conviction de bien servir son pays.

Malgré l'ambiguïté éthique de ces dames, malgré leurs tricheries et leur amoralité – du point de vue chrétien – elles semblent pourtant être beaucoup plus proches de Dieu que les autres personnages littéraires. Dans la *Chanson de Guillaume*, c'est à Guibourc de prier pour les combattants: "Elle pria pour lui au Dieu tout-puissant"<sup>30</sup> sont des mots répétés plusieurs fois dans le texte. Dieu accepte la tricherie d'Iseut pendant son serment à Mal Pas. Accusée d'avoir

<sup>26</sup> *Ibid.*, v. 2423-2434.

<sup>27</sup> Bérout, *op. cit.*, v. 3180-3227.

<sup>28</sup> N. Berdiaeff, *Un nouveau Moyen Âge*. Paris 1927, p.162-163, cité d'après: J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris 1994, p. 431-432.

<sup>29</sup> Bérout, *op. cit.*, v. 1125-1132 et 1181-1189.

<sup>30</sup> *La Chanson de Guillaume*, *op. cit.*, v. 1069, 1082, 1492, 1504.

passé la nuit avec Keu, Guenièvre, qui n'était point innocente puisqu'elle l'a passée avec Lancelot, invente une ruse: elle désigne ce même Lancelot pour défendre son honneur dans un combat judiciaire. Dieu et les saints sont appelés à témoins dans ce duel qui semble être une moquerie de la justice divine. Pourtant, Lancelot gagne et la reine est disculpée<sup>31</sup>. Si Dieu lui-même défend ces femmes coupables, c'est qu'elles sont proches du sacré.

Georges Dumézil a discerné trois fonctions principales, assurant le fonctionnement de chaque société indo-européenne. Ce sont: la souveraineté, liée avec le sacerdoce, la puissance ou la force guerrière et la fécondité liée avec la production<sup>32</sup>. La reine relève de la première fonction: celle du sacerdoce – souveraineté. Le roi est l'*omphalos*, le Centre du monde qui préserve l'Ordre dans sa lutte contre le Chaos, et la reine est le temple qui le munit de force et de bénédiction pour cette lutte. Elle est le *sacramentum* (dans le sens étymologique du mot), le signe visible du pouvoir royal, de la capacité du suzerain de remplir ses devoirs de roi. Elle lui apporte la légitimité de son pouvoir. Dans *Le Chevalier de la Charrette*, Méléagant vient à la cour du roi Arthur avec la nouvelle que plusieurs sujets du roi sont retenus prisonniers dans son royaume de Gorre, dans le Pays-d'où-personne-ne-revient. Arthur lui répond qu'il en est désolé, mais qu'il n'y peut rien. Alors Méléagant réclame la reine, il l'enlève et la conduit dans son pays. Lancelot se lance à sa poursuite et on dit que s'il arrive à libérer la reine, tous les prisonniers de Gorre seront libres<sup>33</sup>. L'intéressant est ce que Chrétien ne sait pas expliquer logiquement cette interdépendance entre la liberté de Guenièvre et celle des sujets du roi Arthur: si le roi n'est pas capable de libérer ses gens, il perd la reine; s'il retrouve la reine, tous ses vassaux reviennent à lui. L'auteur en donne une explication artificielle: il dit que dans le Pays-d'où-personne-ne-revient il y a une coutume d'après laquelle tout le monde peut en sortir librement, si une seule personne en sort<sup>34</sup>. Or, il pourrait bien omettre ce motif et cette explication embarrassants, puisqu'ils ne sont pas nécessaires pour le déroulement de l'action. S'il les a insérés dans son roman, c'est parce qu'ils en constituent un élément intégral et indispensable dans la logique du mythe. La reine est un symbole de l'intégrité du royaume et du pouvoir royal. Il est donc évident que si le roi n'est pas capable d'assurer la protection à ses sujets – donc, si le pouvoir lui fait défaut – il perd aussi la reine. Ce n'est pas tellement un effet, mais une manifestation de la situation d'un pays. Ainsi, celui qui sauve la reine, sauve par cela même tous les autres captifs, restituant le pouvoir, la stabilité, en un mot – la souveraineté du royaume.

<sup>31</sup> *Le Chevalier de la Charrette*, op. cit., v. 4901-4976.

<sup>32</sup> G. Dumézil, *Mythe et épopée*. t. I, *L'idéologie des trois fonctions dans les épopées des peuples indo-européens*. Paris 1981; *Idem, L'idéologie tripartite des Indo-Européens*, Bruxelles 1958.

<sup>33</sup> *Le Chevalier de la Charrette*, op. cit., v. 1972-1974.

<sup>34</sup> *Ibid.*, v. 3899-3901.

Tous les traits de la femme du seigneur dont on a parlé: la liberté de ses mœurs, son attitude envers les forces de la nature, ses liaisons avec la fécondité et avec le sacré, son amoralité apparente, et enfin sa sagesse purement féminine, résultant de la façon émotionnelle et intuitive de percevoir les choses, laissent supposer sa provenance mythique<sup>35</sup>. Bien que souvent rationalisée par des auteurs qui ne comprenaient plus la signification des symboles qu'ils inséraient dans leurs œuvres, l'image de la reine ou comtesse littéraire du douzième siècle ressemble de façon étonnante à celui de la Grande Mère archétypale. Les fonctions qu'elles remplissent dépassent de loin le rôle "vrai" des reines médiévales réelles, c'est pourquoi il me semble légitime de chercher leurs sources plutôt dans la mythologie que dans l'histoire. Iseut, Guenièvre et Guibourc sont les sources et les symboles de la prospérité de leurs pays. Elles exercent donc un pouvoir énorme, mais qui n'a rien à voir avec la virilité guerrière ou politique. Elles ne sont pas émancipées. Leur fonction reste purement féminine, et pourtant essentielle: comme celui de la Déesse-Mère, leur rôle est de régner sur la vie et sur la mort d'un peuple.

<sup>35</sup> Non d'une mythologie concrète, mais des images communes à plusieurs mythologies.





**Witold Konstanty Pietrzak**

Université de Łódź

## **La femme dans les nouvelles de Des Périers**

Il y a eu Anne de Bretagne, Renée de France et Catherine de Médicis; il y a eu Marguerite de Navarre, Hélienne de Crenne et Louise Labé. Mais qu'importe? Au XVI<sup>e</sup> siècle la femme est un être inférieur à l'homme, et personne n'en doute. Cette circonstance provoque, chez les conteurs de la Renaissance, les réactions les plus diverses. Certains, comme Jeanne Flore ou Claude de Taillemont, s'engagent à défendre le beau sexe en l'élevant jusqu'aux cieux, païens ou quasi chrétiens. D'autres, au contraire, à l'image du mystérieux A. D. S. D., stigmatisent la conduite répréhensible de ces pauvres créatures en proie au péché mortel, et leur proposent un idéal moral d'une austérité inhumaine. *L'Heptaméron* à son tour correspond, malgré toutes ses ambiguïtés, ou peut-être grâce à elles, à une tendance qui concilie les opinions extrêmes.

Dans ma communication, je voudrais présenter l'image de la femme telle qu'elle se dessine dans l'œuvre narrative de Bonaventure Des Périers, les *Nouvelles Récréations et Joyeux Devis*. Son regard diffère sensiblement des points de vue signalés, puisqu'il affirme lui-même, dans son préambule, n'avoir d'autre but que celui de faire rire<sup>1</sup>. Or grâce à la critique qui a cherché l'existence et la signification des couches profondes du recueil, sous-jacentes au comique pur et simple<sup>2</sup>, l'originalité du conteur n'a gagné que plus de relief. Des Périers semble récalcitrant aux tentations didactiques aussi bien que mystiques ou

---

<sup>1</sup> B. Des Périers, *Nouvelles Récréations et Joyeux Devis I-XC*, édition critique avec introduction et notes par K. Kasprzyk, Paris 1980. Les nombres entre parenthèses renvoient aux numéros de nouvelles de cette édition.

<sup>2</sup> Voir K. Kasprzyk, *Des Périers et la communication. Proposition d'une lecture des Nouvelles Récréations*, dans *Etudes seiziémistes* offertes à V.-L. Saulnier, Genève 1980, p. 169-178. Sur d'autres opinions, voir *ibid.* p. 169-170.

métaphysiques: dans ses nouvelles, dit-il en précisant son projet d'écriture, "il n'y a point de sens allegoricque, mistique, fantastique" (N° 1). Sa vision de la réalité est froide sans être indifférente, ironique, mais étrangère au sarcasme. L'image de la femme que nous allons poursuivre dans son œuvre se veut, par conséquent, réaliste.

Aussi faut-il se méfier des déclarations dans lesquelles Des Périers remet en cause sa compétence de narrateur digne de foi. Même s'il invente ses histoires de toutes pièces, même si ailleurs il emprunte la matière de ses récits au fond commun, littéraire ou oral<sup>3</sup>, il réunit les qualités d'un observateur trop lucide pour faillir au principe de la vraisemblance. D'autre part, en reprenant à leur manière l'héritage boccacien des recueils qui opposent les commentaires aux contes proprement dits, les *Nouvelles Récréations* mettent sur scène un seul *devisant*, le narrateur des récits. Maintes fois ce dernier interrompt sa relation d'événements, prend la parole en son propre nom, s'adresse directement au lecteur et compose de cette manière une sorte de dialogue qui remplace l'histoire-cadre traditionnelle<sup>4</sup>. On ne devrait pas s'étonner que, chez un écrivain conscient de son art comme Des Périers, la véracité des anecdotes devienne un objet de provocation, de caractère purement esthétique; et il est évident que cette attitude laisse intacte la pertinence des observations sociologiques et psychologiques<sup>5</sup>.

Dans ses nouvelles, Des Périers montre beaucoup de femmes du peuple: domestiques, ménagères, marchandes; mais on y trouvera aussi en nombre satisfaisant de bonnes bourgeoises, épouses d'hommes de petits métiers, tout comme celles d'avocats ou de procureurs, ou enfin des représentantes de la noblesse. Conformément à l'esprit des recueils de formes brèves, l'auteur dresse un vaste panorama de l'entière société<sup>6</sup>.

Parmi les évocations qui semblent caractéristiques des milieux et de l'époque, notons l'image de la jeune fille inexpérimentée: celle par exemple des trois sœurs qui se font dépuceler sans en prévoir les conséquences probables; mais obligées, la nuit des noces, de justifier leur grossesse, elles inventent des mots

<sup>3</sup> Sur les emprunts des motifs littéraires chez Des Périers, voir K. Kasprzyk, *Nicolas de Troyes et le genre narratif en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, Warszawa-Paris 1963, p. 302-311.

<sup>4</sup> Voir I. D. McFarlane, *Le personnage du narrateur dans les Nouvelles Récréations* dans *La nouvelle française à la Renaissance*, études réunies par L. Sozzi et présentées par V. L. Saulnier, Genève p. 307-318.

<sup>5</sup> Comme le montre Gabriel Pérouse (*Nouvelles françaises du XVI<sup>e</sup> siècle. Images de la vie du temps*, thèse présentée devant l'Université de Paris IV, Service de reproduction des thèses, Université de Lille III, 1978), l'insistance sur l'authenticité des histoires constitue une convention du genre bref. Au demeurant, c'est toujours l'événement qui a besoin d'être accrédité, alors que les aveux en question ne concernent jamais le fond quotidien qui donne vie aux actions présentées et reflète la réalité sociale. De même, K. Kasprzyk (*Des Périers et la communication...*, p. 170-171) applique la notion de vérité à la structure événementielle du récit.

<sup>6</sup> Pour le détail, nous renvoyons à la pénétrante étude de J.-P. Siméon, *Classes sociales et antagonismes sociaux dans »Les Nouvelles Récréations« et »Joyeux Devis« de Bonaventure Des Périers*, dans *La Nouvelle française à la Renaissance op. cit.*, p. 319-351.

fins et, oubliant leur naïveté d'autrefois, apprennent à se débrouiller auprès de leurs maris (N° 5). Une autre jeune fille, désireuse d'afficher son savoir-faire, parle à son maître de celui qui a bien généreusement voulu l'initier à l'amour (N° 8). Et Des Périers ne manque pas, dans les situations où transparaît la stupidité, de signaler ce qu'il pense de ces filles en disant, par exemple, "eh qu'elle estoit sotté". Mais l'auteur est surtout conscient de l'abîme qui sépare l'esprit candide de la jeune fille d'avec les dures exigences de la vie adulte. Assumer son devoir d'épouse revient pour elle à accepter un jeu de forces dont elle doit s'approprier les règles. Quand il demande aux jeunes filles de suivre certains préceptes, Des Périers caractérise ces "beaux et saintz enseignementz" avec une ironie qui n'épargne jamais les absurdités de l'artifice:

Premierement, que la nuit elles tiennent leur couvrechief à deux belles mains, de peur que leur mary les descoiffe: qu'elles serrent les jambes comme un homme qui descend en un puiz sans corde: qu'elles soyent un peu rebelles, et que pour un coup qu'on leur baille, qu'elles en rendent deux. (N° 39)

L'auteur du *Cymbalum Mundi* profite de maintes occasions pour souligner les contradictions qui règnent dans l'univers des hommes, et mettre en relief les effets dérisoires de leurs intentions. Ainsi, pour avoir voulu mettre en pratique avec rigueur les préceptes reçus, la fille du conte dernièrement cité finit-elle par faire croire à son mari "qu'elle avoit appris ces tordions d'un autre maistre que de luy". L'excès de zèle se retourne contre la volonté de la jeune femme. Ailleurs, Des Périers veut faire rire le lecteur en lui racontant l'anecdote d'une fille fort simple qui refuse le mari qu'on choisit pour elle parce que, faute de savoir, elle confond deux monosyllabes, "dot" et "dos", et craint de recevoir pour maître un mangeur de dos (N° 43). Le nouvelliste compose toutefois son récit de manière à lui donner un sens différent de celui qu'on pourrait attendre. Au lieu de ridiculiser la simplicité de la jeune fille, il accumule des commentaires<sup>7</sup> qui visent à justifier son ignorance et à conférer à son refus le caractère d'une intuition absolument raisonnable. On voit donc que le conteur traite les jeunes filles avec indulgence, sans méchanceté aucune, et l'image qu'il nous en donne semble suggérer qu'il n'est pas insensible au charme singulier de leur simplicité, surtout quand celle-ci vient se dresser en face de la folie des adultes.

<sup>7</sup> Voici l'exposition de la nouvelle: „A propos de ambiguité de motz qui gist en la prolation, les François ont une façon de prononcer assez douce: tellement que de la pluspart de leurs parolles on n'entend point la dernière lettre. Dont bien souvent les motz se prendroyent les uns pour les autres, si ce n'estoit qu'ilz s'entendent par la signification des autres qui sont parmy." Un peu plus loin, Des Périers présente et explique la confusion de mots: „Ceste jeune fille ouyt ceste parolle qu'elle n'entendoit point telle que l'autre l'entendoit, Car elle estoit jeune: et n'avoit point encores ouy dire ce mot de dot, Lequel ilz disent en certains endroitz de ce Royaume, et principalement en Lyonnois, pour douaire." Le récit s'achève par l'observation suivante sur l'héroïne: „Mais elle n'avoit point du tout tort, de n'en vouloir point, Car combien qu'un homme ne soit pas si affamé de manger le dot d'une femme comme s'il luy mangeoit le dos, si est ce qu'ilz ne vallent gueres ny l'un ny l'autre pour elles."

Mais, plus qu'aux jeunes filles, notre conteur s'intéresse aux femmes déjà marquées par la vie. Ainsi faisons-nous la connaissance d'une mère soucieuse de la carrière de son fils qui, ayant perdu la virilité suite à un accident, voudrait entrer dans l'ordre ecclésiastique; et la dame de solliciter l'appui du cardinal de Luxembourg (N° 15).

Des Périers aime bien raconter des histoires dont les héros se distinguent des autres par un langage particulier; c'est précisément le cas de notre mère dont on ne saurait que louer les intentions mais qui fait rire en révélant sa maîtrise douteuse de la langue. Elle croit que le handicap risque de contrecarrer la vocation de son fils:

...J'en voudras ben faire un prêtre, dit-elle, si c'estoit le piesir de Dieu (...) il y ha quelque chouse qui l'engarde: Més en ma dict que vous l'en pourriez ben recompenser.

Et le narrateur s'empresse d'expliquer le vocabulaire de son héroïne: "la bonne femme vouloit dire dispenser".

En exploitant les ressources du langage, Des Périers dénonce, comme on l'a démontré<sup>8</sup>, les impasses de la communication. Mais, indépendamment de cette visée de démystificateur, il semble bien qu'il y ait chez lui une autre intention, celle de nous donner un tableau convaincant des personnages modestes, avec leur parler cru et pittoresque.

C'est ainsi que nous assistons ailleurs à un duel singulier. Une marchande de harengs du Petit Pont insulte un étudiant qui veut lui acheter son poisson à vil prix (N° 63). Incapable de réagir, le garçon va porter plainte au régent et lui demander un secours. Armé de deux rouleaux de belles injures dont il ne connaît par cœur que le premier, le pédagogue défie alors la marchande en duel verbal:

La harangere se voyant deffiée: «Mercy Dieu dit elle, tu en veulx donc avoir? *magister* crotté. Allons allons, par ordre gros baudet: et tu verras comment je t'accoustreray. Parle, c'est à toy. – Allez vieille sempiternelle, dit le Regent. – Va ruffien, – Allez villaine, – Va maraud».

Le duel continue, mais Des Périers connaît trop bien son métier pour ignorer que, dans le récit bref, il faut surtout éviter la monotonie et la prolixité. Citer tout l'échange de gros mots risquerait de surcharger la narration. C'est pourquoi, "incontinent qu'ilz furent en train, affirme-t-il, Je m'en vins. Car j'avois affaire ailleurs."

Vous êtes sans doute curieux de savoir la fin de ce combat? Le narrateur n'y a pas assisté jusqu'au bout, mais heureusement, il a entendu parler des témoins qui l'ont renseigné. Quand les ressources du premier rouleau se sont épuisées, le régent se voit obligé d'utiliser l'autre qui contenait des "injures collegiales". Et le voilà qui lance d'une traite:

<sup>8</sup> K. Kasprzyk, *Des Périers et la communication...*, p. 173-176.

«Alecto, Megera, Thesiphone, detestable, execrable, *infande*, abominable». Mais la harangue le va interrompre, «Ha mercy Dieu dit elle, tu ne sçais plus ou tu en es. Parle bon François. Je te respondray bien: Grand niaiz, Parle bon François, ha tu apportes un rollet, va estudier, maistre Jehan: Va, tu ne sçais pas ta leçon».

Cette scène n'est pas sans rappeler les pages de critique piquante que Rabelais formule à l'endroit des universitaires<sup>9</sup>. Chez Des Périers, tout en visant un but similaire, elle permet aussi de faire valoir une femme simple, illettrée, et pourtant victorieuse au combat verbal livré à celui qui passe pour expert de la rhétorique.

D'autres femmes, par contre ne pourraient pas se flatter d'avoir défendu la gloire de leur sexe, quand il s'agissait de comprendre un message verbal. C'est le cas de l'héroïne de la Nouvelle 43, déjà analysée, dont la méprise fait rire les autres personnages; c'est aussi le cas de la chambrière d'un avocat qui parlait un français latinisant (N° 14); c'est encore celui de la bonne veuve (N° 42): ayant une requête à présenter au parlement de Paris, elle s'adresse à un conseiller ecclésiastique; quand ce dernier la renvoie auprès d'un juge séculier, elle se méprend au sens du mot "lay" (c'est-à-dire laïc), et cherche le plus laid qui soit à la Cour.

Ce n'est pas par hasard que la querelle de la danse et de la musique se déroule entre une femme et "un docteur en Theologie" (N° 38). Les quelques traits rapides que le conteur attribue à la dame Baillive de Sillé font de cette héroïne un personnage sympathique: elle était notamment appréciée pour "sa vertu, bonne grace et bon esprit, tresbien venue entre les gens d'honneur: et avenante en tout ce qu'elle faisoit. Et entre autres à baller, là ou elle prenoit un grandissime plaisir." Le penchant pour la danse, le seul caractère original de cette esquisse par ailleurs toute conventionnelle, assure à la femme, dans la querelle en question, le privilège d'un être qui aime ce dont il parle et qui en a une connaissance pratique. Au reste, les arguments qu'elle allègue pour défendre la danse lui assurent la victoire sur le docteur. C'est aussi sa cause que plaide le nouvelliste pour prouver que le bon sens, l'esprit critique et le goût du naturel l'emportent sur les préjugés et le savoir théorique.

Il existe, cependant, un autre domaine qui semble intéresser Des Périers tout autant sinon davantage que les singularités propres aux femmes, à savoir les relations entre les deux sexes. L'âge et l'aspect physique déterminent la probabilité du succès que la femme peut remporter dans la société. La majorité de celles qui ambitionnent de faire exercer leurs appâts sur les hommes sont forcément jeunes, belles et de bonne grâce. Pour les présenter, les nouvellistes se soumettent le plus souvent à une tradition aussi vieille que le genre bref, et qui consiste dans l'emploi de quelques épithètes conventionnelles.

<sup>9</sup> Ainsi les chapitres de *Gargantua* présentant le milieu de la Sorbonne (XX, XXI), et surtout la fameuse harangue du maître Janotus (XIX).

Chez l'auteur des *Nouvelles créations*, la caractéristique initiale de l'apparence revêt justement cette forme consacrée par les siècles, mais les variantes qu'on en trouve dans ses récits ajoutent souvent tel détail particulier qui permet de différencier les héroïnes. Par exemple, celle du conte 8 était "de l'âge de seze à dix sept ans" et "assez belle de visage"; celle de la neuvième, "honnestement belle", devinait sa grossesse au "defailllement de cueur, avec telz autres accidens qui prennent aulx femmes enceintes". La jeune épouse de l'Ecossais se présente comme une fille "d'assez bon aage" (N° 39) et la dame d'Orleans paraît "gentile et honneste, encore qu'elle fust guespine" (N° 54). Il convient d'insister à ce propos sur le fait que l'habitude traditionnelle de description stéréotypée n'empêche pas notre écrivain d'individualiser, au cours de la narration, d'une manière brève et précise, l'image psychologique de ses héroïnes.

La beauté est un don de la nature, par conséquent les personnages de fiction qui l'on reçu, appartiennent à une espèce d'élite. Mais Des Périers, comme d'autres conteurs<sup>10</sup>, n'a pas l'habitude de décrire les femmes qui ne font pas partie de cette élite. Est-ce à dire que le charme physique revient invariablement à la jeunesse? Peut-être, à moins que ce ne soit, une fois encore, une simple convention du genre que les écrivains ne cherchent pas à modifier<sup>11</sup>. Quoi qu'il en soit, les dames âgées n'ont jamais droit aux observations sur leur beauté, ne fût-ce que révolue.

Remarquons d'autre part que, pour être jeune et belle, il ne faut pas nécessairement être jeune fille; en effet, les veuves qui n'ont rien encore perdu de leur fraîcheur, représentent une image ordinaire dans notre recueil (par exemple, les N°s 64 ou 78), comme du reste dans d'autres.

Or les grâces du corps, condition *sine qua non* de la réussite auprès des hommes, sont en même temps un don passager, ce qui place la femme dans une situation difficile. Des Périers en paraît conscient lorsqu'il fait dire à l'un de ses personnages secondaires:

Nous aultres femmes, [...] ne nous faisons pas beaucoup estimer: sinon par l'ayde de beauté. Et pour ce il nous la fault songneusement entretenir, Et nous faire valoir ce pendant que nous en avons la commodité. Car quand nostre beauté est passée, on ne tient plus compte de nous. (N° 48)

L'attrait physique demeure donc la seule arme susceptible d'assurer à la femme une certaine considération sociale; une arme fragile, qui avec le temps perd son efficacité. Les soins de toilette, ordinairement attribués à la coquetterie féminine, trouvent ici une justification plus sérieuse.

<sup>10</sup> A l'exception, peut-être, de Marguerite de Navarre: elle raconte, entre autres, l'histoire de la pauvre Rolandine (N° 21) qui n'était pas „des plus belles ny des laydes aussy" (*L'Heptaméron*, Paris 1960, p. 158).

<sup>11</sup> Par ailleurs, chez des écrivains qui révèlent une intention édifiante manifeste, le fait de présenter des personnages élus, sur le plan physique, moral ou social, souligne leur caractère exemplaire et renforce la leçon à tirer; le *Violier des histoires romaines* (1521) paraît très significatif dans cette perspective.

Cette infériorité de la femme par rapport à l'homme, nous la retrouvons dans les relations entre les conjoints, tellement typiques pour l'Ancien Régime et amplement décrites dans différents recueils de récits brefs<sup>12</sup>. Accoutumées à l'obéissance et la modestie, les jeunes femmes ont en général "une crainte accompagnée d'une honte honneste" (N° 16) qui reflètent d'un côté les effets de l'éducation, perceptibles dans chaque milieu, et, de l'autre côté, la position dominante de l'homme. Avec le mariage, l'autorité de ce dernier ne fait qu'adopter une forme légitime, ce qui conduit aux situations que nous connaissons tous et qu'on peut observer, par exemple, dans la Nouvelle 60. Ayant déposé l'adultère dans son foyer, le maréchal-ferrant interpella son épouse, "la menassa, et la pressa tant et avec une colere telle qu'ont volontiers ces gens de feu: qu'elle luy demanda pardon, et luy confessa le cas". On imagine difficilement une scène dans laquelle les rôles seraient inversés. L'homme ne redoute que la moquerie de la communauté où il vit; la femme, elle, appréhende en plus la force de l'homme, qui peut la punir selon sa fantaisie, et la rigueur de la loi qui lui sera défavorable encore pendant longtemps.

S'il n'a pas de doute sur la position de la femme par rapport à l'homme, Des Périers n'a pas non plus d'illusions sur sa nature. Tantôt il raconte le rêve d'une bonne femme qui fait tomber sa potée de lait, source de son bonheur éphémère perdu à jamais (N° 12); tantôt, à propos d'une dame qui faisait de l'esprit, "je croy, dit-il, qu'il n'y a ny poing, ny poinct, qui sceust assagir la femme: quand elle l'a mis en sa teste" (N° 52). En prenant ses distances de conteur indulgent mais sceptique, il joue sur le sens de deux termes homophones, comme s'il voulait se rallier à l'avis d'Erasmus au sujet des femmes qui prétendent à la sagesse:

Il est deux fois vicieux, celui qui veut forcer son talent, contrarie la nature et farde son vice aux couleurs de la vertu. Selon un proverbe grec, «Un singe est toujours un singe, fût-il habillé de pourpre». De même une femme est toujours femme, autrement dit folle, sous n'importe quel masque<sup>13</sup>.

Il existe aussi, dans les *Nouvelles récréations*, des accents qui permettent d'apprécier le bon sens de l'auteur, libre de tout préjugé. Quels que soient son âge, ses qualités physiques et sa position sociale, la femme devrait, à l'égal de l'homme, avoir sa part au plaisir d'amour. "...Il n'est rien qu'une femme trouve plus mauvais, et non sans cause, que quand l'homme la met en appétit sans la contenter" (N° 32). Les auteurs de fabliaux connaissaient bien cette vérité<sup>14</sup>,

<sup>12</sup> Ainsi *L'Heptaméron* N°s 19, 21, 40 ou 51; P. Boaistuau, *Histoires tragiques* N°s 3, 4; voir aussi les nombreux commentaires d'A.D.S.D. dans le *Comptes du monde aventureux*.

<sup>13</sup> *Eloge de la Folie*, nouvelle traduction du latin et présentation de Claude Barousse, Quetigny-Dijon 1994, pp. 42-43.

<sup>14</sup> Voir à titre d'exemple *Le Sohait des Vez* dans *Les Fabliaux érotiques*, édition critique, traduction, introduction et notes par L. Rossi, avec la collaboration de R. Straub, postface de Bloch, Paris 1992.



qui, chez Des Périers, prend la forme d'une revendication. Non que le conteur plaide la cause du sexe faible au nom d'un féminisme qui n'est pas son parti. C'est que, face à la nature, les besoins de l'homme ne priment pas ceux de la femme.

La dame la Fourriere cherche le plaisir, mais le partenaire qu'elle choisit est loin de l'avoir menée à l'extase amoureuse (N° 31). Dans la Nouvelle 39, c'est bien une femme qui ramène à la raison un mari jaloux, conjoint de sa domestique: au lieu de faire le "fantastique" il devrait contenter son épouse, selon les lois de la nature. Un gentilhomme a voyagé deux jours de suite pour rejoindre au plus vite sa femme, jeune et belle bien évidemment (N° 32). Mais lorsqu'ils se couchent, elle attend son "petit picotin", alors que lui, le pauvre, fatigué par les incommodités du trajet,

Mamie dit il, la grand amour que je vous porte m'ha faict haster de vous venir veoir: et suis venu en poste tout le long du chemin: vous m'excuserez pour ceste fois.

L'amie n'a pas de choix. Or le lendemain, quand ils regardent la basse-cour, le mari zélé, apercevant un coq qui ne cesse de "mugueter" une poule sans lui faire autre chose, ordonne de supprimer le chapon de la compagnie. Et la dame de répliquer: "Eh monsieur pardonnez luy, peult estre qu'il ha couru la poste toute la nuit".

L'analogie est trop évidente pour exiger un commentaire superflu, et le narrateur se contente d'un dénouement rapide<sup>15</sup>; il préfère laisser au lecteur le plaisir de goûter à la subtilité de la remontrance par laquelle la femme réclame son dû.

La femme qui se livre à la jouissance devient, dans un autre conte (N° 54), l'objet d'une moquerie badine. Par opposition à d'autres personnages féminins qui sous le masque de l'honnêteté éconduisent les soupirants (N°s 64, 78), la dame d'Orléans est présentée comme... "pitoyable et humaine". Elle reçoit un jeune étudiant nommé Clairret qui, pour signaler son arrivée, se met à japper comme un petit chien: "Hap: hap". Serait-ce un souvenir de la *Châtelaine de Vergi*? Ce n'est pas sûr; en tout cas, l'idylle de Clairret dure jusqu'à l'arrivée d'un grand chien. La surprise est désagréable pour les deux initiés, mais bientôt les "Hap: hap" vont se conjuguer aux "Hop: hop: hop", car les concurrents ont décidé qu'ils "iroient chasser aux connilz chacun en leur tour: comme bons amys et compagnons". Puisque dans cette histoire les rôles de véritables héros sont confiés à des figures masculines, l'image de la femme, qui en surgit rappelle vaguement un être humain: privée d'énergie et de volonté, elle se voit entraînée par le cours des événements. Incarnation de la passivité, elle n'est plus qu'un objet qui amuse et dont les autres profitent. Remarquons tout de même que

<sup>15</sup> „Monsieur se teut à cela, et n'en parla plus: sachant bien que c'estoit à luy à qui ces lettres s'adressoyent.”

Des Périers n'en fait pas un personnage ridicule. Non, il semble plutôt partager l'insouciance et la gaieté des deux rivaux conciliés.

La brave bourgeoise mariée depuis trois semaines, dont la grossesse constitue le centre du récit (N° 9), est une autre héroïne à laquelle les lectrices de l'époque refuseraient sans doute de s'identifier. Son époux parti en voyage d'affaires, elle se laisse persuader par le voisin qu'on ne peut pas engendrer un enfant complet en si peu de temps. Le coquin, jouant sur la superstition et la sottise de la dame, applique alors le principe des séducteurs rusés, à savoir qu'il faut aimer "la femme de son voisin comme la sienne propre" (N° 8): et il achève l'oreille de l'enfant.

L'absence d'égalité sur le champ des ébats amoureux explique, du moins en partie, le phénomène de l'infidélité des épouses. Car "il n'est rien qui ouvre la porte plus grande à cocuage, que l'impuissance du mary" (N° 16). Voilà une leçon digne des *Comptes amoureux* par Madame Jeanne Flore!

Pour illustrer cette corrélation entre l'adultère et le désir des femmes, le conteur propose plusieurs récits dont le sens apporte sur le problème un éclairage toujours différent. Un mari trop vieux ne satisfait pas du tout les attentes de sa jeune épouse qui, pour obvier à cet inconvénient, s'entoure à son déshonneur de plusieurs amis bien affectueux (N° 6). Mais le protagoniste se garde d'incarner le rôle de despote impuissant et déçu: "il (lui) falloit porter la penitence de la follie qu'il avoit faicte: d'avoir sus le haut de son age, pris une fille si jeune d'ans". Conscient que la faute de l'adultère dont sa partenaire se rend coupable, retombe entièrement sur lui, il préfère, quand les parents s'attaquent à la réputation de sa maison, donner à sa femme les moyens pour dissimuler sa conduite. Son intention produit à la fin les effets qu'il n'espère même pas et qui peuvent à juste titre porter le nom de leçon exemplaire.

Dans un autre conte, Des Périers réécrit une histoire, empruntée aux *Cent Nouvelles Nouvelles* bourguignonnes (N° 37), sur un jeune Parisien qui éprouvait contre le cocuage une aversion extraordinaire (N° 16). Le protagoniste connaît tout un éventail de tours que les femmes inventent pour trouver la jouissance. L'expérience de la vie s'ajoute, chez lui, à un savoir livresque, puisé dans les nouvelles de Boccace et le drame de Fernando Rojas, *Célestine*<sup>16</sup>. En établissant entre les personnages des rapports de sympathie et de respect mutuel, Des Périers réussit à montrer la naissance de l'amour sans que rien ne la favorise. Grâce à l'art du dialogue, grâce à l'habileté avec laquelle il maîtrise les nuances, le nouvelliste peint une image psychologique de la femme qui convainc. L'émotion saisie au vif, dont l'intensité et la nature évoluent au fil de la conversation, nous

<sup>16</sup> Tout en reproduisant le schéma narratif global de son modèle, Des Périers conserve une liberté certaine pour ce qui concerne les questions de détail, définissant l'originalité de sa refonte (le héros n'est pas un tyran jaloux; il a lu d'autres livres; la dame respecte son mari et dialogue avec son amant; la vieille est sympathique; les jugements de valeur sur les personnages et le style sont différents eux aussi).

permet d'observer un cœur sensible en mouvement, qui hésite et qui pèse, et dans lequel, peut-être par taquinerie, s'élabore l'idée d'adultère. Il ne reste plus rien de ces mobiles frustes qui faisaient agir l'héroïne du XVe siècle: plus de haine pour le mari, plus d'hostilité à l'égard de la vieille. On observe donc une tension entre les données descriptives sur ce personnage et son comportement. Or éviter de devenir cocu, selon le mari trompé de notre récit, c'est connaître les ruses des femmes infidèles en puissance pour les prévenir à temps.

O de par le diable, dit-il en constatant son échec et avec son recul lucide, voilà un tour de finesse qui n'estoit point encor en mon papier: je les sçavois tous fors celui là.

L'auteur des *Nouvelles Récréations* nous avertit ainsi des risques que nous encourons en voulant nous en tenir strictement aux connaissances spéculatives, parce que la vie apporte toujours des surprises. Mais il décèle en même temps un mécanisme obscur, imprévisible de la mentalité féminine; c'est pourquoi, sous l'ombre d'une narration allègre, menée dans l'esprit d'une farce, il nous offre de la femme une peinture presque moderne, qui produit sur le lecteur le sentiment d'insécurité voire d'inquiétude.

La dernière nouvelle du recueil (N° 90) commence par une longue digression sur l'infidélité des femmes. Faut-il tomber d'accord avec l'opinion communément admise et penser qu'elles en sont les seules responsables et, source du mal, méritent la punition la plus sévère? Des Périers suggère prudemment que la faute réside dans la faiblesse de la nature féminine. Mais les maîtresses potentielles, interrogées, se révoltent contre telle interprétation: si une épouse trompe son mari, c'est parce qu'elle a découvert en son amant plus de perfections. Et c'est une erreur grave que de ne pas posséder la chose plus parfaite! De même le mari, s'il reconnaît que l'amant le dépasse en vertu et amabilité, n'a pas le droit d'interdire à sa femme la liaison avec lui.

Selon une perspective esthétique, le raisonnement en question ne prête pas à controverse. Du moment qu'on l'applique à la sphère morale des relations entre les conjoints, on voit tout de suite combien cet écho du platonisme renaissant est spécieux et caricatural. Des Périers le voit aussi. Il entame alors une réflexion personnelle sur le problème. Il condamne sans tergiverser les infidélités causées par les présents, donc par l'avarice de la femme. Revenant à son idée initiale, il éprouve toutefois de l'indulgence à la vue du cœur féminin. La femme

qui est de nature douce, de cœur pitoyable, de parole affable, de complexion délicate, de puissance foible, comment pourra elle tenir contre un homme importun en demandes? obstiné en poursuites? inventif en moyens? subtil en propos? et excessif en promesses?

Se rendant compte de la difficulté que pose la question soulevée, Des Périers n'aspire pas à la résoudre. Par contre, ayant énuméré différentes attitudes que l'homme peut adopter en face d'une épouse frivole, il narre un petit épisode d'infidélité d'une femme et de vengeance de son mari. Presque exclusivement

consacré aux détails techniques d'une "stratégie lucide"<sup>17</sup>, permettant au héros de mener à bon terme l'exécution de son projet, cet épisode, le plus cruel du recueil, représente sans doute une menace adressée aux dames; mais comme il n'est ni marié ni jaloux, Des Périers laisse au lecteur le soin de le commenter, et nous donne ainsi sa dernière leçon de tolérance.

Les contes de Bonaventure Des Périers présentent une image originale de la femme. Nous l'avons recherchée dans la psychologie des personnages, hors des couches sociales, car le statut de la femme dépend non seulement de son rang dans la société, mais aussi de son sexe. Parfois cette originalité ne réside pas dans la nouveauté de l'idée que diverses formes littéraires ont ressassée dès le Moyen Âge, telle l'autorité que le mari exerce sur son épouse. Le conteur essaye alors de définir sa propre voie en jetant une lumière qui est la sienne sur les problèmes connus qu'il met toujours à l'épreuve de la vie et du bon sens: nous y retrouvons donc la verve réaliste que l'on a déjà signalée à propos de l'univers de ses contes<sup>18</sup>. Quand il veut nous faire rire, et il le veut sans conteste, l'écrivain ridiculise différents défauts de ses personnages et tient en même temps à souligner chez eux tel détail caractéristique, ainsi la jeune fille qui se vante de son savoir en matière d'amour ou la dame stupide qui croit incomplet son enfant récemment conçu. Lorsqu'il en vient au comique verbal, Des Périers se plaît à varier les particularités, à la gloire ou au dam des femmes, comme par exemple la langue verte de la harengère ou le mot fin de la dame désappointée par son mari. Dans les *Nouvelles Récréations* la femme apparaît donc dotée de visages multiples: sotte ou futée, bornée ou spirituelle, tantôt touchante, tantôt drôle, elle fait comprendre par moments qu'il y a dans son psychisme une zone enténébrée et inintelligible. De temps à autre elle témoigne, il est vrai, d'un esprit qui semble bien suranné de nos jours. Néanmoins, les crédulités de l'époque mises à part, l'auteur révèle sur la psychologie féminine une part de vérité qui n'a pas vieilli, et nous en donne une image, certes, désabusée, mais non privée de complaisance.

---

<sup>17</sup> G. Demerson, B. Des Périers: *la nouvelle, art de patience*, dans *Prose et prosateurs de la Renaissance*, Mélanges offerts à M. le professeur Robert Aulotte, Paris 1988, p. 66.

<sup>18</sup> K. Kasprzyk, Introduction aux *Nouvelles Récréations*... chap. III, p. XXXII-XLI.



**Oliwia Gluza**

Université de Wrocław

## **L'angoisse de la mort dans la correspondance féminine au XVIIe siècle**

"(...) je crois que beaucoup de vocations  
d'écrivains s'expliquent d'une manière analogue;  
la sincérité littéraire n'est pas qu'on imagine  
d'ordinaire: il ne s'agit pas de transcrire les émotions,  
les pensées, qui instant par instant vous traversent  
mais d'indiquer les horizons que nous  
ne touchons pas, que nous apercevons à peine,  
et qui pourtant sont là; (...)"<sup>1</sup>

Simone de Beauvoir

Nous vivons dans le temps et nous le savons tous – disent de nombreux philosophes. Cependant, ce temps nous approche de plus en plus de la mort et c'est cela qui nous fait peur malgré tous les plaisirs que nous offrent la religion, la philosophie et même la science.

Ce qui reste depuis des siècles, c'est la seule et la plus grande vérité – nous mourrons tous – répétée sans cesse par la conscience humaine. Or, la mort constitue un événement universel et inévitable. Elle est une seule chose dont nous sommes totalement sûrs, même si nous ne connaissons ni son jour ni son heure. Ainsi, depuis la naissance, nous vivons dans l'ombre de la mort et c'est le prix que nous devons payer pour le luxe de posséder la conscience.

Rappelons que ce n'est qu'à partir de la Renaissance que la mort devient un phénomène métaphysique; qu'elle commence à indiquer la séparation de l'âme et du corps et que c'est avec le commencement de cette époque qu'apparaît le nouvel

---

<sup>1</sup> S. de Beauvoir, *La force de l'âge*, Paris 1960, p. 622.

art de mourir, qui consiste en une méditation permanente sur cette dernière action de vie. Ainsi, toutes ces réflexions, pratiquées au nom de la maxime *meditatio mortis* de Platon, sont considérées dorénavant comme un élément décisif du comportement humain; comme un élément qui influence la morale des individus<sup>2</sup>. Voilà ce que dit à ce propos P. Humbert dans ses *Instructions sur les principales vérités de la religion, et sur les principaux devoirs du christianisme*:

Il n'est rien de plus certain et de plus rigoureux que la mort; il n'est rien de plus incertain que ses circonstances, et rien de plus immuable que la destinée du mourant; il faut donc s'y préparer.(...) La mort est un adieu général à tout ce qu'on a de plus cher: parents, amis, richesses, honneurs, emplois, sans exception et sans retour. (...) La mort décide de tout pour l'éternité. Si je meurs dans le péché mortel, je serai réprouvé et malheureux pour toujours. Si je meurs [cependant] dans la grâce de Dieu, je serai sauvé et heureux pour jamais.(...) Les saints, sur la terre, ne faisaient autre chose que d'apprendre à bien mourir. C'est là en effet l'unique chose qu'on devrait avoir à coeur, puisque la vie ne nous est donnée que pour apprendre à la bien finir<sup>3</sup>.

Comme nous le voyons, P. Humbert présente dans ce fragment, non seulement une définition presque complète du phénomène de la mort, mais il nous donne aussi une preuve de la grande importance qu'on attache à toutes les méditations métaphysiques dans l'oeuvre du salut. Or, il faut accentuer le fait que, selon l'étude de Jean Delumeau *Le péché et la peur; La culpabilisation en Occident (XIII-XVIII s.)*, toutes les préparations à la mort remportent le plus grand succès, non pas à l'époque du Moyen Âge, mais précisément à la fin de la seconde moitié du XVIIe siècle, c'est-à-dire au moment de l'apogée de la Réforme Catholique dans le Royaume<sup>4</sup>.

On pouvait croire que la civilisation de l'Occident des XIVe-XVIIe siècles, assiégée sans cesse par des Turcs, Juifs, par de nombreux hérétiques et sorcières, n'avait pas de temps pour l'introspection. Cette constatation, qui paraît être apparemment logique, ne l'est cependant pas en réalité.

En vérité, l'intellectualité est au XVIIe siècle accompagnée de l'apparition massive du sentiment de la culpabilité, de la mise en accent de la qualité de vie métaphysique et de la conscience morale. Il naît à cette époque ce qu'on appelle "la maladie du scrupule", la peur à l'égard de Dieu et de soi-même. Cette peur, comme le dit l'auteur, résulte d'abord de la grande vérité basée sur l'un des vers de l'évangile selon saint Matthieu (22,1-14): "multi sunt vocati,

<sup>2</sup> Voir P. Aries, *L'homme devant la mort*, Paris 1977.

<sup>3</sup> P. Humbert, *Instructions sur les principales vérités de la religion, et sur les principaux devoirs du christianisme*, Paris 1833, pp. 238-239.

<sup>4</sup> Voir J. Delumeau, *Grzech i strach*, Warszawa 1994.

En ce qui concerne les préparations à la mort parues au XVIIe siècle, parmi les meilleures on peut énumérer entre autre: *Bonheur de la mort chrétienne. Retrait(e) de huit jours* d'Oratorianin Quesnel, *Pensez-y-bien* du père Barry, *La préparation à la mort* du père Crasset, *Miroir du pécheur* du père Huby, etc. On a publié ensemble 26 préparations entre 1600 et 1624, 32 – entre 1632 et 1649 et 60 préparations entre 1675-1699. (*Ibid.*, pp. 501-505).

pauci electi" (il y a beaucoup de gens qui sont appelés par Dieu; peu d'entre eux cependant se retrouvent parmi ses élus). Elle est pourtant liée aussi à l'idée de Dieu-vengeur, une représentation très répandue à l'époque.

Ainsi, c'est d'abord saint Augustin qui dans ses oeuvres constate clairement, que nous sommes coupables déjà à cause d'Adam, puisque nous sommes tous en lui-même. C'est de ce fait justement que découlent de nombreuses adversités auxquelles nous sommes obligés de faire face. Selon notre saint, l'homme peut avoir néanmoins l'espoir que Dieu lui pardonne son imperfection parce qu'il est "(...) infiniment grand, infiniment bon, tout-puissant d'une puissance infinie, (...) <sup>5</sup>.

L'homme est donc né, comme le dit aussi La Bruyère dans ses *Caractères ou les mœurs de ce siècle*, pour l'infortune, la douleur et la pauvreté. Comme toute disgrâce peut lui arriver, et peu de gens y échappent, il devrait y être préparé <sup>6</sup>. A tout cela Blaise Pascal ajoute sa conviction que c'est seulement la religion et l'amour de Dieu qui constitue le remède le plus efficace contre toute la petitesse et la misère de l'être humain. Il nous annonce dans ses *Pensées*, constituée des notes prises par ce grand philosophe pour une "Apologie du christianisme" qu'il n'avait ni le temps ni la force d'écrire, une sagesse suivante:

Les grandeurs et les misères de l'homme sont tellement visibles, qu'il faut nécessairement que la véritable religion nous enseigne (...). Il faut que, pour rendre l'homme heureux, elle lui montre qu'il y a un Dieu; qu'on est obligé de l'aimer; que notre vraie félicité est être en lui, et notre unique mal être séparé de lui (...) <sup>7</sup>.

Ainsi, après avoir exposé les deux états de l'homme, la grandeur et la misère, Pascal entend démontrer que la religion constitue toute la vérité de notre condition et que la Bible en est la preuve.

Cette force magique de la religion et la préparation à la mort – telles sont enfin les deux moyens de bien vivre ou si l'on veut de bien mourir au XVII<sup>e</sup> siècle. Il faut donc aimer notre créateur pendant toute notre existence terrestre et puisque la mort est inévitable et que ce moment doit décider de notre salut, il faut s'y préparer et profiter du temps qui nous reste.

Néanmoins, à toutes ces instructions, on en ajoute à l'époque encore une – se mettre en garde contre les femmes.

Cette activité antiféministe présente la femme comme un être qui, par sa nature pleine de passions, reste sous la grande influence des démons. En plus le père Benedicti, en basant sur le Nouveau Testament, enseigne dans sa *Somme des pechez* que la femme par son regard brûle tous ceux qui l'entourent. Il est convaincu que c'est elle qui est responsable de tous les malheurs du sexe masculin

<sup>5</sup> Saint Augustin, *Les Confessions*. Traduction nouvelle avec introduction par Edmond Saint-Raymond, Paris s.d., p.4.

<sup>6</sup> La Bruyère, *Les Caractères ou les mœurs de ce siècle*, Paris 1865, t. I, p. 29.

<sup>7</sup> B. Pascal, *Pensées*, Paris 1995, p. 149.



et que l'homme en parlant avec elle se détourne des questions métaphysiques et se condamne lui-même aux tourments de l'enfer<sup>8</sup>.

En voyant toute cette peur qui accompagne les gens d'alors, il est plus facile de comprendre pourquoi Madame de Sévigné ne perd, dans sa correspondance, aucune occasion de rappeler, raconter et méditer sur la mort et tous les phénomènes liés directement ou indirectement avec elle. Essayons maintenant tout au long de cet article d'analyser ses angoisses, sa philosophie et la sagesse qui lui permettent de survivre jusqu'à 70 ans.

"Toute seule dans ma chambre": voilà en effet la solitude qui, en premier lieu frappe quand on lit la *Correspondance* de cette mondaine. La solitude qui est subie d'abord, puis acceptée, préférée, choisie et enfin recherchée. Cette solitude signifie parfois la tristesse, mais plus souvent encore une méditation et une rêverie. C'est dans la solitude de la campagne que la marquise se console par les plaisirs de l'esprit.

J'ai apporté ici, écrit-elle à sa fille, quantité de livres choisis; on ne met pas la main sur un, tel qu'il soit, qu'on n'ait envie de le lire tout entier. J'ai toute une tablette de dévotion; ah! quelle dévotion! quel point de vue pour honorer notre religion!<sup>9</sup>.

C'est de cette solitude enfin que naissent les réflexions de grande valeur, basées sur l'expérience propre de leur auteur.

Or, il est vrai que la vie n'épargne pas la marquise. La mort qui la laisse vivre longtemps (1626-1696), ne cesse pas de rôder autour d'elle déjà pendant toute son enfance.

Quand elle naît à Paris, le 5 février 1625, elle est déjà précédée d'un frère, mort à quelques mois en juillet 1624, puis d'une soeur morte à la naissance au début de 1625. Très vite, 18 mois après sa naissance, elle perd son père. Six ans plus tard, sa mère meurt à son tour. A partir de ce moment notre orpheline demeure chez ses grands parents Coulanges. Toutefois, la mort ne cesse pas de frapper la famille, enlevant l'année suivante sa grand-mère et deux ans plus tard le grand père. A dix ans l'enfant n'a plus qu'une grand-mère – Jeanne Frémyot, baronne de Chantal, fondatrice de l'ordre de la Visitation où la petite Marie passe la plupart de son enfance: la mort ne l'épargne plus en l'enlevant en décembre 1641.

Ensuite, à 21 ans, le 4 août 1644, Marie de Rabutin Chantal épouse Henri de Sévigné. Celui-ci meurt 7 ans plus tard dans un duel pour l'honneur d'une de ses maîtresses.

Ainsi, Madame de Sévigné se retrouve, déjà à l'âge de 25 ans veuve avec deux enfants et une fortune ébréchée. Il semble que l'abandon, la mort et l'insécurité sont les trois mots qui caractérisent parfaitement son existence terrestre. Cependant

<sup>8</sup> J. Delumeau, *Strach w kulturze Zachodu XIV–XVIII w.*, Warszawa 1986, pp. 303-304.

<sup>9</sup> *Madame de Sévigné*, Paris, environ 1916, p. 27-28.

peut-on dire que c'est à cause de ses expériences, qu'elle écrit dans l'une de ses lettres: "Si on m'avait demandé mon avis, j'aurais bien aimé à mourir entre les bras de ma nourrice"<sup>10</sup>?

Dans ce souhait de mort, formulé le 16 mars 1672, à 46 ans, Madame de Sévigné ne comprend pas et en même temps regrette sa naissance. Pourtant c'est n'est pas le goût du néant qui le lui dicte. Elle hait la vie. Néanmoins, elle ne le fait que parce qu'elle doit la finir un jour et, tout simplement, parce qu'elle l'aime trop:

Rien n'est si fou que de mettre son salut dans l'incertitude; mais rien n'est si naturel, et la sotte vie que je mène est la chose du monde la plus aisée à comprendre: je m'abîme dans ces pensées, et je trouve la mort si terrible que je hais plus la vie parce qu'elle m'y mène, que par les épines dont elle est semée<sup>11</sup>.

On voit que notre marquise ne veut mourir si tôt que par le désir de la vraie vie et du vrai bonheur. Et, il n'y a nul romantisme dans ce regret d'avoir à continuer son existence terrestre. Ce dernier paraît pourtant dans la lettre du 27 juin 1679, adressée au Comte de Bussy, lorsque Madame de Sévigné formule son véritable souhait:

Je dis toujours, que si je pouvais vivre **seulement** deux cent ans, je deviendrais la plus admirable personne du monde<sup>12</sup>.

On peut se demander dorénavant d'où vient chez notre marquise ce fol amour de la vie?

La réponse à cette question peut paraître tout à fait évidente. Comment une femme de la Cour, riche, entourée par les plus grandes célébrités, participant à la vie du Roi Soleil, pourrait ne pas l'aimer?

Il est vrai que Madame de Sévigné aimait beaucoup sa vie. Pourtant, elle la connaissait très bien et malheureusement elle en a goûté l'amertume. Comme tous les jansénistes dont elle lisait les oeuvres avec ferveur, comme ses amis, Madame de la Fayette et La Rochefoucauld, elle était frappée d'abord par la tristesse et la vanité de la vie. Ce qu'elle remarque dans cette vie le plus souvent, c'est qu'elle passe insensiblement, avec rapidité, et que nous arrivons à sa fin sans avoir à peine vécu. En présentant toute cette force destructive du temps, elle conseille d'abord à sa fille:

Ma fille, vous souhaitez que le temps marche, vous ne savez ce que vous faites; vous y serez attrapée, il vous obéira trop exactement, et quand vous voudrez le retenir, vous n'en serez plus la maîtresse. J'ai fait autrefois les mêmes fautes que vous, je m'en suis repentie; et quoiqu'il ne m'ait pas fait tout le mal qu'il fait aux autres, mille petits agréments qu'il m'a ôtés, font apercevoir qu'il ne laisse que trop de marques de son passage<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> *Lettres de Madame de Sévigné*, Paris 1895, p. 211.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 211.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 418.

<sup>13</sup> *Sévignana ou recueil de pensées ingénieuses, d'anecdotes littéraires, historiques et morales, tirées des lettres de Madame la marquise de Sévigné*, Paris, An XI, t. I, p. 24.

Quelques années plus tard, déjà à l'âge de 65 ans, elle annonce à M. de Coulanges les phrases suivantes:

Hélas! tout ce temps ne passera que trop vite; je commence à soupirer douloureusement de le voir courir avec tant de rapidité, j'en vois et j'en sens les conséquences<sup>14</sup>.

En plus, cette vie qui passe avec tant de rapidité est incertaine, personne ne peut se flatter d'avoir fixé la fortune. Les traverses les plus bizarres, les plus étonnantes, arrivent au moment où elles sont le moins attendues. Ainsi, voilà une mère qui aime beaucoup sa fille – Madame de Grignan, qui souhaitera passer sa vie avec elle et qui en est séparée, qui ne peut la voir qu'à de rares intervalles. N'est-ce pas là une ironie de la vie?

Loin de sa fille, Madame de Sévigné languit donc d'amour. Toutes les deux vivent pendant vingt-cinq ans tantôt séparées, tantôt réunies, et plus longtemps réunies (16 ans et 9 mois) que séparées (8 ans et 4 mois)<sup>15</sup>. Néanmoins, quand on aime, les mois, les semaines, les jours d'absence, se dilatent jusqu'à occuper une durée infinie.

Incertaine et changeante, la vie est aussi pleine d'ennuis et de douleurs et aucun remède ne peut les soigner. On ne peut les adoucir ni par la religion, ni par la dévotion, ni par une quelconque philosophie:

(...) il n'y avait de véritable mal dans la vie que les grandes douleurs; tout le reste est dans l'imagination, et dépend de la manière dont on conçoit les choses: tous les autres maux trouvent leur remède, ou dans le temps, ou dans la modération, ou dans la force de l'esprit; les réflexions, la dévotion, la philosophie, les peuvent adoucir. Quant aux douleurs, elles tiennent l'âme et le corps; (...) <sup>16</sup>.

La plus grande douleur est qu'à mesure qu'on avance dans la vie, on perd de plus en plus d'amis et bientôt arrive la vieillesse qui est une mort partielle de nous-mêmes. Cette dernière, étant donc l'antichambre de la mort, préoccupe beaucoup Madame de Sévigné. La peur qui entraîne cette dernière étape de la vie humaine ne résulte pas sans aucun doute seulement de la personnalité de la marquise. On sait qu'elle écrit dans la lettre du 29 juin 1689, c'est-à-dire à l'âge de 65 ans, la phrase suivante:

Il faut conserver la santé, dont la ruine serait encore un plus grand mal; la mienne est toujours toute parfaite<sup>17</sup>.

Cette peur de la vieillesse de Madame de Sévigné résulte surtout des tentations de l'époque pendant laquelle elle est obligée de vivre.

Au XVII<sup>e</sup> siècle la vieillesse, selon *Les vieux de Montaigne aux premières retraites* de Jean-Pierre de Bois, est considérée comme une période seulement de

<sup>14</sup> *Lettres de Madame de Sévigné*, op. cit., p. 632.

<sup>15</sup> J. Cordelier, *Madame de S. par elle-même...*, p. 33.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 222.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 599.

pénitence et de préparation au passage à un autre monde. Pendant ce siècle tellement antipathique à son égard, elle n'a pas théoriquement de frontière d'âge bien définie. A l'époque du classicisme, elle n'a aucune limite juridique ni institutionnelle. Elle dépend seulement de l'état des relations familiales, de la santé physique et de l'habileté de l'esprit de l'individu.

Pratiquement, le sentiment de vieillir apparaît chez les gens du XVII<sup>e</sup> siècle très tôt, dès l'âge de 50 ans. Le tableau de la mortalité de John Graunt (1661)<sup>18</sup> montre qu'il n'y a pas à l'époque beaucoup de gens qui réussissent à arriver à "ce grand âge".

Le tableau de la mortalité de John Graunt. Sur 100 personnes nées il survit:

A quel âge	il reste combien de personnes
6 ans	64 personnes
16 ans	40 personnes
26 ans	25 personnes
36 ans	16 personnes
46 ans	10 personnes
56 ans	6 personnes
66 ans	3 personnes
76 ans	1 personnes
86 ans	0

Elle nous montre enfin que la mortalité est si grande qu'elle n'épargne que quelques individus et que les gens âgés, en conséquence, constituent au XVII<sup>e</sup> siècle une certaine rareté. Ainsi, en suivant les statistiques, on peut constater qu'en 1789, la espérance de vie est encore de 29 ans. C'est depuis cette date qu'on la voit s'élever progressivement, lentement d'abord, pour atteindre 31 ans en 1810, arriver ensuite à 32 ans en 1826, puis enfin à 41 ans en 1881<sup>19</sup>.

Peut-être c'est à cause de cette grande mortalité que la vieillesse, elle aussi, apparaît pendant ce siècle comme un phénomène totalement étrange.

Généralement, presque tous les écrivains de l'époque, et surtout les français, l'accusent et l'entourent de différents jugements, de nombreuses sentences et critiques. Il y a cependant beaucoup d'entre eux qui l'excusent.

Tous ceux qui ont déjà lu l'oeuvre de Madame de Sévigné savent qu'elle consacre beaucoup de temps à l'examen du phénomène de la vieillesse. Pour

<sup>18</sup> J-P Bois, *Historia starości*, Warszawa 1996, p. 35.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 21. Cette moyenne est tirée de l'*Histoire naturelle* de Buffon. C'est dans cette étude que ce célèbre auteur a consacré de centaines de pages à la connaissance des probabilités de la durée de la vie humaine. Il a pris comme base de ses calculs les cas de 23 944 décédés dont on connaissait la date de la naissance et celle de la mort.

eux, toutes les critiques, les jugements et de nombreuses sentences des écrivains et des philosophes français commencent à être significatifs à peine après leur lecture. Il se rend compte que cette femme en parle d'elle-même et elle le fait d'une autre manière – en présentant ses opinions tout à fait personnelles avec beaucoup de sincérité. Ils voient aussi que c'est pour cela que cette femme s'avance beaucoup dans toute la critique générale de la vieillesse.

Il est vrai que d'abord, à l'âge de 50 ans, sa conscience ne peut pas supporter l'idée du vieillissement. Elle a peur de tout ce que cette dernière étape de la vie peut lui apporter. N'avoue-t-elle pas dans sa lettre adressée au Comte de Bussy:

Je n'avais retenu de dates que l'année de ma naissance et celle de mon mariage, mais sans augmenter le nombre, je m'en vais oublier celle où je suis née, qui m'attriste et qui m'accable ?<sup>20</sup>

Son aversion envers une de ses nombreuses tristesses est si grande qu'elle lui fait perdre toute la volonté de vivre. Nous le voyons au moment où elle prononce, à la vue du défigurement de quelqu'un, le souhait suivant:

Ah! ma bonne, que la lie de l'esprit et du corps sont humiliants à soutenir, et qu'à souhaiter il serait bien plus agréable de laisser de nous une mémoire digne être conservée, que de la gâter et la défigurer par toutes les misères que la vieillesse et les infirmités nous apportent! J'aimerais les pays où par amitié on tue ses vieux parents, s'ils pouvaient s'accommoder avec le christianisme ?<sup>21</sup>

Madame de Sévigné prononce ces phrases avec beaucoup de courage, mais en même temps elle sait très bien que son souhait ne peut pas être réalisé. Elle se rend compte qu'elle doit ou qu'elle devrait faire face à toutes les misères et les incommodités de la vieillesse. C'est pour cela que sortent de sa plume les phrases suivantes:

Mais ce qui me fâche, c'est qu'en ne faisant rien les jours se passent, et l'on vieillit et l'on meurt. Je trouve cela bien mauvais. La vie est trop courte: à peine avons-nous passé la jeunesse, que nous nous trouvons dans la vieillesse. Je voudrais qu'eût cent ans d'assurés et le reste dans l'incertitude<sup>22</sup>.

Madame de Sévigné est consciente du temps. Cependant, en lisant attentivement toute cette citation, on peut facilement apercevoir que ce temps s'écoule trop vite pour elle. On y voit l'homme qui passe immédiatement de la jeunesse à la vieillesse et qu'il n'existe, entre ces deux phénomènes, aucune forme intermédiaire. Il n'y a donc que deux étapes de la vie qui comptent et qui y sont mentionnées: la jeunesse – parce qu'elle donne la force vitale, et la vieillesse – parce qu'elle en prend. La grande tristesse de l'homme consiste en fait qu'elle n'arrive que très tôt et qu'elle signifie le déclin, voire la mort.

<sup>20</sup> Cordelier, *op. cit.*, p. 113.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>22</sup> *Lettres de Madame de Sévigné*, *op. cit.*, p. 281.

Lorsque cette dernière vient, Madame de Sévigné paraît faire face à toutes les détresses qu'elle apporte. Elle se met d'accord avec son état malgré toute sa cruauté. Elle écrit au Comte de Bussy:

Je me corrige assez aisément, et je trouve qu'en vieillissant même j'y plus de facilité. Je sais qu'on pardonne mille choses aux charmes de la jeunesse, qu'on ne pardonne point quand ils sont passés. On y regarde de plus près; on n'excuse plus rien; on a perdu les dispositions favorables de prendre tout en bonne part; enfin, il n'est plus permis d'avoir tort; et dans cette pensée, l'amour-propre nous fait courir à ce qui nous peut soutenir contre cette cruelle décadence, qui, malgré nous, gagne tous les jours quelque terrain<sup>23</sup>.

Au début, Madame de Sévigné croit donc en l'existence d'une force qui est capable d'aider l'homme et de le soutenir dans les tristesses de la vieillesse. C'est peut-être pour cela qu'elle la supporte très bien. Le 27 janvier 1687, elle avoue très clairement, dans une lettre destinée au Président de Moulceau qu'elle commence à subir doucement la vieillesse et qu'elle l'accepte malgré toute sa laideur:

(...) la Providence nous conduit avec tant de bonté dans tous ces temps différents de notre vie que nous ne les sentons quasi pas, cette perte va doucement, elle est imperceptible: c'est l'aiguille du cadran que nous ne voyons pas aller. Si à vingt ans on nous donnait le degré de notre supériorité dans notre famille, et qu'on nous fit voir dans un miroir le visage que nous avons ou que nous aurons à soixante ans, en le comparant avec celui de vingt ans, nous tomberions à la renverse, et nous aurions peur de cette figure: mais c'est jour à jour que nous avançons; nous sommes aujourd'hui comme hier, et demain comme aujourd'hui; ainsi nous avançons sans le sentir, et c'est un miracle de cette Providence que j'adore. Voilà une tirade où ma plume m'a conduite sans y penser<sup>24</sup>.

Deux ans plus tard, la marquise n'accepte pas si facilement son état. A 63 ans, elle commence à sentir sa vieillesse qui n'arrive plus doucement mais l'attaque. Elle écrit:

Il me semble que j'ai été trainée, malgré moi, à ce point fatal où il faut souffrir la vieillesse; je la vois m'y voilà, et je voudrais bien au moins ménager de ne pas aller plus loin, de ne point avancer dans ce chemin des infirmités, des douleurs, des pertes de mémoire, des défigurements qui sont près de m'outrager, et j'entends ma voix qui dit: "Il faut marcher malgré vous ou bien, si vous ne voulez pas, il faut mourir", qui est une autre extrémité où la nature répugne<sup>25</sup>.

C'est à l'âge de 63 ans donc que notre héroïne constate, d'une manière ouverte et sans aucune dissimulation, qu'elle est déjà vieille. Cependant, elle trouve très vite son propre remède qui la soigne contre toutes les douleurs que la vieillesse lui donne. Elle se rend compte qu'à partir de ce moment, elle est obligée de se résigner à son état:

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 418.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 537.

<sup>25</sup> Cordelier, *op. cit.*, p. 127.

Pour moi, que rien n'avertit encore du nombre de mes années, je suis quelquefois surprise de ma santé, je suis guérie de milles petites incommodités que j'avais autrefois; non seulement j'avance doucement comme une tortue, mais je suis prête à croire que je vais comme une écrevisse: Cependant je fais des efforts pour n'être point la dupe de ces trompeuses apparences, et dans quelques années je vous conseillerai d'en faire autant<sup>26</sup>.

Elle se laisse conduire par la volonté de Dieu et de la Providence. C'est à partir de ce moment aussi qu'elle choisit entre l'acceptation du vieillissement et la mort, et il faut souligner que ce choix n'est pas facile pour elle: Madame de Sévigné les déteste tous les deux. Ce qui l'aide pourtant, c'est sa philosophie de vie. C'est grâce à elle qu'elle est capable d'accepter son destin et d'annoncer enfin, en 1896, à l'occasion de l'anniversaire du Président de Moulceau:

C'est à vous, Monsieur, qu'il faut souhaiter une longue vie, afin que le monde jouisse longtemps de tant de bonnes choses: pour moi, je ne suis plus bonne à rien; j'ai fait mon rôle, et par mon goût je ne souhaiterais jamais une si longue vie: il est rare que la fin et la lie n'en soit humiliante; mais nous sommes heureux que ce soit la volonté de Dieu qui la règle, comme toutes les choses de ce monde: tout est mieux entre ses mains qu'entre les nôtres<sup>27</sup>.

Ici Madame de Sévigné paraît attendre sa mort. Cependant il a fallu beaucoup de temps pour que ce moment d'acceptation de la mort vienne: aujourd'hui on considère sa résignation comme le meilleur fruit de sa sagesse.

L'existence terrestre de la marquise n'est pas, comme nous le savons déjà, remplie seulement d'allégresse. La mort des autres, sa vieillesse, la séparation d'avec sa fille bien-aimée, tout cela donne sans aucun doute une certaine ombre à sa vie. Cependant, on ne peut pas oublier que la vie est une mission dure à remplir, qu'il y a des gens plus malheureux que nous. Il faut donc être content de tout ce qu'on a:

La vie assurément est fort désobligeante (...). La vie est pleine de choses qui blessent le coeur (...). En vérité, la vie est triste quand on est aussi tendre aux mouches que je la suis (...). Quand je pense que la vie, et principalement la mienne, se passe dans l'éloignement et dans l'inquiétude, je plains ceux qui sont aussi tendres que moi (...). En vérité, ma fille, il faut songer à ceux qui sont plus malheureux que nous, pour nous faire avaler nos tristes destinées<sup>28</sup>.

Cette conviction permet enfin à notre héroïne d'aimer sa vie malgré toutes ces tristesses. Elle annonce dans la lettre du 13 octobre 1675: "Cette vie dure me plaît (...)"<sup>29</sup> Elle sait très bien que l'on n'est pas heureux et que nul homme jamais n'a été heureux. Pourtant incorrigibles que nous sommes, nous ne devons pas renoncer. Malheureux aujourd'hui, nous devrions espérer toujours d'être heureux demain.

<sup>26</sup> *Lettres de Madame de Sévigné*, op. cit., p. 640.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 647.

<sup>28</sup> *Cordelier*, op. cit., p. 56.

<sup>29</sup> *Lettres de Madame de Sévigné*, op. cit., p. 310.

Je souhaite que le temps passe: à quel prix? Hélas! au prix de ma vie. C'est une grande folie que de vouloir acheter si cher une chose qui vient infailliblement<sup>30</sup>.

C'est à cause de cet amour de la vie que sa correspondance est remplie de réflexions et de commentaires sur les décès des gens qui l'entourent et qui se font de plus en plus nombreux autour d'elle au fur et à mesure que le temps s'écoule; sur la vieillesse et les maladies qui viennent rappeler ce qu'est au juste la condition humaine. Cependant cette peur, voire l'obsession de la mort, ne résulte pas seulement de la faiblesse de sa personnalité. Nous savons déjà que l'atmosphère et la philosophie du XVII<sup>e</sup> siècle imposent elles-mêmes la mode et la nécessité des méditations sur notre dernière action de la vie. C'est justement à cette époque qu'on travaille avec précision sur sa vie terrestre pour avoir ensuite soi-même accès à la vie spirituelle. Toutes les méditations sur la mort sont considérées comme un élément qui forme le comportement et la morale des individus.

Or, il est vrai que le phénomène de la mort influence, d'une certaine façon, la personnalité de la marquise. D'abord, il éveille chez elle le sentiment de la peur. Elle écrit le 16 mars 1672, à l'âge de 46 ans, dans une lettre adressée à Madame Grignan, sa fille, les mots suivants:

Vous me demandez, ma chère enfant, si j'aime toujours bien la vie. Je vous avoue que j'y trouve des chagrins cuisants; mais je suis encore plus dégoutée de la mort: je me trouve si malheureuse d'avoir à finir tout ceci par elle, que si je pouvais retourner en arrière, je ne demanderais pas mieux. Je me trouve dans un engagement qui m'embarrasse: je suis embarquée dans la vie sans mon consentement; il faut que j'en sorte, cela m'assomme; et comment en sortirai-je? par où? par quelle porte? quand sera-ce? en quelle disposition? Souffrirai-je mille et mille douleurs, qui me feront mourir désespérée? aurai-je un transport au cerveau? mourrai-je d'un accident? comment serai-je avec Dieu? qu'aurai-je à lui présenter? la crainte, la nécessité feront-elles mon retour vers lui? n'aurai-je aucun autre sentiment que celui de la peur? que puis espérer? suis-je digne du paradis? suis-je digne de l'enfer? Quelle alternative! Quel embarras! Rien n'est si fou que de mettre son salut dans l'incertitude<sup>31</sup>.

Ce fragment est dominé par le grand nombre de questions concernant la mort. On y voit que ce qui la fait vraiment frémir dans ce phénomène auquel personne n'a réussi à échapper, c'est l'incertitude de la durée de la vie, la méconnaissance de sa propre fin et l'hésitation devant son existence ou bien l'inexistence spirituelle. Toutes ces questions que la vie pose à la marquise, provoquent qu'elle regrette sa naissance, qu'elle se sent "embarquée dans la vie" sans son consentement, qu'elle ne jouit pas pleinement de la vie et qu'elle constate enfin que si on ne veut pas mourir, on ne devrait pas vouloir vivre. Pourtant, cette peur de la mort déjà présente à l'âge mûr, au moment où la femme ne devrait être préoccupée que de sa vie, va en s'atténuant chez notre marquise.

<sup>30</sup> Cordelier, *op. cit.*, p. 124.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 211.



C'est pour cela que dans une lettre du 13 novembre 1690, elle annonce très doucement au Comte de Bussy la vérité suivante:

Enfin mon cher cousin, la mort nous égale tous; c'est où nous attendons les gens heureux. Elle rabat leur joie et leur orgueil, et console par là ceux qui ne sont pas fortunés<sup>32</sup>.

Ainsi, en se mettant d'accord avec cette dernière action de vie et avec toute la morale postulée par l'époque pendant laquelle elle est obligée de vivre, Madame de Sévigné commence à employer sa vie chrétienne d'une meilleure façon: elle se prépare à sa propre mort. Elle écrit dans la lettre du 14 juillet 1680:

(...) hé! mort de ma vie, la grâce saura bien vous préparer les chemins, les tours, les détours, les bassettes, les laideurs, l'orgueil, les chagrins, les malheurs, les grandeurs; tout sert, tout est mis en oeuvre par ce grand ouvrier, qui fait infailliblement tout ce qu'il lui plaît<sup>33</sup>.

Elle fait attention à tous les types de la mort. Tous les morts la passionnent, au point qu'il ne serait pas absurde de soutenir que la plus grande place dans les *Lettres* n'est pas occupée par Louis XIV, ni même par Madame de Grignan, mais par la mort, et de voir en elle le personnage principal de la *Correspondance*. Les derniers moments de celui qui vient de disparaître, elle les envisage sur un triple plan: physiologique, humain et spirituel. Que de lettres auxquelles on peut donner pour titre le mot de mort: mort de Turenne, ou de Louvois, certes, mais aussi, plus simples et plus belles, mort d'une tante (Henriette de la Trousse), d'un abbé, d'un ministre, de son petit fils enfin. Madame de Sévigné décrit dans sa *Correspondance* toutes les morts, et aussi tous les genres de morts: morts subites et accidentelles (mort de la Princesse de Conty, du maréchal de Rochefort), les morts par la vieillesse et par la maladie: "Monsieur de la Valière est mort: on lui a fait plusieurs opérations; et enfin il s'en est allé."<sup>34</sup>

Toute la correspondance nous offre donc un défilé de danse macabre car la vie n'est qu'une danse macabre. Pourtant dans toute cette perspective, Madame de Sévigné profite le plus de l'exemple que lui donnent ceux qui meurent avec fermeté parce qu'ils se sont préparés à leur mort. Elle voit en eux de bons chrétiens et elle se rend compte que c'est pour cela que la mort les prend avec beaucoup de délicatesse. Elle écrit après la mort de Monsieur Turenne:

En vérité, un telle âme est bien digne du ciel; elle venait trop droit de Dieu pour n'y pas retourner s'étant bien préservé de la corruption du monde.

Et elle continue:

(...) c'est donc une chose à remarquer que nul dévot ne s'est avisé de douter que Dieu ne l'eût reçue à bras ouverts, comme une des plus belles et meilleures qui soient jamais sorties de ses mains<sup>35</sup>.

<sup>32</sup> *Lettres de Madame de Sévigné*, op. cit., p. 631.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 501.

<sup>34</sup> *Lettres de Madame de Sévigné*, Paris 1801, t. 4, p. 229.

<sup>35</sup> *Lettres de Madame de Sévigné*, Paris 1895, pp. 285-287.

Néanmoins, la mort des amis offre aussi d'autres leçons: elle donne beaucoup de tristesse. Madame de Sévigné le souligne entre autre au moment où elle annonce à sa fille la mort de Fouquet:

Ma chère enfant, le pauvre Fouquet est mort, j'en suis touchée: je n'ai jamais vu perdre tant d'amis; cela donne de la tristesse, de voir tant de morts autour de soi (...) <sup>36</sup>.

La mort nous montre aussi qu'elle est imprévue. C'est sans aucun doute le cas de Vivonne: il est mort "en un moment, dans un profond sommeil, à la tête embarrassée." <sup>37</sup>; c'est le cas aussi de Monsieur du Mans:

La mort de Monsieur du Mans m'a assommée. Je n'y avais jamais pensé non plus que lui, et de la manière dont je le voyais vivre, il ne me tombait pas dans l'imagination qu'il pût mourir: cependant le voilà mort d'une petite fièvre, sans avoir eu le temps de songer au ciel ni à la terre. Il a passé ce temps à s'étonner: il est mort subitement de la fièvre tierce. La Providence fait quelquefois des coups d'autorité qui me plaisent assez, mais il en faudrait profiter <sup>38</sup>.

L'égalité constitue sans aucun doute la particularité suivante du phénomène de la mort. Chacun sait que cette dernière n'épargne personne. Elle enlève les rois:

Il n'était point vieux [le roi Charles II], c'est un roi, cela fait penser que la mort n'épargne personne: c'est un grand bonheur si, dans son coeur, il était catholique, et qu'il soit mort dans notre religion <sup>39</sup>.

Elle est l'affaire de tous les êtres vivants quelle que soit leur position, leur éducation et leur position au sein de la société. Voici l'extrait de la lettre du 26 juillet 1691:

Je suis tellement éperdue de la nouvelle de la mort très-subite de Monsieur de Louvois, que je ne sais par où vous en parler. Le voilà donc mort, ce grand ministre, cet homme si considérable, qui tenait une si grande place dont le "moi", comme dit M. Nicole, était si étendu; qui était le centre de tant de choses. Que d'affaires, que de desseins, que de projets, que de secrets, que d'intérêts à démêler, que de guerres commencées, que d'intrigues, que de beaux coup d'échecs à faire et à conduire! <sup>40</sup>

La dernière tristesse causée par la mort est le fait que c'est à peine après la mort qu'on glorifie la véritable grandeur d'un homme. Il est vrai que Madame de Sévigné, en parlant de la mort de Monsieur de Turenne, souligne dans la lettre du 16 août 1675, adressée à sa fille:

Nous remarquons une chose: c'est que ce n'est pas depuis sa mort que l'on admire la grandeur de son coeur, l'étendue de ses lumières et l'élévation de son âme; tout le monde en était plein pendant toute sa vie <sup>41</sup>.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 463.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 545.

<sup>38</sup> *Sévigiana...*, t. I, p. 32.

<sup>39</sup> *Lettres de Madame de Sévigné*, Paris 1895, p. 520.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 636-637.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 287.

Telles sont donc les derniers moments des gens qui entourent Madame de Sévigné. Parfaitement analysés, ils constituent le plus grand trésor de sa sagesse. Ce sont enfin toutes ces observations grâce auxquelles elle réussit à accepter son destin. On ne peut pas cependant oublier que toute la sagesse que la marquise tire de ces leçons se lie à d'autres phénomènes très importants: à sa philosophie de la vie et à sa religion.

Or, Madame de Sévigné conseille dans sa correspondance de vivre, de prendre le temps comme il vient et d'accepter tout ce qu'il apporte. Elle présente à son cousin, le Comte de Bussy dans la lettre du 13 mai 1686, la théorie suivante:

La sagesse est grande, ce me semble, de souffrir la tempête avec résignation, et de jouir du calme quand il lui plaît de nous le redonner: c'est suivre l'ordre de la Providence. La vie est trop courte pour s'arrêter si longtemps sur le même sentiment; il faut prendre comme il vient; et je sens que je suis de cet heureux tempérament (...) <sup>42</sup>.

Ainsi, la marquise estime qu'il faut se contenter de supporter patiemment les maux réels. Philosophie banale assurément, qui ne nous apprend rien de nouveau et ne nous révèle pas une grande richesse morale de son auteur – acceptons tout ce que nous apporte la vie.

Pourtant, dans cette sagesse banale que nous venons de voir, il y a une lumière particulière. En effet, c'est à la religion que Madame de Sévigné demande de servir de supplément à sa philosophie. Pour accepter la mort et toutes les tristesses que la vie nous apporte, elle trouve plus commode de s'en tenir à un principe unique qui explique tout, ou plutôt dispense de ne rien expliquer. Elle constate que le monde est gouverné par une puissance mystérieuse et absolue qui a tout réglé d'avance et qui s'appelle la Providence: rien n'arrive en dehors de ce qu'elle a voulu et il est impossible d'éviter ce qu'elle a voulu. Elle écrit ainsi dans sa lettre du 22 juillet 1685: "[La Providence] est tellement maîtresse de toutes nos actions, que nous n'exécutons rien que sous son bon plaisir, (...) "<sup>43</sup>. Tout est déjà bien prévu et Madame de Sévigné sait bien que toutes les questions existentielles concernant aussi bien notre passé que notre avenir n'ont aucun sens. On n'échappe pas à son destin. Certes, on peut toujours faire semblant de le diriger:

Je vais aussi faire quelques remèdes à mes mains, purement pour l'amour de vous, car je n'ai pas beaucoup de foi, c'est toujours dans cette vue de vous plaire que je me conserve et j'ai soin de moi, étant très persuadée que l'heure de ma mort ne se peut ni avancer ni reculer; (...) <sup>44</sup>.

La Providence: c'est le mot favori de Madame de Sévigné quand rien ne va, quand le sort s'acharne sur elle ou sur les siens, sur ses amis ou sur ses ennemis, quand

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 534.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 530.

<sup>44</sup> *Lettres de Madame de Sévigné*, Paris 1801, t. IV, p. 212.

un peu de maladie donnent le temps de faire grandes réflexions; mais, ma chère bonne, ce que j'épargne sur le public, il me semble que je vous le redonne: ainsi je n'avance guère dans le pays du détachement<sup>50</sup>.

Tout serait simple en effet – enfin, moins difficile – si notre héroïne n'avait pas laissé depuis longtemps son amour pour sa fille étouffer son amour de Dieu:

Vous me demandez ma bonne, comment je vous aime, et que ce serait une étrange chose que, m'aimant comme vous faites, l'amitié que j'ai pour vous fût devenue de tout à rien; ce serait assurément un changement tout à fait surprenant. Je vous aime d'une telle manière que mon cœur n'est plein que de vous, et toute ma vie se règle sur cette unique chose et tout y a rapport et rien ne se résout et ne se range que dans cette vue<sup>51</sup>.

Madame de Sévigné n'ignore pas la nature de sa passion: elle sait parfaitement que cette passion est coupable de son imperfection chrétienne. Elle se rend compte qu'elle est coupable parce qu'elle domine sur le désir du salut. C'est à cause de cette conscience de sa propre imperfection que la marquise fait des lectures admirables: elle a toujours en train plusieurs ouvrages de piété: les homélies de saint Jean Chrysostome, les oeuvres de saint Augustin, les évangiles, Pascal... Au sortir de ses lectures, elle émerge au monde, étonnée, pleine de mépris pour tout ce qui n'est pas éternel.

Madame de Sévigné n'appartient pas à l'Église: elle est attachée à Port-Royal par un lien héréditaire. Elle l'affirme nettement et à plusieurs reprises. En parlant des gens de Port-Royal, elle les appelle toujours "mes amis". Elle explique que c'est du jansénisme qu'elle tient tout et qu'elle estime sa future grâce; que c'est dans sa religion qu'elle découvre l'espérance. Elle affirme dans une lettre écrite le 15 janvier 1690:

Tout ce que j'ai de bon, c'est que je sais bien ma religion, et de quoi il est question; je ne prendrai point le faux pour le vrai; je sais ce qui est bon et ce qui n'en a que l'apparence; j'espère ne m'y point méprendre, et que Dieu m'ayant déjà donné de bons sentiments, il m'en donnera encore: les grâces passées me garantissent en quelque sorte celles qui viendront, ainsi je vis dans la confiance, mêlée pourtant de beaucoup de crainte<sup>52</sup>.

Ce sont les ouvrages des plus grands jansénistes qu'elle lit beaucoup et qu'elle discute avec passion:

Nous lisons toujours saint-Augustin avec transport: il y a quelque chose de si noble et de si grand dans ses pensées, que tout le mal qui peut arriver de sa doctrine aux esprits mal faits et bien moindre que le bien que les autres en retirent<sup>53</sup>.

Elle ne perd dans sa correspondance aucune occasion de rappeler que les jansénistes ne disent pas autre chose que tous les théologiens de la primitive Église:

<sup>50</sup> *Lettres de Madame de Sévigné*, Paris 1801, pp. 51-52.

<sup>51</sup> *Correspondance de Madame de Sévigné...*, t. II, p. 850.

<sup>52</sup> *Lettres de Madame de Sévigné*, Paris 1895, p. 626.

<sup>53</sup> *Lettres de Madame de Sévigné*, Paris 1801, t. IV, p. 249.

Vous lisez donc saint Paul et saint Augustin: voilà les bons ouvriers pour rétablir la souveraine volonté de Dieu. Ils ne marchandent point à dire que Dieu dispose de ses créatures, comme le potier; il en choisit, il en rejette; ils ne sont point en peine de faire des compliments pour sauver sa justice; car il n'y a point d'autre justice que sa volonté: c'est la justice même, c'est la règle; et après tout, que doit-il aux hommes? que leur appartient-il? Rien du tout. (...)il fait le miséricorde au petit nombre de ceux qu'il sauve par son fils. Jésus-Christ le dit lui-même: "Je connais mes brebis, je les mènerai paître moi-même, je n'en perdrai aucune (...) Je vous ai choisis, dit-il à ses apôtres; ce n'est pas vous qui m'avez choisi"<sup>54</sup>.

La marquise sera-elle choisie? La question du salut est sans aucun doute le problème de la même importance que celui de la nature de sa mort.

La marquise meurt le Mardi Saint, le 10 avril 1696. Or, on voit qu'elle se présente tout-à-fait préparée à elle depuis 8 ans. Elle a su pendant toute sa vie se montrer forte et, comme beaucoup de chrétiens de ce temps-là, consentir à sa mort et même y coopérer. Elle écrit en 1688 à Monsieur de Corbinelli:

La mienne [la mort] viendra quand il lui plaira. Je ne sais si elle m'affligera: mais je sais bien qu'elle ne me surprendra pas<sup>55</sup>.

Par la nature de ses réflexions, elle ne la subit pas passivement; elle la transforme en "action" selon le mot qu'elle emploie plusieurs fois pour la désigner, affirmant même, qu'elle est l'action la plus importante de notre vie. La mort est enfin pour elle un prix qu'elle doit payer pour ne pas voir sa fille mourir. Son gendre dit, qu'au moment de sa mort "elle n'a cru ne devoir songer qu'à elle"<sup>56</sup>. Cela veut dire que Madame de Sévigné s'est totalement "convertie", c'est-à-dire tournée vers Dieu à l'exclusion de tous les attachements humains. Ainsi, au moment propre de sa mort, il n'y a même plus de place dans ces conditions, pour les soubresauts de la passion maternelle. (Soulignons que Madame de Sévigné savait depuis longtemps qu'elle devrait, à l'heure de la mort "s'éloigner" de sa fille.) Comme la mort des autres a constitué pour la marquise la plus importante leçon dans tout l'art de vivre, la sienne n'était pas seulement exemplaire mais aussi déplorable pour ceux qu'elle a laissés. Le témoignage le plus précis vient du Comte de Grignan. Il écrit à Monsieur de Coulanges, le 23 mai 1696:

Vous comprenez mieux que personne, Monsieur, la grandeur de la perte que nous venons de faire, et ma juste douleur. Le mérite distingué de madame de Sévigné vous était parfaitement connu. Ce n'est pas seulement une belle mère que je regrette, (...). C'est une amie aimable et solide, une société délicieuse. Mais ce qui est encore bien plus digne de notre admiration que de nos regrets, c'est une femme forte dont il est question, qui a envisagé la mort, dont elle n'a point douté dès les premiers jours de sa maladie, avec une fermeté et une soumission étonnante. Cette personne, si tendre et si faible pour tout ce qu'elle aimait,

<sup>54</sup> *Lettres de Madame de Sévigné*, Paris 1895 pp. 498-499.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 546.

<sup>56</sup> R. Duchêne, *Madame de Sévigné ou la chance d'être femme*, Paris 1982, p. 451.

n'a trouvé que du courage et de la religion quand elle a cru ne devoir songer qu'à elle, et nous avons dû remarquer de quelle utilité et de quelle importance il est de se remplir l'esprit de bonnes choses et de saintes lectures, pour lesquelles Madame de Sévigné avait un goût, pour ne pas dire une avidité surprenante par l'usage qu'elle a su faire de ces bonnes provisions dans les derniers moments de sa vie<sup>57</sup>.

Madame de Sévigné, par son exemple nous a montré enfin comment l'homme peut lutter contre le sentiment de la peur à l'égard de la mort et comment ce dernier peut se transformer en acceptation totale du phénomène de la non-infinité de l'être humain. Soulignons, que l'évolution qui se fait dans la conscience de la marquise n'est pas vraiment due à sa philosophie de la vie, voire de sa religion. Elle est due d'abord à sa grande sagesse, à son éducation, à des nombreux ouvrages qu'elle lisait avec ferveur.

<sup>57</sup> *Lettres de Madame de Sévigné*, Paris 1895, p. 650.

**Renata Haladyn**

Université de Wrocław

## **Madame de Maintenon et l'école de Saint-Cyr**

L'instruction au XVII<sup>e</sup> siècle restait toujours le privilège des hommes, cependant l'accès aux connaissances donnait à la femme la possibilité de faire une carrière au niveau social. Madame de Maintenon en fut un excellent exemple. Sa première formation intellectuelle s'exécuta dans son salon durant son mariage avec Scarron.

Le salon de Scarron n'était pas un milieu interlope, mais le premier salon de Paris après l'hôtel de Rambouillet et l'attrait de la vie de société s'exerçait puissamment sur la jeune précieuse qu'était Françoise<sup>1</sup>.

Lui-même était un homme fort intelligent, sa perspicacité fut reconnue dans son entourage et il traitait sa femme toujours avec un grand respect. La liste de gens fréquentant son salon contenait des noms les plus estimés de l'époque:

On y vit Mademoiselle de Scudéry, Madame de Sévigné, Madame de La Fayette, Madame de Montespan, le maréchal d'Albert, le duc de Richelieu, Monsieur de Saint-Luc, Monsieur de Villarceaux, et beaucoup d'hommes de mérite<sup>2</sup>.

La compagnie de la jeune Madame Scarron fut excellente et elle vite s'adapta parfaitement à cette société parisienne:

Ils trouvèrent que la maîtresse de la maison avait de l'esprit, de bonnes manières, de la grâce, de la dignité, une humeur douce et une façon à elle de ne pas entendre les conversations trop libres, sans toutefois gêner personne par une retenue affectée<sup>3</sup>.

Mais ce qu'elle désirait avant tout c'était d'être estimée. Il était évident que les connexions étaient très utiles dans son ascension de l'échelle sociale, mais

---

<sup>1</sup> M. Danielou, *Madame de Maintenon éducatrice*, Paris 1946, p. 27.

<sup>2</sup> P. Gaxotte, *La France de Louis XIV*, Paris 1968, p. 181.

<sup>3</sup> *Ibid.*

d'autre part, l'esprit vif lui rendit un grand service. La future Madame de Maintenon était déjà consciente de la force de l'instruction et de ses avantages dans la vie. En plus, elle savait que c'était l'opiniâtre pour atteindre le but qui donnait une chance de faire carrière dans la société masculine. Des années plus tard elle écrivit:

Il m'est arrivé, en effet, tout ce qu' on voit dans les romans ou l' héroïne, simple bergère, finit par épouser un prince. Vous saurez par moi, cependant, ce que d'ordinaire on ne met pas dans ces romans-là: ce qu' il faut à la bergère de patience, de force et d'entreprise pour parvenir<sup>4</sup>.

Madame Scarron profita au maximum de cette „instruction” que lui offrait son entourage. L' influence de Monsieur Scarron n'était pas sans importance. Dans ses mémoires, elle évoquerait le temps où son mari lui imposait des lectures. Néanmoins, ce qui constitua la plus grande puissance de la formation intellectuelle était l'accès aux conversations des esprits aisés:

Cependant, c'était auprès de Madame de Coulanges et de Madame de Sévigné que je passais la plus grande part du temps que me laissaient les enfants. Elles réunissaient chez elles un petit cercle fort plaisant: on y trouvait des dames d'esprit comme Madame de La Fayette, des auteurs qui, étant hommes de qualité, ne s'avouaient point comme "Jean-des-lettres" et n'en avaient pas les défauts: Monsieur de Guilleragues et Monsieur de La Rochefoucauld, l'auteur des *Maximes*; enfin quelques débris de l'hôtel de Richelieu, comme mon abbé Testu. J'allais souvent souper avec eux, ne m'y ennuyant jamais...<sup>5</sup>

Ce type de formation est pour nous compréhensible si nous nous rendons compte qu'au XVII<sup>e</sup> siècle l'instruction féminine dans les matières scientifiques était moins importante que le savoir-vivre. Cependant la jeune Françoise souffrait beaucoup d'être moralement abandonnée durant son enfance, de n'avoir rencontré personne qui lui parlât d'honneur, de probité, de raison, qui eut souci de la préserver et de former son âme<sup>6</sup>.

La première expérience de Madame de Maintenon dans la matière de l'enseignement fut l'instruction des enfants du Roi. Elever les bâtards de Louis XIV constitua la porte vers un meilleur avenir, mais ne fut pas un acte considérable en ce qui concerne son apport au thème de l'éducation. Dès le moment où les enfants furent reconnus légitimes, les rencontres avec le Roi devinrent de plus en plus assidues et leurs rapports presque amicaux. Le Roi était ému voyant son dévouement quasi maternel et son engagement dans le travail. Madame de Maintenon était très attachée à l'éducation des enfants royaux et à l'époque déjà elle travaillait sur le système de l'apprentissage:

...je passais la règle, qu'il ne faut jamais s'y hâter de conclure mais observer d'abord longuement l'humeur et la capacité de chaque enfant et se conduire ensuite selon le naturel

<sup>4</sup> F. Chandernagor, *L'Allée du Roi, souvenirs de Françoise d'Aubigné marquise de Maintenon épouse du Roi*, Paris 1984, p. 16.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>6</sup> D'après Danielou, *op. cit.*, p. 28.



de chacun. L'éducation est une longue patience, ou ce qui ne vient pas tôt peut venir tard, mais il n'y a pas de mauvais naturel quand on sait s'y prendre et qu'on s'y prend de bonne heure<sup>7</sup>.

Cent ans plus tard une autre grande éducatrice française, Madame de Genlis, écrira: "Il faut savoir observer l'enfant pour pouvoir l'élever avec succès"<sup>8</sup>.

Madame de Maintenon fondait ses principes sur l'observation des enfants et tirait les conclusions de leur comportement pour améliorer la méthode et la rendre plus efficace:

Je ne voulais point non plus, dans l'éducation de mes enfants, de cette sévérité qui plaisait aux Mortemart. Une éducation triste n'est qu'une triste éducation. Il y faut, ce me semble, des récréations, des rires, des débandements d'esprit<sup>9</sup>.

A l'époque elle consacrait aussi beaucoup d'attention à l'hygiène. Elle rappelait dans la lettre à Madame de Montchevreuil que neuf heures de sommeil étaient un minimum pour un enfant, elle conseillait de ne pas le crever de viande, de lui donner des fruits, surtout des poires et des pêches, de ne pas crier contre les confitures<sup>10</sup>. L'instruction des enfants du Roi fut cependant un petit fragment dans l'oeuvre de l'éducation de Madame de Maintenon. Ce fut Saint-Cyr qui lui attribua le titre d'éducatrice. L'idée de fondation lui vient à l'esprit probablement déjà au temps où elle n'était pas encore l'épouse du Roi, quand elle s'attachait à connaître les pauvres du village, à faire instruire et catéchiser les enfants. A cette époque elle fonda une "Charité" qui était une association de dames pieuses, destinée à secourir les malheureux par des distributions d'aumônes et de soins aux malades. Claude Aragonnes dans son livre constate qu'au temps de sa faveur elle dépensait 50 à 60000 livres par an pour ses aumônes. Mais de toutes les oeuvres, ce fut l'éducation et l'instruction des enfants qui l'attirait le plus. L'auteur prouve que Madame de Maintenon n'oublia pas le temps de son enfance et de sa jeunesse où elle avait vu tant de vies de femmes gâchées parce qu'il leur manquait une bonne orientation, des principes sûrs et solides. Saint-Cyr serait une chance à toutes ces pauvres femmes, une chance de gagner leur vie. Nous notons aussi l'information que probablement Saint-Cyr réveillait en elle la fibre maternelle et comblait le vœu d'avoir un enfant que son mariage tardif (elle avait 48 ans) lui interdisait. Madelaine Danielou ajoute dans son livre:

La raison la plus profonde de la fondation de Saint-Cyr est là dans cette pitié que Madame de Maintenon ressentit et fit partager au roi pour tant d'enfants du plus pur sang de France, privées du pain de l'âme et de l'esprit. Elle voulut créer pour elles une demeure où tout fut dans le plus bel ordre et propre à former le goût, où jusqu'à vingt ans les jeunes filles fussent préservées de ces contacts grossiers ou dangereux qu'elle avait dû subir elle-même, où on

<sup>7</sup> Chandernagor, *op. cit.*, p. 352.

<sup>8</sup> A. Nikliborc, *L'oeuvre de Madame de Genlis*, Wrocław 1969, p. 47.

<sup>9</sup> Chandernagor, *op. cit.*, p. 353.

<sup>10</sup> D'après Danielou, *op. cit.*, p. 58.

leur parlât sans cesse le langage de la raison et de la foi. Ce n'est pas seulement l'appel de la petite Bignette qu'elle entendait, mais celui de beaucoup d'enfants délaissées dans les vieilles gentil-hommières en compagnie des servantes. Elle voulut leur restituer ce qui était à ses yeux la noblesse authentique: une vertu intacte, une âme vraiment chrétienne<sup>11</sup>.

Etant l'épouse du Roi, fort attachée à l'idée de fondation d'une école, elle la souffla adroitement à Louis XIV et cette idée le séduisit puisque le Roi lui-même se souvenait de la misère morale de son enfance. Notamment, nous pouvons supposer aujourd'hui que Madame de Maintenon profita de ce vent nouveau dans l'éducation au XVIIe siècle et fut encouragée par les opinions de Rollin et de Fleury:

D'abord le thème de l'infériorité intellectuelle des filles: chacun commence certes par affirmer qu'il n'y a pas raison pour qu'elles ne soient pas capables d'étudier tout aussi bien que les garçons: Le sexe par lui-même ne met point de différence dans les esprits<sup>12</sup>.

L'origine de Saint-Cyr se trouva exactement à Maintenon où Madame réunit plusieurs jeunes filles et les confia à une femme de mérite et de grande piété: à Madame de Brinon. Ensuite le modeste pensionnat fut transféré à Reuil où Madame de Maintenon, l'animatrice et Madame de Brinon, la directrice, décidèrent de lui donner le nom de "petites soeurs de la charité...". Les matières enseignées étaient avant tout la broderie et le filage, mais en même temps on leur donna une éducation morale et religieuse. La fondatrice apportait des provisions, des gâteries, mais aussi elle inspectait tout: l'ordre, la propreté et l'hygiène devaient y régner, elle se faisait ouvrir les armoires et examinait les comptes. L'expansion de l'oeuvre eut lieu en 1683 quand aux „petites soeurs" s'ajouta un véritable pensionnat où l'on recevait des filles nobles. Le point de départ fut formé de jeunes protestantes converties dont il s'agissait de faire de bonnes catholiques. La maison se trouvait à Rueil puis à Noisy, dans l'ancien château acquis par le Roi. On y réunissait 100 demoiselles. Il faut souligner qu'à cette époque Madame de Maintenon élimina l'élément bourgeois. Nous lisons chez Madeleine Danielou que la fondatrice méprisait un peu les petites bourgeoises: elle pensait que leurs parents, nouvellement enrichis pour la plupart, les élevaient mal, les gâtaient, ne leur imposaient aucune discipline, ne leur transmettaient aucune tradition. Elle pensait que les filles de la noblesse, même pauvres, ont une fierté qui les protégeait de bien des défauts, l'habitude de prendre sur elles, un fond de foi, un goût naturel. A cette époque, Madame de Maintenon avait déjà des idées bien précises sur les méthodes d'instruction. En 1685, elle écrivit aux Maîtresses de Noisy:

Qu'on leur fasse entendre ce qu'on leur dit et ce qu'on leur lit. Qu'on leur apprenne à parler français, mais simplement. Qu'elles écrivent de même. Qu'on leur parle chrétiennement et

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>12</sup> Rollin, *Traité des études*, 4 vol. (1726-28), t I, ch. II, art. 2, & 1 cité d'après Snyders G., *La pédagogie en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris 1965, p. 165.

toujours raisonnablement. Qu'on leur reprenne continuellement, mais avec douceur et patience. Qu'on égaye souvent leurs instructions. Qu'on ne leur fasse point de trop longues. Qu'on les élève en séculières, bonnes chrétiennes, sans exiger d'elles des pratiques religieuses, comme de n'oser lever les yeux. Qu'on ne fasse point de déclaration publique de leurs fautes. Qu'on ne les fasse point mettre à genoux en toutes occasions. Qu'elles se réconcilient seulement comme les chrétiens doivent faire quand ils se sentent offensés les uns aux autres. Qu'on les aime toutes également. Qu'on leur inspire une grande horreur pour le monde, sans qu'elles puissent croire que c'est pour les porter à être religieuses, mais qu'on leur explique les avantages de la religion<sup>13</sup>.

Cependant le château de Noisy devint vite trop petit et il fallut chercher un nouveau lieu, également pour des raisons de l'hygiène. Dès 1684 s'élaborait le grand projet d'une fondation encore plus importante, celle d'une "maison royale". L'implantation fut prévue à proximité de Versailles. Les travaux furent dirigés par Mansart, l'architecte de Versailles et 2500 ouvriers furent employés à la construction pendant 15 mois. La maison était dotée de 150 000 livres de budget annuel et on prévoyait d'y entretenir complètement 250 demoiselles de 7 à 20 ans et de les doter à leur sortie et même de leur trouver un mari. Selon le désir de Louis XIV, Saint-Cyr ne pouvait ressembler à un couvent, il n'y eut aucun élément monastique "ni par la vie qui devait être active mais aisée et commode sans austerités"<sup>14</sup>. L'inauguration eut lieu en 1686. La grande oeuvre de Madame de Maintenon se réalisa.

Les filles furent partagées en 4 classes distinguées par la couleur de rubans: les rouges étaient les élèves de 5 à 10 ans, les verts de 11 à 13 ans, les jaunes de 13 à 17 ans et les bleus de 17 à 20 ans. L'éducation des filles à Saint-Cyr était bien en rapport avec les besoins de leur époque et préparait des femmes chrétiennes, raisonnables et aimables. Rien n'y était négligé. Cependant à cette vision traditionnelle d'instruction des filles, Madame de Maintenon ajouta des éléments nouveaux qui constituaient l'originalité de l'école de Saint-Cyr. La fondatrice subissait à l'époque l'influence de Fénelon. Dans le *Traité de l'éducation des filles* il insista sur la préparation de futures mères et femmes, mais notamment sur l'instruction indispensable qui leur pourrait être utile pour briller dans les salons. Fénelon comprit que pour bien remplir le rôle de femme et de mère, il fallait donner aux filles au moins une instruction minimale qui aurait formé leur esprit.

L'ignorance d'une fille est cause qu'elle s'ennuie et qu'elle ne sait à quoi s'occuper innocemment. Les filles mal instruites et inoccupées ont une imagination toujours errante. Faute d'aliment solide, leur curiosité se tourne en ardeur vers les objets vains et dangereux. Celles qui ont de l'esprit s'érigent souvent en précieuses et lisent tous les livres qui peuvent nourrir leur vanité; elles se passionnent pour les romans, pour les comédies, pour des récits d'aventures chimériques où l'amour profane est mêlé... Une pauvre fille, pleine du tendre et du merveilleux

<sup>13</sup> Madame de Maintenon, *Lettres sur l'éducation des filles*, Paris 1854, pp. 9-10.

<sup>14</sup> C. Aragonnes, *Madame Louis XIV Françoise d'Aubigné marquise de Maintenon*, Paris 1938, p. 82.

qui l'ont charmée dans ses lectures est étonnée de ne point trouver dans le monde de vrais personnages qui ressemblent à ses héros; elle voudrait vivre comme ces princesses imaginaires qui sont, dans les romans, toujours charmantes, toujours adorées, toujours au-dessus de tous les besoins. Quel dégoût pour elle de descendre de l'héroïsme jusqu'au plus bas détail du ménage<sup>15</sup>.

Fénelon signala donc le danger de l'oisiveté d'esprit qui aurait pu éventuellement avoir une influence sur la formation du caractère de la jeune fille. Il insista sur la nécessité d'enseigner à une fille la lecture, l'écriture, l'orthographe puisque:

Il est honteux, mais ordinaire de voir des femmes qui ont de l'esprit et de la politesse ne savoir pas prononcer ce qu'elles lisent<sup>16</sup>.

En ce qui concerne l'instruction "minimum", à part lire et écrire, on apprenait aux jeunes filles les quatre règles de l'arithmétique. Cependant Madame de Maintenon alla plus loin que Fénelon et introduisit la conversation, l'histoire sainte et ancienne et même l'histoire de France. Elle invitait les gens de mérite, tels que Mademoiselle de Scudéry qui discutait des sujets de morale ou Fénelon qui prononçait les homélies. Dans le programme, elle faisait place à la lecture de Corneille et de Racine<sup>17</sup>. Ces méthodes d'enseignement constituaient une nouveauté presque révolutionnaire dans l'enseignement féminin. Même Rousseau, un siècle plus tard, ne se limita qu'à proposer de donner aux filles des leçons d'arts, de chant, de dance. Dans *Emile ou de l'éducation*, il souligna la priorité des tâches domestiques: "Ce que Sophie sait le mieux, et qu'on lui a fait apprendre avec le plus de soin, ce sont les travaux de son sexe..."<sup>18</sup> Madame de Maintenon puisait notamment dans l'éducation classique. Pour elle, les valeurs humaines à respecter et à développer dans l'éducation d'une jeune fille, étaient la raison et l'honneur. La raison, selon Madame de Maintenon, n'avait pas la même signification que la raison cartésienne. C'était le bon jugement, le sens et l'amour de la vérité et non pas la raison raisonnante. Elle reconnaissait un bon esprit dans ce qui était juste et ce qu'il convenait de faire puisqu'elle craignait les enfantillages, les illusions, les rêveries, les prétentions, les fausses valeurs<sup>19</sup>.

Malgré une grande popularité des idées de Fénelon, elles n'apportèrent pas de grand changement dans la condition féminine puisque c'était toujours le rôle de femme et mère accentué comme le plus important. D'ailleurs son influence à Saint-Cyr fut peu durable. Ainsi voyons-nous plus clairement le mérite de Madame de Maintenon.

Madame de Maintenon profita à Saint-Cyr de ses expériences dans le domaine de l'instruction du temps où elle était enseignante des enfants du Roi. Faisant

<sup>15</sup> Fénelon, *Traité de l'éducation des filles* cité d'après Aragonnes, *Madame ...*, pp. 96-97.

<sup>16</sup> Fénelon, *Traité de l'éducation des filles*, 1687, chap. XII cité d'après Snydres, *La pédagogie...*, p. 161.

<sup>17</sup> Aragonnes, *Madame...*, pp. 98-99.

<sup>18</sup> J. Rousseau, *Emile ou de l'éducation*, Paris 1938, p. 71.

<sup>19</sup> Voir C. Aragonnes, *Madame...*, F. Chandernagor, *L'Allée...*, M. Danielou, *Madame...*, G. Snydres, *La pédagogie...*

confiance aux enfants elle accepta donc une pédagogie aimable et cordiale, qui consistait à mêler le jeu à l'étude, pour s'adapter mieux à l'esprit de leur âge. La spécificité de Saint-Cyr consistait notamment dans l'ambiance qui y régnait. Madame de Maintenon voulut créer, entre les élèves et les maîtresses, un certain style de rapports qui était presque révolutionnaire à l'époque. Les Dames de Saint-Cyr devaient respecter la joie ( tellement naturelle chez les enfants ) et ne pas la considérer comme une faute à punir. Elles devaient "avoir un ton gai ou du moins tranquille." Madame de Maintenon répétait:

Il faut qu'elles sentent que vous les aimez, que vous êtes fâchée de leurs fautes, pour leur propre intérêt et que vous êtes pleine d'espérance qu'elles se corrigeront<sup>20</sup>.

La fondatrice consciente par sa propre expérience des valeurs de l'esprit voulait aussi éveiller dans ces petites filles l'esprit critique pour qu'elles n'obéissent aveuglement aux maîtresses.

L'école de Saint-Cyr fut une grande innovation d'une importance sans précédent, et avant tout un projet courageux puisque la lutte avec les convictions de la société masculine n'était pas facile. Saint-Cyr en dépit de matières enseignées très élargies par rapport aux temps précédants, proposait un programme pauvre en comparaison avec celui appliqué aux garçons. Fénelon voulut par exemple renoncer à l'apprentissage du latin, bannir l'étude de l'italien et de l'espagnol tandis que dans les collèges masculins il était très répandu. La grandeur de l'oeuvre de Madame de Maintenon prouve aussi le fait qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle Madame de Genlis prit son inspiration du système de Saint-Cyr pour constituer son propre système d'éducation laïque pour "les jeunes personnes". Elle, comme avant Madame de Maintenon, ne voulait point accepter l'éducation au couvent pour les filles<sup>21</sup>.

Une grande tourmente dans l'histoire de Saint-Cyr fut provoquée par la mise en scène d'une pièce de Racine *Esther*. L'auteur occupait déjà une place considérable dans la vie de Madame de Maintenon et son influence sur elle était remarquable. La fondatrice demanda à Racine d'écrire une pièce où la piété se rencontra avec le divertissement. La première représentation eut lieu devant le Roi le 26 janvier 1689. La pièce remporta un grand succès et de nombreux gens de mérite vinrent la regarder. Voilà l'impression de Madame de Sévigné:

Je ne puis vous dire l'excès de l'agrément de cette pièce. C'est une chose qui n'est pas aisée à représenter, qui ne sera jamais imitée; c'est un rapport de la musique, des vers, des chants, des personnes, si parfait et si complet qu'on ne souhaite rien. Les filles qui font des rois et des personnages sont faites exprès. On est attentif, et on n'a point d'autre peine que celle de voir finir une si aimable pièce. Tout y est simple, tout y est innocent, tout y est sublime et touchant. Cette fidélité de l'histoire sainte donne du respect; tous les chants convenables aux paroles, qui sont tirées des *Psaumes* ou de *La Sagesse* est mis dans le sujet, sont d'une

<sup>20</sup> Madame de Maintenon, *Lettres sur l'éducation des filles* cité d'après Snyders, *La pédagogie...*, p. 161.

<sup>21</sup> A. Nikliborc, *op. cit.*, p. 40.

beauté qu'on ne soutient pas sans larmes. La mesure de l'approbation qu'on donne à cette pièce, c'est celle du goût et de l'attention. J'en fus charmée...<sup>22</sup>

Paradoxalement, c'est la réussite de cette pièce qui bouleversa l'harmonie de Saint-Cyr. La reine sans couronne décida de réformer l'école. Le passage de l'éducation prônée par Fénelon à celle de Racine fut causé par l'influence de ce dernier sur Madame de Maintenon. Saint-Cyr s'était transformé et définitivement il devint un monastère régulier de l'ordre de Saint Augustin. Madame de Maintenon tenait au retour à la simplicité, tout d'abord dans la toilette et la coiffure, ensuite dans le langage. Claude Aragonnes dans son livre parle de la visitation de classes, de l'examen des livres et des cahiers pour ne rien laisser de ce qui pouvait exciter la pensée. Le régime devint austère et la vie des jeunes filles difficile. Désormais, elles devaient porter l'habit, les plaisirs futiles furent bannis et la préparation à la vie de la femme du monde perdit de son importance au profit de la préparation à la vie de femme chrétienne. Madame de Maintenon s'inclinait vers la piété et le tendre amour de Dieu. Elle voulut en réformant Saint-Cyr sauver les âmes des jeunes filles et les tourner vers ce qui ne décevait pas. Ce changement d'orientation de la fondation est aujourd'hui compréhensible si l'on regarde la vie spirituelle de Madame de Maintenon. Pendant les années 1689 et 1690, Saint-Cyr était dominé par l'influence de Madame de Guyon. Madame de Maintenon à cette époque, s'occupait surtout de l'administration et laissa la direction spirituelle à Madame de Guyon séduite par les idées du quiétisme. L'expansion de cette doctrine qui imposait la „contemplation” et qui affirmait qu'un continuel amour de Dieu possédait l'âme dévote, était compris comme le rejet de Saint-Cyr mondain propagé par Madame de Brinon. Au début Madame de Maintenon n'apercevait pas le danger qu'apportait le quiétisme tant elle subissait le charme de l'esprit de Madame Guyon. Cependant Godet-Desmarais, évêque de Chartres, pendant sa visite à Saint-Cyr en 1694, trouva les maîtresses et les élèves éprises des idées du quiétisme. Il éclaira Madame de Maintenon et l'effraya. Aussitôt, elle tenta d'y mettre un terme. L'affaire était dure pour elle vu ses relations avec Fénelon qui était fortement lié à ces idées. Finalement, elle finit avec le quiétisme au début de 1697. Ensuite elle fut tentée par le jansénisme. Elle abandonna vite ces orientations, mais resta fermement dans le camps des dévots. Des lors elle fut considérée comme la tutrice de l'Eglise et Saint-Cyr fut un lieu parfait de mise en oeuvre de ses convictions<sup>23</sup>.

Malgré cette période que nous considérons à notre époque comme un recul dans ce que Madame de Maintenon fit pour les femmes de son temps, son oeuvre reste d'une extrême importance et d'une grandeur incomparable à l'époque. Madelaine Danielou constate:

<sup>22</sup> Marie de Rabutin Chantal marquise de Sévigné, *Correspondances III*, Paris 1978, p. 508.

<sup>23</sup> Voir Danielou, *Madame...*, Lavisse L., *Louis XIV*, Paris 1989, p. 1005.

Nous avons dans la fondation de Saint-Cyr un exemple très suggestif d'une création laborieuse, traversée d'influences multiples, plusieurs fois menacée d'échec, et finalement portant la ressemblance très fidèle de celle qui l'avait conçue. Madame de Maintenon a fait une oeuvre à son image, pénétrée d'intelligence, avec de grandes lignes très simples, beaucoup d'ordre, un goût sobre et pur, une religion virile et discrète, plus d'équilibre que de richesse, plus de sagesse que de bonheur... un visage qui ressemble singulièrement à celui de la France, dans ses jours austères, ceux où, loin de vouloir s'étourdir, elle prend conscience de la gravité de son destin et consent à servir<sup>24</sup>.

Madame de Maintenon fut consciente de la valeur de l'instruction des filles et de sa puissance dans la vie. Même si sa direction ne fut pas toujours douce, ni facile avec ses dégoûts, ses impatiences, en dépit de ces mois d'orages et des sévérités à Saint-Cyr, Madame de Maintenon avait une véritable vocation d'enseigner. L'oeuvre de Saint-Cyr illustrent par excellence ses mots:

J'ai toujours fait ce que j'ai fait en m'y donnant tout entière et avec le souci d'y exceller<sup>25</sup>.

Comme remarque Aragonnes, selon elle, l'éducation n'était pas un devoir d'état, mais c'était une mission sacrée qui obligeait la conscience et prenait toute l'âme de l'éducateur. Grâce à sa position de reine, Madame de Maintenon fit un grand effort pour mettre en évidence l'importance de son sexe. C'est à elle qu'on doit les mots qu'elle osa prononcer au siècle des hommes:

On décide sur tout, les femmes se mêlent de juger des livres, des sermons, des gouvernements, de l'état spirituel et temporel, la modestie n'est plus en usage; on ne sait plus répondre: "Je ne sais pas", ou: Ce n'est à moi de juger<sup>26</sup>.

(1696) Son apport dans l'évolution de la position de la femme au XVII<sup>e</sup> siècle est d'une valeur non négligeable et nous pouvons aujourd'hui constater que c'était une femme extraordinaire dont la vie fut l'exemple de ses convictions.

**Maintenon( Françoise d'Aubigné, marquise de)** -petite-fille d'Agrippa d'Aubigné (Niort 1635- Saint-Cyr 1719). Elevée dans la religion calviniste, elle se convertit au catholicisme et épousa le poète Scarron(1652). Veuve, elle fut chargée de l'éducation des enfants de Louis XIV et de Mme de Montespan, et après la mort de Marie-Thérèse, épousa le roi (1683). Elle exerça sur lui une influence notable, notamment dans le domaine religieux. Après la mort du roi (1715), elle se retira dans la maison de Saint-Cyr, qu'elle avait fondée pour l'éducation des jeunes filles nobles et pauvres.

<sup>24</sup> Danielou, *op. cit.*, p. 72.

<sup>25</sup> Chandernagor, *op. cit.*, p. 233.

<sup>26</sup> F. S. Maintenon, *Lettres historiques et édifiantes*, Paris 1856, 2 vol. in-12 cité d'après F. Bluche, *La vie quotidienne au temps de Louis XIV*, Paris 1987, p. 368.





**Krystyna Gabryjelska**

Université de Wrocław

### **Quelques informations sur la situation de la femme sous l'Ancien Régime**

Des idées audacieuses, timidement prononcées par certains philosophes du XVII et XVIIIe siècle<sup>1</sup>, révélant la commune identité de l'homme et de la femme, restent sans grand effet et n'influencent pas le statut de cette dernière.

L'idée d'infériorité de la femme, ce préjugé hérité des Anciens, est maintenu par l'Eglise et l'Etat, qui ne cessent pas de veiller sur la soumission féminine. La thèse répandue de son imperfection vient d'Aristote et de Galien, médecin grec, auteur de nombreux traités. Pour Aristote la femelle n'était qu'un mâle mutilé, Galien a introduit la théorie des humeurs: l'homme possède des humeurs "chaudes et sèches" qui favorisent ses aptitudes, les femmes, les enfants et les criminels ont des humeurs "froides et humides" qui dénoncent leur faiblesse et leur infériorité. Ajoutons encore l'argument de la création: Dieu a voulu donner la vie à la femme en la tirant de sa côte et non pas d'une partie plus noble de son corps ou d'une autre façon<sup>2</sup>.

Le problème essentiel c'est la querelle des sexes qu'on observe durant la Renaissance et tout au long du XVII et XVIIIe siècle. Le débat tenu à travers les siècles affrontait la question, si les femmes ont reçu de la nature les mêmes forces que les hommes pour agir et pour penser.

On souligne volontiers les imperfections de la femme, surtout son infériorité. On la compare avec les hommes célèbres, pour montrer sa faiblesse intellectuelle qui a ses sources dans la nature même. Son imagination n'est pas créatrice.

---

<sup>1</sup> Descartes, affirmant l'entière autonomie de la pensée à l'égard du corps, a ouvert la voie à des nouvelles interprétations sur l'égalité intellectuelle de la femme. Le cartésien Poullain de la Barre a poussé très loin les conséquences de la thèse de son maître, en publiant *De l'égalité des deux sexes*. Voir: E. Badinter, *Emilie, Emilie ou l'ambition féminine au XVIIIe siècle*, Paris 1983, pp. 29-34.

<sup>2</sup> C. Dulong, *La vie quotidienne des femmes au Grand Siècle*, Paris 1984, pp. 15-16.

Les ecclésiastiques, eux aussi, analysaient les malices de la femme. Dans un *Discours sur les femmes* son auteur dénonce les ravages faits par les femmes:

Dans le premier point je ferai donc voir les ruses et les stratagèmes qu'emploie si subtilement ce serpent adroit et ce fier ennemi de l'homme (...), ce diable féminin confond tout, renverse tout, bouleverse tout (...) <sup>3</sup>.

Le sexe féminin, considéré comme dangereux, attaque sans modestie le sexe masculin et essaye de corrompre son cœur. Ce caractère diabolique de la nature féminine était renforcé par des arguments moralistes de saint Paul et de saint Augustin qui opposaient les deux sexes, en soulignant la différence entre l'homme et la femme. L'être humain possède une âme et un corps. L'âme n'est pas sexuée mais le corps est sexué:

Chez l'homme le corps reflète l'âme, ce qui n'est pas chez la femme; l'homme seul est donc l'image de Dieu; la femme ne l'est pas que par son âme, son corps constituant un obstacle permanent à l'exercice de la raison <sup>4</sup>.

La femme incarne les défauts et le péché de la chair.

Etre de raison pas moins que l'homme, la femme est destinée à subir l'autorité masculine, d'abord celle de son père, ensuite celle de son mari <sup>5</sup>. Les rôles ont été divisés:

A l'homme la puissance physique, le pouvoir de la raison et la maîtrise du monde, à la femme la sensibilité, le dévouement aux siens et la soumission <sup>6</sup>.

On proposait à la femme des vertus féminines, telles que la patience, la douceur, la modestie, la soumission. Une vraie chrétienne devait trouver son bonheur dans la famille en élevant ses enfants, en tenant son ménage, étant soumise à son mari. Même Voltaire déclarait dans son *Dictionnaire Philosophique* que

la force physique de la femme est moins grande que celle d'un homme, donc elle est par sa nature destinée à des petits travaux plus légers de l'intérieur de la maison, et surtout du soin de ses enfants. Créées pour des tâches du foyer, elles ne possèdent pas de capacités inventrices. La nature leur a donné le pouvoir de reproduction, réservant celui de création à l'homme <sup>7</sup>.

Telle était aussi l'image de la femme dans *l'Encyclopédie*:

Renfermée dans les devoirs de femme et de mère, elle consacre ses jours à la pratique des vertus obscures: occupée du gouvernement de la famille, elle règne sur son mari par la complaisance, sur ses enfants par la douceur, sur ses domestiques par la beauté <sup>8</sup>.

<sup>3</sup> Père Achille de Barbantanne, *Discours sur les femmes*, pp. 10, 12; cité d'après J.G. Rosso, *Etudes sur la féminité aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Pise 1984, p. 172.

<sup>4</sup> C. Dulong, *op. cit.*, p. 15.

<sup>5</sup> E. Badinter, *L'amour en plus*, Paris 1980, chap. *Le long règne de l'autorité paternelle et maritale*, pp. 37-40.

<sup>6</sup> E. Badinter, *Emilie, Emilie*, Paris 1983, p. 25.

<sup>7</sup> Voltaire, *Dictionnaire Philosophique*, Paris 1862, pp. 200-203.

<sup>8</sup> *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des arts et des métiers*, Paris 1756, t. 6, article *Femme*.

Pourtant les auteurs de l'article s'opposent à l'opinion commune sur les limites de l'esprit féminin. "La faiblesse naturelle de l'esprit féminin est une fable – lisons-nous – malgré l'éducation pitoyable qu'on leur accorde en général", et l'auteur continue:

On a si fort négligé l'éducation des femmes chez tous les peuples policés, qu'il est surprenant qu'on en compte un aussi grand nombre d'illustres par leur érudition et leurs ouvrages<sup>9</sup>.

L'article vise sur l'injustice et sur une mauvaise organisation de la société, on traite les femmes comme des êtres inférieurs et on les prive de leur droit naturel.

Le rôle qu'on attribuait à la femme était celui de la gardienne du foyer, conçue comme un auxiliaire dans la vie de l'homme, destinée à lui servir. La religion et la médecine soutenaient l'idéologie de l'époque vis-à-vis de la femme et la réifient à l'état de femme-objet. L'Eglise répand le mythe d'Eve, créée à partir d'une des côtes d'Adam. Cette image implique l'idée d'infériorité et de dépendance. La femme n'est pas considérée comme une créature purement divine. Si l'homme est l'image de Dieu, la femme n'est que l'image de l'homme. Faite de son corps, elle lui doit l'obéissance. En plus, c'est elle qui a poussé Adam au péché, elle devient donc l'incarnation du mal. Et, pour la préserver du mal qu'elle pourrait commettre, les autorités de l'Eglise la placent sous la tutelle masculine. Le droit canon a résolu que: "La femme qui se marie, a un chef en la personne de mari"<sup>10</sup>.

La médecine, elle aussi, soutenait le mythe de la faiblesse féminine. L'homme, fort et puissant, est le protecteur de la femme, faible physiquement et psychologiquement. Même les esprits éclairés insistent sur l'incapacité de raisonner chez la femme et participent, consciemment ou non, à son rabaissement.

Femme et savoir étaient des antinomies et le titre d'une femme savante était une dérision. E. Badinter décrit sa renommée:

On entend par là qu'elle croit savoir alors qu'elle ne sait rien, et qu'elle fait bailler le monde en étalant sa fausse science. En outre, une telle femme est considérée comme une vaniteuse mal élevée, à la limite de la mégalomanie<sup>11</sup>.

Pourtant la société masculine de l'Ancien Régime attend de la femme d'être bonne chrétienne, d'être belle et agréable, de savoir danser et jouer des instruments, de savoir écrire une lettre ou un billet, d'être coquette. Tout ce qu'on demande de la femme se rapporte à l'homme et trouve sa finalité en lui<sup>12</sup>.

Un autre problème débattu à l'époque c'était l'utilité de l'instruction féminine.

Mineure juridiquement, passant immédiatement de la souveraineté de son père à celle de son mari, dépourvue très généralement d'un statut professionnel, à quoi peut bien servir à la femme de savoir lire et écrire?<sup>13</sup>

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> N. Bensadon, *Les droits de la femme*, Paris 1980, p. 9.

<sup>11</sup> E. Badinter, *Emilie...*, p. 71.

<sup>12</sup> G. Duby, *L'histoire des femmes en Occident*, Paris, 1991, p. 28.

<sup>13</sup> B. Groperrin, *Les petites écoles sous l'Ancien Régime*, Ouest France Université, p. 124.

On signale aussi le danger: une femme savante menace donc de ne plus vouloir se soumettre au mari et de renverser par cela l'ordre établi: la société patriarcale. Le mot instruction, destinée aux femmes, signifiait à l'époque avant tout l'instruction religieuse et formation chrétienne, c'est-à-dire la piété, des bonnes moeurs, les tâches ménagères et d'autres arts d'agrément. On les rappelle à leurs devoirs et les presse de vivre modestement dans leurs familles. La société du XVIII<sup>e</sup> s. attribue à la femme des couches supérieures deux grandes fonctions: celle d'épouse et celle de mère.

En limitant les droits de la femme et les domaines de son activité, l'idéologie de l'époque lui impose une conception déterminée du mariage et l'enferme dans une fonction d'épouse insignifiante. Le mariage sous l'Ancien Régime représentait plutôt un contrat négocié entre les parents, une sorte d'affaire de famille qui, comme toute affaire, est une stratégie qui joue un rôle clé dans les ambitions sociales, économiques et politiques des couches supérieures de la société. La femme n'est qu'une "marchandise" dont le prix se négocie entre son père et son futur époux<sup>14</sup>. François Bluche dénonce cette méchante coutume de "marier un sac d'argent avec un autre sac d'argent"<sup>15</sup>. Pour une affaire si sérieuse qu'est le mariage il fallait consulter la raison et non le cœur. Rien n'était plus éloigné de l'idée du mariage que l'idée d'amour. Quant au but du mariage, il consiste dans la procréation et le prolongement de la famille. Le rôle de la femme consiste bien à donner la vie. Si l'on se marie, c'est en vue de la procréation, telle était la position officielle de l'Eglise. Le mariage-affaire exclue du mariage l'amour. Pour récompense, cette société avait pour la femme, celle des couches supérieures, un rôle supplémentaire – celui de maîtresse:

Une épouse est traitée avec indifférence, une maîtresse avec une vive passion. On regarde l'épouse comme une servante supérieure, la maîtresse comme une souveraine<sup>16</sup>.

La liberté des moeurs dont jouit l'aristocrate du XVIII<sup>e</sup> s. lui fait négliger les devoirs de l'épouse et ceux de la mère. Les seconds se trouvent limités à la procréation seule. La mère du XVIII<sup>e</sup> s. c'est une mère indifférente, elle délaisse les soins des enfants à d'autres personnes. La mortalité infantile était à l'époque très élevée. E. Badinter en dénonce la cause:

<sup>14</sup> P. Fauchery, *La destinée féminine dans le roman au XVIII<sup>e</sup> s.*, Paris 1972, p. 364.

<sup>15</sup> F. Bluche, *La vie quotidienne au temps de Louis XIV*, Paris 1984, p. 139.

Voir aussi: F. Lebrun, *La vie conjugale sous l'Ancien Régime*, Paris 1993, chap. *Le choix du conjoint*, pp. 21 - 31; Y. Knibiehler, M. Bernos, E. Ravoux-Rallo, E. Richard, *De la pucelle à la minette, les jeunes filles de l'âge classique à nos jours*, Paris 1983, chap. *La dot comme assurance*, pp. 45-47. C. Dulong raconte le drame de la fille du graveur Varin, mariée à un invalide malade: "... le plus triste est assurément le suicide de la fille du graveur Varin, garde le ma Monnaie du Roi, s'empoisonnant après dix jours de mariage en murmurant: Il faut mourir, puisque l'avarice de mon père l'a voulu. (Tallement). Le mari était bossu, scrofuleux, et il avait une jambe d'acier qu'il fallait quatre hommes pour démonter." pp. 36-37.

<sup>16</sup> Fauchéry, *op. cit.*, p. 365.

ce n'est pas parce que les enfants mourraient comme des mouches que les mères s'intéressaient peu à eux. Mais c'est en grande partie parce qu'elles ne s'intéressaient pas à eux qu'ils mourraient en si grand nombre<sup>17</sup>.

La maternité à l'époque était une maternité d'abandon. L'envoi en nourrice c'est le premier abandon. Le second commence au retour de l'enfant de la mise en nourrice, à l'âge de cinq ans environ, quand la mère confie son fils à un précepteur et la fille à une gouvernante. Puis arrive l'envoi des enfants à l'éducation: les garçons aux collèges, les filles aux couvents, où elles restent jusqu'au jour de leur mariage. Ainsi la mère ne s'occupe pas de ses enfants. Elle ne les voit pas, ne les connaît pas et ne les aime pas.

L'article *Femme* de l'*Encyclopédie* présente l'image des vertus féminines mais, disons le tout de suite, c'est une image voulue et souhaitée et non pas réelle. On y lit

... sa maison est le demeure des sentiments religieux, de la piété filiale, de l'amour conjugal, de la tendresse maternelle, de l'ordre, de la paix intérieure, du doux sommeil et de la santé: économe et sédentaire, elle en écarte les passions et les besoins (...). Elle a un caractère de réserve et de dignité qui la fait respecter, d'indulgence et de sensibilité qui la fait aimer, de prudence et de fermeté qui la fait craindre<sup>18</sup>.

Le bonheur qu'une femme devrait goûter, c'est le bonheur d'une ménagère pleine de vertus domestiques. L'étendue de l'univers féminin était strictement limitée.

Le sexe par lui-même ne met point de différence dans les esprits (...). Mais il y a une providence qui règle les conditions et qui assigne à chacun ses devoirs

affirmait l'abbé Rollin<sup>19</sup>. La maternité et la conjugalité étaient considérées comme attributs essentiels de la substance féminine. Il fallait donc lui apprendre très jeune

à être vigilante et laborieuse (...), l'exercer de bonne heure à la contrainte, afin qu'elle ne lui coûte jamais rien, et à dompter toutes ses fantaisies pour les soumettre aux volontés d'autrui<sup>20</sup>.

Il fallait préparer les futures mères à borner leurs soins à leurs familles pour que celles-ci soient heureuses et connaissent le bonheur.

Les documents de l'époque présentent la famille du XVIIIe s. sous un jour uniformément défavorable: règne de l'égoïsme, absence de sentiment d'affection, désunion totale et vie indépendante de chacun<sup>21</sup>. En 1756, dans le *Mercure de France*, un auteur anonyme, s'adressant à Mme d'Epinaï, dénonce des attitudes diverses que les mères adoptaient à l'égard de leurs enfants. Après avoir dressé un tableau des attitudes nuisibles, l'auteur constate que rien n'est si rare "qu'une

<sup>17</sup> E. Badinter, *L'amour en plus*, Paris 1980, p. 75.

<sup>18</sup> *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné...*

<sup>19</sup> Y. Knibiehler, *op. cit.*, p. 32. Voir aussi: P. Fauchéry, *op. cit.*, p. 160.

<sup>20</sup> H. Deutsch, *Psychologie de la femme*, Paris, t. I, p. 709.

<sup>21</sup> Voir R. Mercier, *L'enfant dans la société du XVIIIe siècle*, Dakar 1961, p. 39.

mère tendre et éclairée, capable de faire marcher sur le même ligne le sentiment et la raison”<sup>22</sup>. L'enfant dans la famille est regardé “comme un embarras et une charge”, il est considéré comme une perturbation dans la vie conjugale, qui ne laisse aucune tranquillité à la mère ni le jour ni la nuit.

L'égoïsme et l'excès d'indulgence ou de dureté ont sur les liens familiaux les effets destructeurs. On se plaint au XVIII<sup>e</sup> s. de la décadence du sentiment familial. Les enfants éloignés de leur famille dès la naissance sont étrangers dans leur propre famille et inconnus de leurs propres parents. La femme mariée se laisse entraîner dans un tourbillon d'agitations qui voue son existence à la légèreté et à la gratitude. La femme des couches privilégiées rejette la maternité. Dans un contexte social qui lui impose de “briller”, elle considère l'enfant comme une gêne et le confie aux gens et aux institutions spécialisées dans les soins d'enfant: nourrices, précepteurs, gouvernantes, collèges et couvents. Cette pratique la transforme en une mère mondaine et indifférente.

Toute la société de l'Ancien Régime est organisée sans tenir compte de l'enfant. La substance du droit d'aînesse dans la législation fait qu'après la mort des parents tout leur patrimoine revient à un seul enfant (...). Toute l'affection et tout l'orgueil des parents se portent sur «l'héritier», les autres enfants passent après lui et sont la plupart du temps l'objet de l'indifférence<sup>23</sup>.

Un phénomène illustrant le désintéressement du sort des enfants c'est le nombre des enfants trouvés. R. Mercier nous montre un record qui

fut atteint en 1772, où il y eut 7676 enfants trouvés pour 18713 naissances, soit une proportion de 41 %<sup>24</sup>.

Le pire était le sort des filles et des femmes dans leurs familles. J. Vissière dans son livre *Procès de femmes au temps des philosophes ou la violence masculine au XVIII<sup>e</sup> siècle* nous présente une vraie chronique des mœurs de l'époque. Ce qui domine dans ses documents c'est la violence multiforme.

La fillette, l'adolescente, souffre d'abord de la tyrannie paternelle, qui se traduit par des violences physiques ou morales (...). La jeune fille est l'objet de convoitises sexuelles de la part de ses proches, voisins, amis, seigneur, supérieur hiérarchique (...). La femme mariée est parfois trompée, battue, humiliée, exploitée et dépossédée<sup>25</sup>.

Durant le XVIII<sup>e</sup> s. on assiste à la dégradation de la famille. L'amour conjugal, parental et filial manquent dans les relations familiales. Le rôle de la femme des couches supérieures dans la société se borne à la fonction d'une épouse insignifiante et d'une mère indifférente, encore pire se présente la situation de la femme du

---

<sup>22</sup> Lettre à une Dame occupée sérieusement de l'éducation de ses enfants, dans “*Mercur de France*”, juin 1756, p. 30-31, cité d'après R. Mercier, *op. cit.*, p. 40.

<sup>23</sup> R. Mercier, *op. cit.*, p. 52.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>25</sup> J. Vissière, *Procès de femmes au temps des philosophes ou la violence masculine au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1985, p. 12.

peuple. D'abord on a fait de la femme une épouse légère, adultère et une mère froide. Après on découvre la corruption des mœurs et les défauts des femmes frustrées. Les hommes reprochaient aux femmes d'être ce qu'ils ont fait d'elles. La femme est devenue un produit de leur conception. Mécontents de leur oeuvre, ils attaquaient cette sottise créature, frivole, vaniteuse, diabolique et malicieuse: cet individu méprisable. La faute était bien sûr à ceux qui l'ont réduit à un rôle insignifiant, elle est devenue juste ce qu'elle devrait être – inférieure par l'absence d'instruction et d'autonomie.

Parallèlement, on observe une prise de conscience, non seulement des esprits éclairés mais des femmes elles-mêmes, qui deviennent de plus en plus conscientes et fatiguées de ce rôle de femme-objet que la société leur a réservées. Elles revendiquent l'égalité et protestent contre la volonté des hommes de les tenir dans un état d'infériorité intellectuelle, de leur interdire la science. Paradoxalement, elles savaient, où elles devaient, qu'on les a privées d'une partie de l'humanité. Elles réclamaient donc l'accès à l'éducation. En 1777 Manon Philipon, future Mme Roland, a adressé un discours à l'Académie de Besançon au sujet *Comment l'éducation des femmes pourrait contribuer à rendre les hommes meilleurs*. Nous y lisons:

L'ignorance est à l'esprit ce que l'aveuglement est au corps; elle nous retient dans les ténèbres et nous empêche d'agir (...). Nous ne sommes plus à ce temps où l'on imaginait que l'ignorance des femmes était le gardien de leur vertu et le garant de leur sagesse. Ce préjugé, j'ose le dire, serait aujourd'hui plus nuisible qu'il ne fut jamais<sup>26</sup>.

L'avis d'une femme intelligente et éduquée n'a peut-être pas la même importance que les documents témoignant l'attitude des femmes du Tiers-Etat s'adressant au Roi, le 1er janvier 1789 où elles présentent leur situation:

Les femmes du Tiers-Etat naissent presque toutes sans fortunes; leur éducation est très négligée ou très vicieuse: elle consiste à les envoyer à l'école, chez un maître qui, lui-même, ne sait pas le premier mot de la langue qu'il enseigne; elles continuent d'y aller jusqu'à ce qu'elles sachent lire l'Office de la Messe en français et les Vêpres en latin. Les premiers devoirs de la Religion remplis, on leur apprend à travailler; parvenues à l'âge de quinze ans elles peuvent gagner cinq ou six sous par jour. Plusieurs aussi, par la seule raison qu'elles naissent filles, sont dédaignées de leurs parents, qui refusent de les établir pour réunir leur fortune sur la tête d'un fils qu'ils désirent à perpétuer leur nom dans la Capitale (...). Nous demandons, Sire, que votre bonté nous fournisse les moyens de faire valoir les talents dont la nature nous aura pourvues, malgré les entraves que l'on ne cesse de mettre à notre éducation<sup>27</sup>.

La liberté et l'égalité dans l'éducation c'est la première des portes qu'il fallait ouvrir pour ne pas interdire aux femmes la science et les priver de toute liberté et autorité. Le bonheur de la femme c'est ni le mariage ni le couvent mais l'indépen-

<sup>26</sup> Mme Roland, *Une éducation bourgeoise suivi du Discours de Besançon*, Paris 1964, pp. 178-179.

<sup>27</sup> *Cahiers de doléances des femmes en 1789 et autres textes*, Paris 1981, pp. 26-27.

dance. Une voie longue, épineuse et ambitieuse, mais on avait aussi besoin d'une aide de la part de la philosophie. Il fallait attendre l'arrivée de J.-J. Rousseau.

La véritable révolution que celui-ci amorce est la considération de l'individu comme la valeur primordiale et la subordination de toutes les valeurs collectives au souci de la personne humaine<sup>28</sup>,

de l'homme et de la femme. La femme, dédaignée comme être inférieur, découvre peu à peu son importance, elle veut trouver sa place dans la société et accomplir ses tâches, au moins aussi bien que les hommes. Son ambition était simple et humaine, elle voulait s'affirmer et se valoriser aux yeux de l'autre sexe.

---

<sup>28</sup> R. Mercier, *op. cit.*, p. 188.



**Maja Pawłowska**

Université de Wrocław

**La marquise de M\*\*\* et les autres – l' image des  
femmes dans les *Lettres de la Marquise de M\*\*\**  
au Comte de R\*\*\* de Crébillon fils**

Le roman par lettres connaît dès le début du XVIIIe s. une vogue remarquable. Elle résulte des nouvelles exigences imposées au roman comme genre, qui sont de double ordre: à la fois esthétique et éthique<sup>1</sup>. Esthétique, parce que l'idée du narrateur omniscient est considérée à l'époque comme invraisemblable. Éthique, parce que le roman est jugé par les critiques comme un genre inutile, immoral et mensonger. Pour échapper à ces contraintes, il faut cacher le narrateur et faire oublier au lecteur qu'il lit un roman. Il est nécessaire de le persuader qu'il se trouve devant la réalité, qu'on lui présente des témoignages directs du réel. Alors que le roman est manifestement une fiction, la lettre affiche son caractère non-fictif. En intensifiant l'illusion de la réalité, le roman épistolaire remplit donc parfaitement de nouveaux objectifs du genre. Le narrateur traditionnel disparaît derrière ses personnages. De plus, la préface garantit l'authenticité du récit qui va suivre. Mais, pour notre sujet, l'avantage le plus important de roman épistolaire, résultant de l'effacement du narrateur, est celui de pouvoir rendre directement, et sous angles différents, l'univers psychologique des personnages.

En 1732 Crébillon fils publie son deuxième roman *Les Lettres de la Marquise de M\*\*\* au Comte de R\*\*\**. Cet ouvrage appartient au groupe des romans épistolaires monophoniques, c'est-à-dire proches au monologue, où on ne lit

---

<sup>1</sup> Voir à ce propos l'article de Jan Herman, *La recherche d'un statut ambivalent dans le roman français de la première moitié du XVIIIe siècle*, dans *Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes*, Heidelberg 1988, pp. 349-362.

que la correspondance d'un seul et même personnage. On n'entend qu'une seule voix, une voix féminine, celle de la Marquise de M\*\*\*, qui raconte l'histoire de sa passion amoureuse. Mariée contre son gré à un mari volage, elle tombe amoureuse du Comte de R\*\*\*. Leur liaison, passionnée et mouvementée, se termine par la mort de l'héroïne. Le lecteur suit le développement de cet amour en lisant les lettres de la marquise. Les réponses de son correspondant ne sont pas publiées, quoiqu'elles existent et sont maintes fois mentionnées par la marquise. Le monologue dans le roman de Crébillon n'est donc qu'apparent, l'échange épistolaire parmi les deux amants est bien réel, néanmoins l'auteur ne nous livre qu'une partie des lettres.

Crébillon a bien su employer les ressources de la technique épistolaire. Une de ses caractéristiques est que le correspondant passe au premier plan et remplace l'auteur. A travers ses lettres il tente de se définir lui-même, de se découvrir (ou bien de se cacher) par ses propres mots. Dans ce type de roman il n'y a donc pas de réalité objective, toutes les informations ne sont fournies que par l'intermédiaire du sujet parlant, l'optique est nécessairement déformante. Dans le roman de Crébillon les personnages de la marquise, du comte, leur entourage, n'apparaissent que filtrés par la plume de l'héroïne. Le lecteur connaît la marquise presque uniquement de ses propres mots, ou bien des propos des autres, rapportés par elle. Il est cependant possible, en ramassant quelques fragments d'informations éparpillées dans le texte, de reconstituer l'image des femmes présentée par l'auteur. Il apparaît essentiellement à travers le portrait de la marquise, ou bien comme référence à elle. Essayons de constituer ce portrait.

Selon usage, Crébillon a précédé son roman de l'avis au lecteur. Dans ce péri-texte se trouve la seule information concernant la marquise, extérieure à sa plume. On apprend qu'elle n'est plus et qu'elle était "une personne spirituelle, (...) illustre par sa naissance et célèbre par son esprit et sa beauté" (27)<sup>2</sup>. Ces quelques mots, annonçant le portrait d'un personnage qui sort de l'ordinaire, permettent aussi d'apercevoir qu'on souligne à la fois le physique et l'intelligence féminine, contrairement aux pratiques romanesques de l'époque qui mettaient en relief plutôt la beauté et la sensibilité des femmes que leurs qualités d'esprit. La suite du texte prouve que le regard de Crébillon sur femmes est novateur.

Pour constituer le portrait de la marquise, l'auteur donne quatre points de référence, ou plutôt il place son héroïne au milieu des quatre cercles concentriques qui se rapprochent d'elle selon le degré de l'intimité des relations. On peut ainsi discerner son image sociale, familiale, intime et personnelle. Autrement dit: on connaît la marquise des propos de son milieu, son mari, son amant et d'elle-même enfin.

<sup>2</sup> Toutes les citations proviennent de l'édition récente du roman de Crébillon: *Lettres de la Marquise de M\*\*\* au Comte de R\*\*\**, Genève 1995. La pagination, entre parenthèses, renvoie à cette édition.

Commençons par examiner le cercle le plus éloigné de la marquise, les témoignages de son milieu, cités dans ses lettres. Ce sont les opinions des gens qu'elle fréquente, mais qui ne la connaissent pas bien. En général, leur opinion reprend en écho les éloges de la préface. Crébillon montre que ce qui frappe le plus les gens s'est l'aspect physique agréable. Dans ses lettres la marquise mentionne plusieurs fois qu'elle est courtisée: "quelques rivaux"(77) du comte "composent des madrigaux" pour elle(118) et lui "content des sornettes"(86). Les adorateurs de tous âges et de tous états se pressent autour d'elle (le vieux marquis de \*\*\* (121), l'oncle du comte de R\*\*\*, le C\*\*\*, l'ami de comte de R\*\*\*, et le tout jeune \*\*\* (178)), sans qu'elle les y encourage: les aristocrates, les robins et les roturiers rêvent de devenir ses amants. Crébillon la montre comme une femme qui sait jouer de son charme. Chaque fois, quand elle veut exciter la jalousie du comte, il lui suffit de faire un signe, "adresser un seul regard"(75) pour qu'un nouvel amant potentiel accoure, prêt à lui servir(69, 74). L'auteur montre que ce qui intéresse le plus la société chez la marquise ce sont les apparences: le charme et la beauté de la marquise. On les remarque avant tout, mais pas uniquement. L'entourage de la marquise est aussi impressionné par son esprit.

Toutefois les informations concernant l'intelligence de l'héroïne sont dans le texte beaucoup plus rares que celles qui concernent sa beauté. L'auteur montre discrètement le goût de la marquise pour les activités intellectuelles, ayant sans doute peur de créer l'image d'un bas-bleu ridicule. Une seule fois il mentionne sa curiosité intellectuelle: pour rendre supportable l'absence du comte, elle apprend la philosophie. A cette occasion elle risque une remarque: "peu de femmes auraient imaginé de chercher dans la logique à se consoler de l'absence d'un amant"(147). La marquise est donc présentée comme une femme consciente de sa supériorité intellectuelle et de sa différence des autres femmes.

Crébillon indique cependant que si la femme n'affiche pas trop sa différence, elle peut être parfaitement intégrée à la vie sociale de son milieu. La marquise fréquente l'opéra, rend visites, les reçoit, va à la campagne avec ses amis etc. Apparemment par ses faits et gestes elle ne se distingue en rien des autres dames. Du point de vue de son comportement social, elle est facilement identifiable comme une représentante stéréotypée de son milieu. Crébillon fait d'elle l'objet du désir de tous les hommes, mais il signale que ce que son entourage aperçoit d'elle son charme irrésistible, son caractère enjoué et sociable n'est qu'un trompe-l'oeil. Une lecture attentive de la correspondance de la marquise met en évidence qu'elle montre aux autres un masque, qui doit dissimuler devant les yeux indiscrets la passion troublante qui la dévore. A plusieurs reprises l'épistolière de Crébillon avoue qu'elle a peur des médisances et de perdre sa réputation(229-230). La société ne voit que le masque d'une femme belle, charmante, pleine d'esprit et respectable. C'est son image officielle qu'elle montre à l'entourage. L'image la plus importante de la femme dans un univers

restreint de l'aristocratie, où tout le monde connaît tout le monde et où le passe-temps favori est de chercher des failles dans l'image que chacun offre à l'autrui. Découvrir qui, sous les apparences de l'honnêteté, entretient une liaison amoureuse constitue, dans le roman de Crébillon, l'occupation principale des deux sexes.

Deuxième point de repère dans l'élaboration de l'image de la marquise c'est son image privée, familiale. En général, elle double l'image sociale. Les citations des propos du mari de la marquise montrent qu'il aperçoit chez sa femme son aspect physique agréable ("vous avez de beaux yeux"(54)), son charme ("vous étiez aimable"(157)) et son intelligence, il reconnaît même parfois qu'elle est plus intelligente qu'un homme ("elle est plus maligne que vous"(121)). Cependant il apprécie ces qualités au moindre degré que la société. Selon le marquis, sa femme n'est pas belle mais elle a de beaux yeux, elle n'est pas charmante mais aimable et bonne, elle n'est pas spirituelle mais maligne. En un mot, la progression de l'intimité des relations fait naître le criticisme: le mari est beaucoup moins admiratif envers sa femme que son entourage. Crébillon montre que souvent l'épouse est jugée d'une manière défavorable. Son mari parle de "la sévérité de son humeur"(157), de "ses caprices, brusquerie, mauvais façons"(98) et de son tempérament froid. En même temps, l'auteur offre au lecteur le malin plaisir de découvrir que l'image que le marquis s'est fait de sa femme, à la fois critique et admirative, est complètement fausse. Jusqu'à la mort de sa femme le marquis va mal interpréter son comportement. Là, où il voit l'insensibilité, c'est la passion amoureuse; là, où il voit la bonté et amabilité, c'est l'indifférence et le mépris; il la croit fidèle, elle le trompe. Ainsi Crébillon donne l'image de l'épouse incomprise et sous-estimée par un mari indifférent. En plus, il montre que même dans les relations familiales, privées, la marquise porte un masque. Il l'explique par le fait que les époux entretiennent les rapports distants et superficiels, basés sur des convenances. Contrairement à son mari, la marquise est consciente de ce jeu, elle dit: "un mari ne voit que la statue, l'âme n'est faite que pour l'amant" (101).

Dans le roman de Crébillon, le personnage du marquis sert de porte-parole de la vision masculine du sexe féminin. Cette vision oscille entre l'acceptation et le rejet de la femme. D'après les informations contenues dans la correspondance de la marquise, son mari est à la fois l'homme à femmes et misogyne. Il multiplie des conquêtes amoureuses, mais, de l'autre côté, il a une opinion négative de toutes les femmes excepté la sienne surtout de ses maîtresses: il parle de "l'infidélité, la perfidie, la jalousie des femmes, la coquetterie et leur séduction perpétuelle"(159, 127, 157). Dans son roman Crébillon montre donc que, du point de vue masculin, il y a deux visions essentielles de la femme: l'épouse, mal-aimée mais respectée; et la maîtresse, aimée mais méprisée.

Troisième élément dans l'élaboration du portrait de la marquise c'est son image intime, telle qu'elle est vue par son amant. Crébillon a indiqué qu'un

mari ne pénètre pas dans l'intimité psychique de sa femme, qu'il ne connaît pas son âme. L'auteur fait dire à la marquise que ce domaine est réservé à son amant. On peut donc supposer que les remarques du comte vont enfin lever le masque de sa maîtresse. Paradoxalement, ces informations sont rares et presque exclusivement négatives. Dans le roman de Crébillon la progression du criticisme envers une femme mariée est parallèle à la progression de l'intimité des relations. De simples connaissances sont pleines d'éloges sur la marquise, son mari est plus mitigé et critique, aux yeux de son amant elle n'a que des défauts. Il l'accuse d'être "infidèle"(197), "capricieuse"(82), "ingrate"(35) et même "la plus dangereuse coquette du monde"(35). Les propos du comte sont une reprise en puissance des accusations de son mari. Comme ces dernières, elles sont dénouées de tout fondement: la correspondance de la marquise prouve qu'elle est fidèle à son amant et l'aime passionnément. En plus, la plupart des épithètes, dont le comte la qualifie, sont les mêmes que celles utilisées par le marquis à l'égard de ses maîtresses... Crébillon démontre ainsi que dans l'imaginaire masculin collectif existe une certaine représentation de la femme, qui empêche de la juger objectivement et d'une façon impartiale. Même un amant, censé de la connaître le mieux, n'est pas capable, ou ne se donne pas la peine, de briser ce mur de stéréotypes.

Dans son roman Crébillon avance une thèse que personne n'est capable de bien comprendre l'autrui, que l'entourage voit seulement des masques que l'on porte volontairement, pour cacher sa personnalité réelle, ou bien les masques endossés, imposés par la société, fabriqués dans l'imaginaire collectif.

L'examen des images officielles, privées et intimes de la marquise a mis en évidence que plus on l'approche, moins on sait d'elle. Il ne reste qu'espérer qu'elle-même présentera dans ses lettres son portrait véritable. Cependant Crébillon répond négativement à cette attente. L'image personnelle de l'héroïne de son roman est déroutante. Certes, les propos où elle parle d'elle-même ne manquent pas et sont très variés. Toutefois, comme nous allons le voir, les informations qu'elle donne sont contradictoires et elle brouille toutes les pistes.

Tout d'abord celles qui concernent son aspect physique. Elle annonce: "je ne me trouve pas jolie"(80) et, un peu plus tard, "je me suis trouvée si jolie"(133). Et celles concernant son caractère. Elle parle de sa "constance"(207) et de son "inconstance"(95), de ses "caprices"(214) et de son "manque de caprices"(96), de sa froideur naturelle(37) et de sa froideur affectée(39). De même elle avoue être faible, pour protester quelques lettres après: "c'est assez que quelqu'un puisse me soupçonner de faiblesse pour m'empêcher d'en avoir jamais"(48). Les propos du type: "je suis ingrate"(33) et "je ne suis pas ingrate"(58) ou bien "je suis insensible à l'amour"(40) et "je n'ai que trop de sensibilité"(132), laissent le lecteur perplexe. Il est nécessaire de lire attentivement le roman pour y déceler quelques qualités, qui sont mentionnées plus qu'une fois et qui ne sont pas contredites. Nous en avons trouvé trois: la marquise parle avec insistance de sa fierté, délicatesse et jalousie ("je suis jalouse jusqu'à la fureur"(225)).

Si dans le roman de Crébillon les traits de caractère de la marquise sont difficiles à déchiffrer, il en va de même pour son autoidentification en tant que femme. De nouveau le lecteur peut choisir parmi les trois options différentes, de nouveau il est désorienté.

La méthode utilisée le plus souvent par la marquise dans ses lettres consiste à déprécier toutes les femmes et à mettre en valeur sa propre personne. Elle assimile alors le point de vue masculin, c'est-à-dire misogynne. Elle se place plutôt du côté des hommes que des femmes, ne montrant aucune solidarité avec son sexe. Non seulement elle critique les femmes avec véhémence mais, qui pis est, elle les méprise: les femmes sont "méprisables"(60), "journalières"(90), "hypocrites"(66, 91, 182), "frivoles"(51, 173), "dévotes par nécessité, méchantes par tempérament, et médisantes par envie"(229-230). Toutes les femmes, sauf elle. A elle, la marquise réserve une place exceptionnelle. Elle dit carrément: "je suis une femme extraordinaire"(71). Elle se présente au comte comme une femme exemplaire, digne d'amour et de respect, supérieure à ses rivales potentielles. Cette attitude a donc pour but de conserver l'amour de son amant.

Il arrive parfois aussi que l'héroïne de Crébillon veut attirer les sentiments du comte par les démarches opposées. Elle flatte alors l'amour-propre de son amant, en renforçant sa vision stéréotypée des rapports entre les deux sexes. Pour y parvenir, elle revendique son appartenance au sexe féminin, s'identifie avec toutes les femmes, ne dit plus "je" mais "nous":

Malheureuses que nous sommes de nous laisser séduire par des démonstrations ridicules qui ne devraient mériter que notre mépris(187).

Ensuite, elle reproduit une vision masculine de la femme comme créature faible, sincère, sentimentale, et influençable. Elle présente alors les hommes, perfides, qui essaient sans cesse de séduire les femmes, les assiégeant, comme on assiège une forteresse, jusqu'à ce qu'elle se rende. "Pour peu qu'une femme ait d'agréments, elle se trouve cent fois par jour exposée à des fadeurs qui l'ennuient"(160). Ce sont les hommes qui, en traitant les femmes comme un gibier de chasse, les poussent à l'infidélité. Par conséquent, ils ne devraient penser mal de leurs amantes. La marquise rejette donc ici le schéma, déjà présenté, de l'épouse mal-aimée mais respectée et la maîtresse aimée mais méprisée, ou, plus simplement, de la fidélité respectée et l'infidélité méprisée. Détail intéressant, l'image de la femme-victime est par Crébillon complétée par l'image d'un homme victime de la perfidie des femmes (le mari de la marquise).

La troisième méthode pour attirer l'amour du comte n'est ni la mise en valeur ni l'abaissement de la marquise, mais un défi, lancé à son amant. Il ne s'agit plus de rejeter ou accepter le fait d'être femme, mais de remettre en question des relations entre les hommes et les femmes, en vigueur dans un milieu aristocratique. La marquise se révolte contre la suprématie masculine et le

dédoublément des normes morales, séparées pour l'homme et femme. Un homme peut être infidèle ouvertement, sans s'attirer le mépris public. Une femme doit, officiellement, donner d'elle l'image asexuée et, seulement alors, elle est respectée. Crébillon conteste cette répartition traditionnelle des rôles et permet à son héroïne de mépriser à son tour les hommes:

Je réfléchissais sur leurs façons avec les femmes, et j'y trouvais toujours de quoi craindre ou les mésestimer(135), je pense si mal des hommes(51).

Il présente les femmes comme aussi fortes et intelligentes que les hommes:

renoncez à tous les petits manèges d'amour, les femmes en savent là-dessus plus que vous(75), les perfidies des amants ne sont aux jolies femmes que des préceptes pour d'autres passions(122).

Par ce qui précède nous voyons donc qu'il n'est pas facile d'établir une image univoque de la femme dans *les Lettres de la Marquise de M\*\*\* au Comte de R\*\*\** de Crébillon.

Il y a deux raisons de cet état de choses. Premièrement, comme l'a pertinemment exprimé Jean Rousset dans son article sur le roman épistolaire monophonique: "le coeur ému ne se connaît pas bien lui-même"<sup>3</sup>. Crébillon a voulu exemplifier dans son roman un stéréotype romanesque selon lequel l'amour ne permet pas de raisonner logiquement. Evidemment, une femme amoureuse ne se connaît pas bien elle-même et ne peut se présenter d'une manière cohérente. L'amour fausse le jugement de la marquise et elle s'en rend compte: "je me trompe à mes propres mouvements"(56) et "je fuis mes réflexions, je crains d'ouvrir les yeux sur moi-même"(62-3). Mais ce n'est pas uniquement le fait de tomber amoureuse qui l'empêche de présenter son image réelle. Nous avons déjà mentionné ses masques sociaux, familiaux et amoureux. Il y a aussi un masque personnel. La marquise, quoiqu'elle parle sans cesse d'elle-même, de son amour et du comte, n'est pas le personnage transparent. Elle écrit plus pour impressionner le comte et l'attacher à elle que pour donner son image sincère. Les lettres qu'elle écrit ne sont pas une confidence ouverte, mais plutôt une arme, utilisée dans la guerre des sexes.

L'image de la femme proposée par Crébillon est donc énigmatique. Personne ne la connaît: ni ses amis, ni sa famille, ni son amant, ni elle-même enfin. L'auteur montre en même temps que, dans un monde clos de la marquise, perdure une image de la femme idéale, d'une épouse aimante, dévouée et fidèle, qui reste en collision avec les pratiques réelles. Les femmes se révoltent contre cette image, la contestent ou bien l'acceptent. Pour paraître telles que la société l'exige, elles cachent leurs sentiments et leurs pensées véritables sous des masques. Elles ne sont pas les seules, les hommes font de même.

Le regard de Crébillon sur la femme est novateur: son image s'approche de celle de l'homme. Les deux sexes se méprisent et, à la fois, se désirent. Dans

<sup>3</sup> J. Rousset, *La monodie épistolaire: Crébillon fils*, dans *Etudes littéraires*, Vol. I, No 2, 1968, p. 171.

cette guerre des sexes il n'y a ni gagnant ni perdant. Il n'y a pas de sexe fort ou faible. Il y a les hommes et les femmes qui cherchent désespérément l'amour et qui, à cause des masques et règles sociaux, ne sont jamais sûrs d'en trouver un véritable... Crébillon traite avec la même sévérité et même indulgence les deux sexes. C'est vrai que le personnage de la marquise paraît plus tragique, parce qu'elle meurt à la fin et parce qu'on entend sa voix. Mais le comte n'a-t-il pas conservé jusqu'à sa mort toutes les lettres de sa maîtresse? Et si nous lisions les réponses du comte, que n'aurions-nous appris de ses sentiments? Ce petit affrontement des deux partenaires pour l'amour, présenté dans le roman de Crébillon, annonce déjà la grande bataille des deux sexes, qui aura lieu un demi-siècle plus tard dans les *Liaisons dangereuses*.



**Jadwiga Warchol**

Université de Silésie

Cieszyn

**La rationalisation du mythe de l'amour et de la vertu  
envisagée à travers "les confidences féminines"  
dans les lettres d' Héloïse et de Julie  
(Nouvelle Héloïse)**

Le sujet proposé – "La femme dans la littérature française – symbole et réalité" incite à prendre en considération deux témoignages du domaine transitoire entre le culturel et le littéraire: lettres authentiques d'Abélard et d'Héloïse<sup>1</sup> et *Julie ou la Nouvelle Héloïse* de J. J. Rousseau.

Ces deux ouvrages sont comparables grâce à leur forme extérieure – lettres, ils sont "référenciels" d'une façon transparente (Héloïse – Nouvelle Héloïse), et même par leur distance temporelle (XII et XVIII siècles) font supposer la continuité d'une notion culturelle: d'un mythe d'amour créé dans la situation

---

<sup>1</sup> L'authenticité des lettres d'Abélard et d'Héloïse a été mise en question depuis le XIX siècle; c'est J. Mofrin dans son article *Le problème de l'authenticité de la correspondance d'Abélard et d'Héloïse*, après avoir présenté les hypothèses d'Orelli (1841), de Lalanne (1857), de Petrella (1911), de Schemeidler (à plusieurs reprises – 1913, 1940), Mlle Charier (1933) et P. Muckle (1953), présente ses propres objections, surtout stylistiques, en concluant: "Personne ne considère que le recueil représente la mise bout à bout de lettres originales. Il s'agit d'un dossier organisé. Il paraît établi d'autre part que ce dossier, aussi haut que l'on peut remonter, vient du Paraclet." Contrairement aux hypothèses suggérant que les lettres étaient ex-post rédigées pour servir la cause du Paraclet (à voir aussi l'article où cette hypothèse est présentée d'une façon extrême – J.F. Benton *Freud, fiction and borrowing in the correspondence of Abelard and Heloise*), E. Gilson dans ses analyses subtiles du style n'arrive qu'à constater que les ressemblances de style et d'idées ne prouvent pas grand-chose, puisqu'il est bien naturel qu'Héloïse ait été profondément marquée par la personnalité d'Abélard. En 1964 il réaffirme sa conviction que le recueil a été formé au Paraclet, par l'abbesse du lieu. Il déclare quand même qu'il ne s'agit là que d'une opinion: "Il reste que le vrai diffère parfois du vraisemblable dont se contente souvent l'Histoire. La persuasion la plus invincible doit donc se tenir toujours prête à s'effacer, le cas échéant, devant la vérité".

réelle des circonstances socio – culturelles du Moyen Age et révisé dans la confrontation de “la tradition éthique du christianisme et la morale nouvelle” des Lumières<sup>2</sup>.

Quant à l’approche comparative pour relever le problème de la féminité contenu dans ces deux ouvrages, nous pouvons y appliquer les catégories qui à notre sens se superposent:

- on peut y retrouver l’aspect psychologico-existential: femme amante, épouse, mère éventuellement soeur (y compris dimension religieuse de ces deux dernières notions)

- l’aspect sociologique, complétant et amplifiant l’aspect précédent – femme écrivant des lettres et lectrice

- enfin l’aspect anthropologique – homme/femme.

Ce dernier aspect nous paraît d’autant plus intéressant qu’à notre savoir toute réflexion anthropologique jusqu’à présent ne fait pas spécialement de distinction entre les sexes. Il y a des études historico – sociologiques<sup>3</sup> concernant cette distinction mais dans l’anthropologie culturelle, dont la vogue va s’augmentant, une seule catégorie considérée c’est un homme tout court<sup>4</sup>. Et pourtant les relations entre les sexes peuvent être des preuves fondamentales expliquant le développement et le fonctionnement de tel ou tel phénomène culturel, notamment celui qui nous intéresse c’est-à-dire la conception de l’amour.

Néanmoins, l’aspect principal qui est commun à ces deux ouvrages c’est leur aspect philosophique – femme disciple et homme maître.

Cette courte réflexion comparative, n’étant qu’une ébauche des questions évoquées, fait appel avant tout à deux hypothèses concernant d’une part la notion de l’amour dans la culture européenne au cours des siècles, lancée par D.de Rougemont dans ses livres *L’Amour et l’Occident* (1938) et *Les Mythes de l’Amour* (1967), d’autre part la vision de la situation de la femme au Moyen Age et présentée par R. Pernoud dans son ouvrage historique *La femme au temps des cathédrales* (1980).

Denis de Rougemont tâche de démontrer que le mythe de l’amour impossible est né en Europe avec l’histoire de Tristan et Iseult et a survécu dans la littérature jusqu’au XVIIIes. et même au-delà et que l’on retrouve la preuve de sa vivacité aussi dans l’oeuvre de Rousseau – *Julie ou la Nouvelle Héloïse*.

Dans ses études historiques qui composent *La femme au temps des cathédrales* Régine Pernoud veut démontrer que le couple symbolique Héloïse et Abélard signifie l’alternance inévitable du féminin et du masculin et que le rôle des

---

<sup>2</sup> Voir J. Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau: la Transparence et obstacle*, Paris 1984, article “Les journées de la Nouvelle Héloïse”.

<sup>3</sup> Voir J. Le Goff, *L’Uomo medievale*, 1987.

P. Chaunu *La civilisation de l’Europe des Lumières*, Paris 1971, Première partie *L’Espace et les dimensions de l’homme*.

<sup>4</sup> Voir M. Buber, *Problemy człowieka*, Warszawa 1993.

femmes, parfois même dominant au Moyen Age a été artificiellement diminué à partir du XVe s.

Tout en ayant en vue ces références, on remarque qu'au début des considérations suivantes les trois problèmes s'imposent:

1. A partir des lettres authentiques du XII s., écrites en plein épanouissement de l'"idéologie chrétienne"<sup>5</sup> jusqu'aux réflexions en lettres, tout à fait inventées par J. J. Rousseau, il paraît que persiste le même modèle de l'identité féminine enracinée dans la culture européenne (même "francisée") depuis Thomas d'Aquin jusqu'au Siècle des Lumières.
2. La vertu, valeur morale<sup>6</sup> fondement de l'harmonie, de l'ordre social ainsi que de la continuité de la vie spirituelle jusqu'à l'au-delà ou de la vie charnelle dans la procréation devrait ainsi être compatible avec l'amour – passion, valeur qui préconise pourtant que l'homme et la femme se retrouvent spontanément dans ce qui est individuel dans chacun d'eux.
3. L'échange des lettres suppose le partenariat et la lettre d'amour, en tant qu'une forme très intime, entraîne la sincérité, d'où s'ensuit que la femme dans la liberté potentielle de l'expression peut se découvrir elle-même tout en se découvrant à l'autre et ainsi prendre conscience de son identité, de ses valeurs individuelles, personnelles.

Comme dans les deux ouvrages nous avons à faire à des lettres, on va essayer d'élucider ces questions avant tout par le biais de la forme épistolaire. Son "individualité" se laisse voir, ou au contraire, s'efface, non seulement au niveau des différences stylistiques personnelles, mais surtout sur le plan du discours, c'est-à-dire aussi bien à travers l'expression individuelle, l'agencement des lettres qu'au niveau des moyens de l'articulation des idées<sup>7</sup>. La lettre qui sert et servait premièrement à la communication écrite la plus répandue: de la correspondance officielle au courrier le plus intime, se situe formellement entre l'emploi des tournures figées conventionnelles mais d'autre part laisse la marge plus ou moins large aux expressions personnalisées, individuelles. La preuve, cette alternance du conventionnel et de l'individuel, nous la trouvons tout de suite dans la correspondance d'Abélard et d'Héloïse:

*En en-tête:* (alternativement)

A Son Seigneur-plutôt Père, A Son Mari – plutôt Frère, Sa Servante – plutôt Soeur  
A Abélard – Héloïse.

A Héloïse, ma Soeur bien-aimée en Christ, Abélard, son frère en Christ.

<sup>5</sup> Par l'idéologie chrétienne on comprend l'ensemble d'idées qui correspond aussi bien à la théologie qu'aux idées morales.

<sup>6</sup> Voir Petit Robert: XII s. – énergie orale; force d'âme: 2. Mod. Force avec laquelle l'homme tend au bien; force morale appliquée à suivre la règle, la loi morale; 3. Spécial. (Femmes) Chasteté ou fidélité sentimentale, conjugale.

<sup>7</sup> Dans notre analyse du texte nous nous inspirons de la conception du discours en tant que dialogue, exposée dans *Les problèmes de la poétique de Dostoïevski* par M. Bachtin, Warszawa 1970.

A son bien-aimé unique après Christ – sa bien-aimée unique en Christ.

Dans cette dernière lettre Héloïse s'étonne notamment qu'Abélard dans sa réponse a inversé l'ordre hiérarchique bien établi en mettant le nom de sa bien-aimée avant celui de Christ (l'aspect personnel contre la convention). Pourtant, comme la suite de la lettre le témoigne, Héloïse elle-même donne dans son cœur la première place à Abélard; même devant Dieu (ce qui est très personnel).

Dans *la I<sup>ère</sup> lettre* Héloïse exprime son amour infini et profond à Abélard (de son point de vue, cet amour est l'objectif principal de cette correspondance; pour Abélard, c'est plutôt un échange d'idées).

Dans *la II<sup>ème</sup> lettre*: c'est l'exposition de l'érudition d'Héloïse (relation du disciple au Maître à qui elle essaie de se soumettre; elle "répond" à l'idée d'Abélard).

*La réponse d'Abélard*: A Bien-Aimée de Christ – humble serviteur de Christ (il expose ses idées – style rhétorique, dépersonnalisé).

Dans la lettre suivante d'Héloïse, on suit le passage de l'élan affectif à l'apaisement (A son Seigneur – sa servante fidèle Héloïse). Héloïse fait un effort, au moins au niveau du discours, pour montrer qu'elle se soumet à son maître (Abélard) dans ce qu'il lui prescrit comme mode de vie (principes de la vie monastique).

La structure même de cette correspondance met en question sa spontanéité et par extension son authenticité<sup>8</sup>.

En revanche, la forme des lettres très en vogue dans la littérature française du XVIII<sup>e</sup> permettaient, par principe, à l'auteur de "se cacher" derrière les expéditeurs particuliers, même fictifs, en repartissant ainsi la "responsabilité" quant aux idées exprimées. C'est ainsi que la forme épistolaire adoptée par Rousseau dans son roman *Julie ou la Nouvelle Héloïse* peut s'expliquer au moins par les raisons suivantes:

1. la référence bien consciente à la correspondance réelle d'Héloïse et d'Abélard pour y donner une réplique "rationnalisée" – Julie / Héloïse, marquée comme celle-ci par l'amour-passion impossible, essaie de ne plus le subir mais de le maîtriser,
2. la méfiance de Rousseau à l'égard du roman tout court, fiction trompeuse, donc inférieure, quant au critère de la vérité, dans l'exposition des idées<sup>9</sup>,
3. la formule épistolaire du roman permettait, en plus, de différencier les points de vue.

Pour montrer cette "complexité des voix" que l'on atteint grâce à la composition où les personnages différents et leurs lettres se croisent, nous prenons en

<sup>8</sup> Voir R. Pernoud *Héloïse et Abélard*, Paris 1970 et O. von Moos, *Le silence d'Héloïse et les idéologies modernes*, dans *Pierre Abélard, Pierre le Vénérable – les courants philosophiques, littéraires et artistiques en Occident au milieu du XII<sup>e</sup> siècle*, Abbaye de Cluny 2 au 9 juillet 1972, colloques Internationaux du CNRS, n. 546.

<sup>9</sup> Voir la Préface de l'oeuvre: J. J. Rousseau *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, Paris 1960.

exemple la lettre XIII de la IV<sup>e</sup> partie du roman, lettre de Julie adressée à son amie Claire dans laquelle nous pouvons retrouver tous les quatre protagonistes du "drame": Julie, son mari M. de Wolmar, l'amant de Julie – Saint Preux et la confidente de Julie et de M. de Wolmar – Claire. Dans cette lettre Julie présente l'expérience de M. de Wolmar quant à leur vie à trois (couple exemplaire- Julie et M. de Wolmar et leur ami commun, Saint Preux, précepteur de leurs enfants).

En même temps dans cette lettre nous apercevons la "dislocation" de la "fonction du maître" par rapport à Julie (actuellement son mari – M. de Wolmar, autrefois Saint Preux qui est devenu son amant).

Ce dernier rapport nous renvoie à la relation analogique entre Héloïse et Abélard. Nous avons choisi comme élément de comparaison cette lettre XIII et XIV<sup>e</sup> (celle de M. Wolmar à Claire) car, à notre avis, elles constituent une sorte de synthèse du message du roman de Rousseau: retrouver l'équilibre entre l'amour-passion, impossible pour des raisons surtout sociales – inégalité entre les amants, et l'accomplissement dans la vie familiale – même à trois – dans le respect tout rationnel les uns les autres.

Nous retrouvons aussi dans cette lettre, envisagée comme exemple, l'aspect "confidentiel" des lettres (confidences féminines entre Julie et Claire) si caractéristique pour l'ambiance sentimentale du roman:

En se levant il nous embrassa, et voulut que nous nous embrassions aussi, dans ce lieu... et dans ce lieu même où jadis... Claire, ô bonne Claire, combien tu m'as toujours aimée!<sup>10</sup>

Ces deux lettres du roman de Rousseau correspondent presque entièrement à la situation dans laquelle la correspondance entre Héloïse et Abélard commence: après la passion violente et réciproque, la liaison charnelle avouée où ils trouvaient tous les deux la complaisance, après les remords, l'apaisement, la tentative de "régulariser" leur liaison amoureuse par le mariage officiel, sacramental, enfin l'essai de soumettre la passion tout à fait humaine à l'idéal qui la dépasse – l'amour de Dieu, ils ne se retrouvent plus qu'au "niveau de la parole" c'est-à-dire dans leurs lettres.

Dans ses lettres Héloïse, déjà religieuse, même mère supérieure du couvent fondé par Abélard / Maître / fait voir que sous les cendres des transports d'amour passé jaillissent encore des flammes qui la pousse à mettre en question son amour à Dieu. Ce cri d'amour et de désespoir dévoile une crise profonde à double sens: celle de la conception du monde acquise par Héloïse grâce à Abélard mais surtout sa crise personnelle: son fond intérieur qui est l'amour intarissable pour Abélard en tant qu'être tout à fait charnel, ainsi que pour tout ce qu'il lui a inculqué, provoque un désarroi qui la détourne inévitablement de la vie monastique, lui imposée par son maître Abélard. La puissance de la volonté et la maîtrise rationnelle – telle est la réponse d'Abélard à l'aveu

<sup>10</sup> *Ibid.*, IV<sup>e</sup> Partie, Lettre XII, p. 479.

passionnel d'Héloïse: *tertium non datur*. Ainsi les lettres d'Abélard et d'Héloïse, au lieu de les rapprocher, les séparent-elles de plus en plus (ce qui met en question la valeur fondamentale de la lettre).

Tandis que dans la correspondance réelle la seule confirmation des idées exprimées par l'expéditeur ne peut être retrouvée que dans la réponse du destinataire, "le roman par lettres" introduit le phénomène de la "polyphonie". L'exemple de deux lettres citées du roman de J. J. Rousseau montre qu'à part les protagonistes qui échangent des lettres, il doit être un "metteur en scène" qui "surveille" les prises de position et qui tâche de les doubler en les articulant de deux points de vue différents, ce qui donne l'effet de renforcement:

(...)jamais femme ne succombe qu'elle n'ait voulu succomber, et si je pensais qu'un pareil sort pût t'attendre, crois-moi, crois en ma tendre amitié, crois-en tous les sentiments qui peuvent naître dans le coeur de ta pauvre Claire, j'aurais un intérêt trop sensible à t'en garantir pour t'abandonner à toi seule<sup>11</sup>.

(Julie retrouve son alter-ego en Claire).

Nous arrivons ainsi à notre question essentielle: est-ce qu'à travers les lettres "romanesques" de *la Nouvelle Héloïse* aussi bien que dans la correspondance d'Abélard et Héloïse on remarque la prise de conscience féminine?

Julie en écrivant à Claire, mais aussi ou avant tout à son précepteur, puis son amant enfin ami, Saint-Preux – s'analyse comme Héloïse. La comparaison des lettres démontre pourtant non seulement leur "logique" invertie: la correspondance d'Abélard et d'Héloïse nous met "in medias res" tandis que la première lettre de Saint-Preux qui ouvre le roman annonce la naissance de la passion:

Il faut vous fuir, mademoiselle, je le sens bien (...) je ne voudrais pas d'un bonheur qui pût coûter au vôtre<sup>12</sup>.

Mais aussi le rôle de l'amour dans la vie de deux couples est déplacé. Abélard dans sa dernière lettre expose, sous la forme d'une règle à observer, les avantages de la vie "cachée", dévouement total à Dieu.

Julie dans sa lettre posthume à Saint-Preux se dévoile complètement en disant sa passion toujours non éteinte, malgré ses efforts pour obéir aux exigences de la vertu qui, à la lumière d'une "philosophie" prêchée tout au long du roman est un facteur naturel du comportement humain qui précède toute émotion:

Adieu, adieu, mon doux ami... Hélas! j'achève de vivre comme j'ai commencé. (...) La vertu qui nous sépara sur la terre nous unira dans le séjour éternel. Je meurs dans cette douce attente: trop heureuse d'acheter au prix de ma vie le droit de t'aimer toujours sans crime, et de te le dire encore une fois!<sup>13</sup>

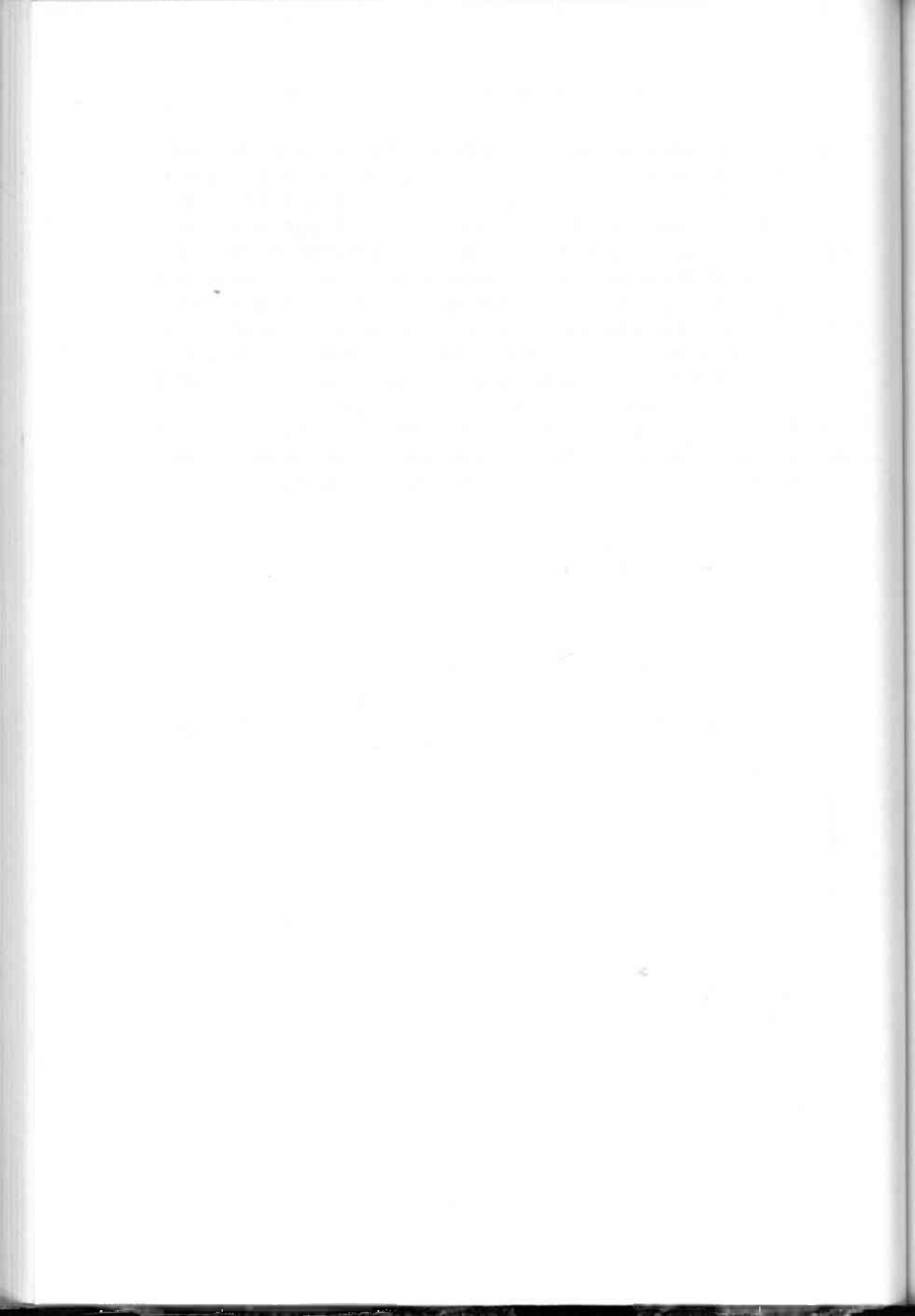
<sup>11</sup> *Ibid.*, IVe Partie, Lettre XIII, pp. 488-489.

<sup>12</sup> *Ibid.*, Iere Partie, Lettre I, p. 5.

<sup>13</sup> *Ibid.*, IVe Partie, Lettre XIII, p. 731.

J. J. Rousseau, en tant qu' "éditeur" des lettres de Julie et de ses "interlocuteurs", à vrai dire leur "metteur en oeuvre", semble tirer toutes les conséquences du témoignage bouleversant et émouvant de la correspondance d'Abélard et d'Héloïse. La sincérité à l'outrance s'adoucit dans son roman étant successivement remplacée par l'attitude modérée, par la soumission apparente aux bonnes moeurs, ainsi qu'aux exigences et conventions sociales. La vertu, penchant soi – disant naturel, auquel Julie veut obéir, ce n'est plus la tension tragique entre la passion pour un être humain, bien qu'exceptionnel pourtant très charnel et fort terrestre et l'attraction surnaturelle vers Dieu, mais le choix tout rationnel entre les plaisirs sensuels, éphémères ou le discomfort social de la mésalliance et l'harmonie de la vie conjugale ainsi que le respect des valeurs familiales.

On peut en déduire qu'au cours des siècles l'idéal héroïque inspiré par le christianisme au Moyen Age se banalise dans la moralité sentimentale qui, pour des raisons tout à fait pragmatiques, se prive du transcendant.





**Magdalena Wandzioch**

Université de Silésie

Katowice

## **Femme aurevillienne – figure ambiguë du mal**

C'est toujours une bonne idée pour qui tient à être lu et à faire son petit bruit immédiat que d'écrire un livre sur les femmes... Que ce mot de femme miroite dans le titre du livre qu'on publie et les hommes s'y jeteront... quitte à être attrapés<sup>1</sup>

constate Jules Amédée Barbey d'Aurevilly, auteur de plusieurs récits dont les femmes sont héroïnes principales voire éponymes.

Cette recette, l'écrivain l'a appliquée à plusieurs reprises... quitte à tomber dans son propre piège. Déjà le titre de son premier roman *Une vieille maîtresse* a paru trop choquant même aux amis de l'auteur<sup>2</sup>, sans parler du contenu trop "aphrodisiaque"<sup>3</sup> pour les critiques bien-pensants de l'époque.

La publication du recueil de nouvelles *Les Diaboliques* dans la préface duquel Barbey d'Aurevilly explique le titre extravagant

Quant aux femmes de ces histoires, pourquoi ne seraient-elles pas *Les Diaboliques*? N'ont-elles pas assez de diabolisme en leur personne pour mériter ce doux nom?<sup>4</sup>

a eu des conséquences beaucoup plus fâcheuses pour l'auteur – l'inculpation d'attentat aux bonnes mœurs, le fameux procès devant le Tribunal et, finalement, l'interdiction de publier cet ouvrage pernicieux.

Il est incontestable que le recueil en question s'inscrit dans la tradition du conte "noir" ou "cruel" et que son sujet est celui de la plupart des nouvelles du XIXe siècle – sérieux, dramatique même à cause du caractère extraordinaire des faits relatés.

---

<sup>1</sup> *La femme au 19e siècle*, Les reporters de l'histoire. Textes réunis par Nicole Priollaud, Paris 1983, page de couverture.

<sup>2</sup> J. Barbey d'Aurevilly, *Correspondance générale*, dans *Annales Littéraires de l'Université de Besançon*, Paris, Les Belles Lettres, 1980-1989, t. II, lettre 1845/10.

<sup>3</sup> Voir J. Barbey d'Aurevilly, *Oeuvres romanesques complètes*, Paris 1964, Notice, p. 1296 et 1298.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 1291.

Pourtant Barbey d'Aureville pousse à l'extrême certaines tendances des novellistes de son époque. Ses histoires, dont le trait commun est l'inouï, l'exceptionnel, l'anormal, s'éloignent fort du macabre de la convention. Peut-être est-ce pour cette raison-là que *Les Diaboliques* étaient, aux yeux du Procureur de la République, d'un effet hautement nocif.

Il est cependant indéniable que Barbey d'Aureville appartient aux écrivains dont l'imagination est hantée par cet être mystérieux et incompréhensible qu'est la femme. Comme beaucoup d'autres auteurs du XIXe siècle, il voit en elle tantôt ange, tantôt démon mais conformément à l'optique du fantastique où "le diabolique devient un ressort puissant(...) et met en scène(...) tout ce qui terrifie, horripile et... fascine"<sup>5</sup>, l'image de la femme – être luciférien prédomine.

Bien que J. Malrieu dans son étude sur le fantastique n'assigne aux femmes présentées dans les récits appartenant à ce genre qu'un seul rôle – celui de victime passive et muette<sup>6</sup>, il nous semble que l'ingéniosité de Barbey d'Aureville permet de parler d'autres fonctions remplies par ces êtres énigmatiques et dangereux.

C'est ainsi que leur première mission est d'entraîner les hommes sur la voie de perdition comme le fait par exemple Rosalba dite la Pudica, l'héroïne de *la Diabolique* intitulée *A un dîner d'athées*:

Elle commença de produire sur les hommes ces effets d'enchantement qui tenaient, sans doute, à la composition diabolique de son être<sup>7</sup>.

L'auteur voyant l'influence du Satan même dans sa maladie (elle souffre d'une hypertrophie de l'instinct sexuel) et dans ses états physiologiques inhabituels (son hystérie se traduit par un érythème), la traite de "catin arrosée de pudeur par le Diable."<sup>8</sup>

La plupart des femmes mises en scène par Barbey d'Aureville assument pleinement et lucidement l'attitude satanique. Leur comportement, presque toujours aberrant, donc insolite par rapport à la norme rassurante, est d'autant plus déroutant que les situations dans lesquelles elles se trouvent sont la plupart du temps outrées mais non impossibles.

Ainsi la duchesse d'Arcos Sierra-Leone, héroïne de *La vengeance d'une femme*, femme fatale, dévoratrice et dévorée par ses excès, choisit, par volonté délibérée de révolte, de multiplier le plus possible le mal, d'en faire la norme même de son existence. Elle vit dans la certitude de sa damnation et dans le plaisir malsain que provoquent en elle son péché et la conscience de son avilissement. La prostitution devient pour elle le moyen de déshonorer le nom de son époux et par là l'assouvissement de son désir de vengeance:

<sup>5</sup> M. Lévy, *Gothique et fantastique*, Europe no 611, *Les Fantastiques*, Paris 1980, p. 46.

<sup>6</sup> Voir J. Malrieu, *Le fantastique*, Paris 1992, p. 60.

<sup>7</sup> Barbey d'Aureville *Oeuvres...*, t. II, p. 213.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 218.

...je me jurai que, ce nom, je le tremperais dans la plus infecte des boues, que je le changerais en honte, en immondice, en excrément! et pour cela je me suis faite ce que je suis, – une fille publique, – la fille Sierra-Leone...<sup>9</sup>

De l'avis de l'auteur cette femme est une créature folle de son corps, mais ses excès peuvent "rendre la folie contagieuse"<sup>10</sup>.

Les figures féminines incarnant le mal et le péché sont omniprésentes dans le romanesque aurevillien. Tel est le cas de la baronne de Ferjol, rigoriste et dévote, protagoniste d'*Une histoire sans nom*, qui dans le désir obsessionnel de découvrir le secret gardé, croit-elle, par sa fille Lasthénie, se plaît à humilier et à torturer cet être fragile, éprouvé et innocent, livré sans ressources aux effets du malheur, au point d'être responsable de son accouchement d'un enfant mort et de son suicide précédé de folie.

Cependant Madame de Ferjol n'est pas la seule à maltraiter et provoquer la mort de son enfant. L'auteur nous apprend que les relations entre Madame de Stasseville et sa fille dans *Le dessous de cartes d'une partie de whist* ont aussi été d'une complexité remarquable: la comtesse

s'enfermait avec sa fille, et (...) après de longues heures de tête-à-tête, elles sortaient plus pâles l'une que l'autre, mais la fille toujours davantage et les yeux abîmés de pleurs<sup>11</sup>.

Le résultat de ces conversations c'est la mort d'Herminie empoisonnée probablement par sa mère jalouse.

Notons aussi que la figure tutélaire et protectrice de la mère, aimée et aimante, est totalement absente dans les récits aurevilliens, on rencontre plutôt la mère refusant l'amour et dont l'image est dégradée, souillée, profanée même (La Pudica – mère – prostituée).

La seule femme qui aime son enfant c'est Vellini, héroïne d'*Une vieille maîtresse*. Pourtant, elle est un être aux passions fortes, un être d'un excès qui frôle la démence. Il est indéniable d'ailleurs que la folie et le mal ont des affinités dans tous les récits aurevilliens – le mal est presque toujours une folie. Le désespoir de Vellini après la mort de sa fille et surtout sa persévérance à garder le corps de l'enfant mort témoigne de la détérioration de son équilibre mental:

Elle ne voulait pas abandonner le cadavre de son enfant. La bouche entr'ouverte, hérissée, rigide, vous l'auriez prise pour une statue de l'Horreur<sup>12</sup>.

Si les femmes créées par Barbey d'Aurevilly ne sombrent pas dans la folie ou dans le crime, la plupart d'entre elles ont des structures caractérielles anormales ou sont atteintes de névrose. Cette maladie n'épargne même pas les fillettes. La petite enfant anonyme de *la Diabolique Le plus bel amour de don Juan* est en proie à une grossesse nerveuse. Elle se croit enceinte pour s'être assise dans un fauteuil occupé auparavant par Ravila Ravilès, l'amant de sa mère. Sa prétendue

<sup>9</sup> Ibid., p. 253.

<sup>10</sup> Ibid., p. 240.

<sup>11</sup> Ibid., p. 167.

<sup>12</sup> Ibid., t. I, p. 311.

grossesse n'est donc qu'un pur produit d'une conception hystérique qui se révèle évidemment tout imaginaire.

Alberte, héroïne du *Rideau cramoisi*, rangée et débauchée à la fois, incarnant la transgression de la morale sexuelle rigide, est tellement dominée par les sens que cette sexualité anormale entraîne sa mort dans l'acte amoureux. Sa façon d'agir a quelque ressemblance avec une étrangeté d'origine psychique, telle est au moins l'impression ultime du narrateur – amant:

Elle était horriblement pâle, mais ses traits(...) avaient toujours l'immobilité et la fermeté d'une médaille. Seulement, sur sa bouche(...)errait je ne sais quel égarement(...), les yeux noirs ne palpiterent même pas; – mais tout au fond, comme sur sa bouche(...) je vis passer de la démence<sup>13</sup>.

Et en effet, le repliement d'Alberte sur elle-même, l'impossibilité de toute relation, de toute parole, une sorte d'impassibilité témoignent de son autisme qui est une attitude caractéristique des malades schizophrènes. Comme l'observe L. Vax

le héros fantastique (...) s'enferme dans l'autisme ou débouche une aventure individuelle. Il est puni pour avoir voulu s'affranchir des préjugés de son milieu<sup>14</sup>

Alberte, personnage ambigu et imposteur, est châtiée aussi pour son attitude envers son entourage, car comme nous dit son amant

l'air fier, méprisant, dédaigneux, dit aux gens qu'ils existent, puisqu'on prend la peine de les dédaigner ou de les mépriser, tandis que cet air-ci dit tranquillement «Pour moi, vous n'existez pas»<sup>15</sup>.

Dans d'autres récits aurevilliens le manque d'équilibre mental est aussi remarquable. Madame de Ferjol, à la fois bourreau et victime, présente tous les symptômes de la démence et du dérèglement psychique lorsqu'elle veut régaler sa haine en regardant le cadavre du père Riculf, moine hypocrite et libidineux, qui autrefois a violé sa fille:

Elle était debout devant cette fosse, la contemplant, oubliant des heures, plongée des yeux dans ce trou où allait pourrir l'homme de sa haine<sup>16</sup>.

C'est ainsi que cette femme devient une haute incarnation du mal et du péché assumant parfaitement le rôle de Satan.

Barbey d'Aurevilly, dans la recherche de l'effet littéraire, introduit dans son romanque entre autre un des poncifs du fantastique, à savoir le vampire. Quoique R. Caillos, en critique avisé, constate que ce motif entraîne „une rançon de monotonie”, il semble que les récits aurevilliens échappent à cette règle, les femmes victimes et femmes vampires rompant avec „une tradition impérative (qui) a fixé la plupart des détails significatifs”<sup>17</sup>.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 240.

<sup>14</sup> L. Vax, *La séduction de l'étrange*, Paris 1965, p. 229.

<sup>15</sup> Barbey d'Aurevilly *Oeuvres...*, t. II, p. 31.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 363.

<sup>17</sup> R. Caillois, *De la féerie à la science-fiction*, dans *Obliques*, Paris 1975, p. 29.

Le thème du vampirisme apparaît déjà dans une des premières nouvelles *Léa* où l'héroïne est une victime passive et sans recours de la volonté démoniaque du persécuteur. Cette jeune fille, vouée à la mort prochaine, meurt, sous le coup d'émotion trop intense, embrassée par son amoureux. L'auteur suggère la rupture d'anévrisme, une explication donc tout à fait rationnelle et rien n'aurait fait penser au vampirisme – motif consacré du fantastique, si, dans la dernière phrase du récit, l'écrivain ne nous avait pas dit que la mère de Léa s'était aperçue que Réginald „avait des lèvres sanglantes”<sup>18</sup>. C'est ainsi que le moment où l'auteur nous dit que la bouche de Réginald “s'était collé à celle de l'adolescente, qui ne l'avait pas retirée”<sup>19</sup> fait penser au vampire enfonçant ses canines dans la gorge de sa proie et suçant son sang. L'intempérance de l'imagination aurevillienne atteint aux limites de l'horrible dans le passage suivant où l'écrivain suggère que le héros a dû boire du sang de Léa car celle-ci “yeux clos et tête pendante le vomissait encore, quoiqu'elle ne fût plus qu'un cadavre”<sup>20</sup>.

C'est de cette manière-là que l'horreur de la situation décrite et la brutalité du dénouement suppléent à l'absence du fantastique au sens classique du terme. Ce récit, où l'écrivain souligne à plusieurs reprises la fascinante étrangeté de la nature humaine, annonce déjà l'orientation résolument psychique du surnaturel dont l'irruption, dans un monde soumis à la raison, est une condition *sine qua non* du genre fantastique.

*Léa* mérite cependant une attention tout à fait particulière, non seulement à cause des motifs qui deviendront désormais des invariants du romanesque aurevillien – perversité de la nature humaine (le vampire s'apparente au criminel et au maniaque sexuel), crime, mystère, mais aussi parce que ce récit déjoue nos habitudes de lecture selon lesquelles le prince charmant, en posant ses lèvres sur celles de la fille aimée la rappelle à la vie. Dans la nouvelle de Barbey d'Aurevilly la jeune fille au lieu d'être rendue à la vie grâce à la force d'un amour salvateur, est condamnée à mort par le seul baiser de son adorateur.

Le motif de la femme vampire est traité à la manière typiquement romantique dans *Une vieille maîtresse*. Comme le remarque, à juste titre d'ailleurs, M. Angenot

le personnage du vampire illustre au plus haut point ce paradoxe du héros romantique: marqué par une fatalité incontrôlable, coupé de l'humanité, il cache sa perfidie inéluctable sous des dehors séduisants. C'est un mélange ambigu de beauté et de méchanceté, d'amour et de désir hideux. Il introduit dans la littérature sous le masque du fantastique, une forme sauvage de l'érotisme<sup>21</sup>.

Dans l'optique de cette observation pertinente, il semble que le motif du vampire, quoique transposé, est incontestable dans le roman en question. Plusieurs scènes en fournissent des preuves convaincantes. La tradition veut que

<sup>18</sup> Barbey d'Aurevilly, *Oeuvres...*, t. I, p. 42.

<sup>19</sup> *Idem*

<sup>20</sup> *Idem*

<sup>21</sup> M. Angenot, *Le roman populaire*, Montréal 1975, p. 40.

le vampire pénètre dans la chambre de sa victime à son insu, le plus souvent pendant la nuit, sans qu'aucun obstacle de nature matérielle ne l'empêche. Or, Vellini vient chez Ryno de Marigny pendant qu'il est malade et sans connaissance. Lorsqu'il commence à reprendre ses forces après une longue indisposition ce qu'il aperçoit tout d'abord c'est cette femme mystérieuse qui le dévisage avec „avec ces yeux vampires qui (...) suçaient le coeur”<sup>22</sup>

Mais l'auteur va encore plus loin dans ses suggestions lorsqu'il informe le lecteur que Vellini a sucé la blessure de Ryno et après s'être blessée, exprès, au bras, lui a demandé de faire de même. Et Barbey d'Aureville, avec la démesure qui lui est propre, fait déclarer à Ryno:

Et je bus à cette coupe vivante qui frémissait sous mes lèvres. Il me semblait que c'était du feu liquide, ce que je buvais<sup>23</sup>.

La scène évoquée n'est pas la seule dans le roman où le protagoniste obéit aveuglement à la volonté de sa maîtresse et boit de son sang. Une autre qui se passe entre les deux héros dans une grotte au bord de la mer, appelée significativement *Tombeau du Diable*, est aussi révélatrice à cet égard:

Lorsque la tête sur ses genoux et dans des égarements qu'il se reprochait, il lui avait demandé des philtres, elle s'était coupé avec les dents quelque veine, pour lui en donner un qu'il connaissait, et dont la mystérieuse influence fait tout oublier – excepté elle – à celui qui en avait bu<sup>24</sup>.

Il y a toutefois plus: Vellini, symbole des amours illégales et de la tentation, se croit complètement disculpée de l'influence néfaste qu'elle exerce sur son amant

J'ai bu de ton sang – disait-elle – tu as bu du mien. C'est là un charme(...) De l'influence terrible et sacrée de cette communion sanglante, nous en avons jusqu'à la mort...<sup>25</sup>

Cette femme fait donc figure du mal incarné et offre à l'analyse des composantes familières du vampire: luxure, lascivité, cruauté et perversité. Elle ensorcelle son amant voire sa victime qui, ayant perdu sa volonté, non seulement n'est plus capable de braver les maléfices mais encore facilite les démarches coupables de cette femme fatale et exaltante.

L'image suggestive et troublante de femme-vampire trouve aussi son illustration dans d'autres récits, par exemple dans *Le dessous de cartes d'une partie de whist*. L'héroïne de cette *Diabolique*, la comtesse de Stasseville se comporte d'une manière bizarre car elle mange des résédas. Le narrateur nous informe tout d'abord qu'elle broyait sous ses dents les tiges de fleurs odorantes

avec une impression idolâtre et sauvage (...) se fondant pour une minute dans la sensation de ces résédas respirés et triturés avec un frissonnement presque voluptueux<sup>26</sup>

<sup>22</sup> Barbey d'Aureville, *Oeuvres...*, t. I, 296.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 300.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 506.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 322.

<sup>26</sup> *Ibid.*, t. II, p.164.

et plus loin il nous fait savoir que pendant la période précédant sa mort, la comtesse portait toujours sur elle un bouquet de résédas dont elle mâchonnait les tiges. Il s'avère, vers la fin du récit seulement, que ces fleurs ont poussé dans la jardinière contenant la caisse avec le cadavre d'un enfant, le sien ou celui de sa fille Herminie. C'est ainsi que des actes apparemment insignifiants prennent au cours de la lecture une signification criminelle. La dévoration des fleurs suggère donc le comportement maléfique du vampire, d'autant plus que celui-ci s'attaque de préférence à des membres de sa propre famille.

En plus le comportement de l'héroïne est un exemple, parmi d'autres, de la technique "secondaire" du fantastique, pour employer le terme proposé par L. Vax<sup>27</sup>. Il s'agit d'une création qui innove par rapport à la matière du genre en question. D'après le procédé "primaire", le vampire, monstre nocturne par excellence, pour être convaincant doit accomplir ses méfaits de préférence dans les ténèbres, dans un cadre donc propice à ces effets.

Poussé constamment par le désir de tenir le lecteur en haleine, Barbey d'Aurevilly met en scène des femmes mystérieuses, marquées d'un sceau angoissant et morbide, relayant ainsi l'intérêt d'ordre romanesque par un intérêt du mystère. C'est dans une lettre à son ami Trebutien que l'écrivain déclare, en parlant de ses personnages:

Je veux qu'on les(...) voie passer dans les lointains avec les grandes mines rendues plus idéales encore dans cette vapeur des lointains qui grandit tout et semble l'auréole du Mystère<sup>28</sup>.

Remarquons que dans toute oeuvre romanesque de Barbey d'Aurevilly il n'y a qu'une seule femme, Calixte, héroïne d'*Un prêtre marié* qui est une femme idéale ou plutôt une vierge désincarnée, d'une beauté éthérée qui lui vient davantage de son esprit que de son corps. Elle est aussi une seule femme-fantôme qui revient après sa mort. Cependant elle n'est nullement mortifère; quoique privée de toute consistance charnelle elle n'est même pas anxiogène, tout au plus comme tout spectre elle est distante, ce qui contredit les lois du genre qui veut que le fantôme, cet être situé aux confins de la vie et de la mort, soit terrifiant. La mort de la jeune fille étant déjà une catastrophe, les malheurs qui la suivent ne sont que des conséquences prédites par la Malgaigne (une vieille femme pourvue de don de seconde vue), ce qui n'est pas non plus conforme aux conventions fantastiques.

Il importe de souligner que les femmes aurevilliennes portent, parfois ostensiblement, des masques, marques symboliques de leurs fautes, conçues parfois au sens réel du mot.

Calixte porte sur son front un bandeau rouge cachant le stigmate dont elle est marquée. Ce ruban devient un ornement susceptible d'exercer une troublante séduction:

<sup>27</sup> Voir L. Vax, *op. cit.*, p. 138.

<sup>28</sup> Barbey d'Aurevilly, *Correspondance...*, t. II, lettre 1849/10.

Néel, qui ne savait pas ce que cachait cette singulière bande écarlate, (...) ne comprenait rien à ce diadème inexplicable qui faisait peur comme un mystère et fascinait comme un danger<sup>29</sup>.

Pour conserver leur énigme et accroître leur mystère certains personnages féminins dissimulent leur visage. C'est ainsi que Hauteclaira Stassin, héroïne du *Bonheur dans le crime* incarne le double mystère: extérieur car personne ne voit jamais son visage, et intérieur puisque son caractère est encore plus impénétrable que sa physionomie:

Toute la journée le fleuret à la main et la figure sous les mailles de son masque d'armes qu'elle n'ôtait pas beaucoup (...), elle ne sortait guère de la salle de son père. Elle se montrait très rarement dans la rue, – et les femmes comme il faut ne pouvaient la voir que là ou encore dimanche à la messe; mais le dimanche à la messe comme dans la rue, elle était presque aussi masquée que dans la salle de son père, la dentelle de son voile étant encore plus sombre et plus serrée que les mailles de son masque de fer<sup>30</sup>.

Ce masque qui la sépare du monde extérieur permettant de cacher le vrai visage et la vraie nature est un accessoire démoniaque. C'est sous son couvert que Hauteclaira commet un crime tout en gardant les apparences de l'innocence et de la bonne volonté. Déguisée en femme de chambre, une autre forme de masque trompeur, elle donne du poison à la comtesse de Savigny, femme de son amant, tout en restant murée dans l'impénitence finale.

La comtesse de Stasseville reste aussi indéchiffrable car, comme le dit Barbey d'Aurevilly, "il était évident que tout, dans les impressions de cette femme *devait rentrer, porter en dedans*."<sup>31</sup> Les critiques soulignent aussi ce phénomène d'ouverture sur l'intériorité.

P. Gille constate que

si l'on évoque l'antithèse du *dedans* et du *dehors*, de l'*envers* et de l'*endroit*(...) ce sont d'abord les héroïnes aurevilliennes qui viennent à l'esprit, et particulièrement les "diaboliques". Il est aisé de remarquer qu'il n'en est aucune dont le caractère ou le comportement, disons plutôt le vice qui les constitue – ne soit frappé de ce sceau<sup>32</sup>.

Il est bien caractéristique que Barbey d'Aurevilly, en peignant le portrait de ses personnages féminins, se concentre sur leur visage.

Dieu a voulu (écrit-il) qu'il n'y eût d'infini que la physionomie, parce que la physionomie est une immersion de l'âme à travers les lignes correctes et incorrectes, pures ou tourmentées du visage<sup>33</sup>.

Il n'est donc pas étonnant que la physionomie des femmes aurevilliennes permet d'observer soit des symptômes d'états secrets, soit l'état psychique, soit

<sup>29</sup> *Idem.*, *Oeuvres...*, p. t. I, p. 921.

<sup>30</sup> *Ibid.*, t. II, p. 94.

<sup>31</sup> *Ibid.*, t. II, p. 154.

<sup>32</sup> P. Gille, *L'ambivalence chez Barbey d'Aurevilly. L'antithèse du „dedans” et du „dehors”*, dans La Revue des Lettres Modernes, Série: Barbey d'Aurevilly. Création et critique, Paris 1973.

<sup>33</sup> Barbey d'Aurevilly, *Oeuvres...*, t. II, p. 234.



le caractère même du personnage. Tel est le cas de Lasthénie qui après le départ du père Riculf, a gardé sur la figure une trace indélébile, "le pli d'on ne savait quelle horreur secrète"<sup>34</sup> et de la mystérieuse Madame de Stasseville qui a quelque chose de reptilien et dont les mains ressemblent "à des griffes fabuleuses, comme l'étonnante poésie des Anciens en attribuait à certains monstres au visage et au sein de femme"<sup>35</sup>. C'est ainsi que Barbey d'Aurevilly, en grossissant le détail significatif, met en relief la marque indélébile de l'abjection morale.

Il faut encore évoquer, pour compléter le portrait de cette "belle Dame sans merci" qu'est la comtesse de Stasseville, la couleur émeraude de ses yeux. Ce détail, apparemment sans importance, renvoie toutefois à la tradition romantique selon laquelle, les yeux verts sont caractéristiques des femmes sadiques et perverses. C'est ainsi que la description de l'aspect extérieur est indissociable des jugements d'ordre moral et des appréciations implicites.

Beaucoup de femmes possèdent des traits animaliers ce qui rend évidente l'intention de les définir péjorativement. Comme l'observe Ch. Grivel

la part animale sert à dénoter l'agressivité (il participe volontiers, pour cela du tigre, du loup, du fauve, du serpent) et sa part humaine, ce sur quoi cette agressivité porte<sup>36</sup>.

Hauteclair par exemple, cette "servante adultère et empoisonneuse"<sup>37</sup>, fait penser à la bête sauvage, à la panthère qu'elle observe dans le Jardin des Plantes: "elle était comme une panthère humaine, dressée devant une panthère animale qu'elle écliprait"<sup>38</sup>.

Il semble pourtant que ce n'est pas la valeur picturale de l'effigie qui compte le plus mais plutôt la valeur psychologique. On peut aussi constater que la première appréciation de la physionomie n'est qu'un leurre, elle offre une image fautive du caractère tandis que la véritable est toujours dissimulée voire déformée. Ainsi Hauteclair provoque-t-elle une inquiétude beaucoup plus grande lorsqu'elle devient servante de la comtesse de Savigny et prend le nom d'Eulalie. Le docteur Torty, un des narrateurs du Bonheur dans le crime n'arrive pas à dissimuler ses craintes:

Je finis même par parler à la comtesse de cette Eulalie, que je voyais si naturellement circuler autour d'elle pendant mes visites, et qui me donnait le froid dans le dos que donnerait un serpent qu'on verrait se dérouler et s'étendre, sans faire le moindre bruit, en s'approchant du lit d'une femme endormie..."<sup>39</sup>

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 279.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>36</sup> Ch. Grivel, *Le Fantastique*, dans Mana. Mannheim Analytiques no 1. Réd. Ch. Grivel. R. Koepfer, Mannheim 1983.

<sup>37</sup> Barbey d'Aurevilly, t. II, p. 119.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 107.

Le sens de ces lignes est on ne peut plus clair – la manière de présenter les personnages féminins en recourant à l'image du serpent, incarnation du diable tentateur et malfaisant leur donne une expression terrifiante et symbolique à la fois.

La question qui se pose est donc de savoir comment traiter ces femmes lascives et démoniaques, déchues et meurtries, qui fonctionnent comme objets de répulsion ou objets de désir? Leur image tellement dépréciative, répond-elle à la réalité? ou symbolise-t-elle la corruption des mœurs de l'époque? Témoigne-t-elle de la volonté de l'auteur de moraliser en rendant évidentes et désastreuses les conséquences du vice? ou bien est-ce une sorte de compensation d'échecs inavoués car selon Barbey d'Aurevilly "la plupart des moralistes (...) font l'effet des gens maltraités par les femmes – ou qui, du moins ne leur plaisent plus"?<sup>40</sup> Comme y répondrait probablement l'écrivain lui-même: "Questions vaines!"<sup>41</sup> "C'est ce que le monde ne saura jamais, pas même vous"<sup>42</sup>.

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 1264.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 372.

<sup>42</sup> *Idem.*, *Correspondance...*, t. II, lettre 1846/18.

**Krystyna Wojtynek**

Université de Silésie

Katowice

## **La féminité lunaire d'Hérodiade de S. Mallarmé**

Parmi les dieux et les déesses greco-romains il y a Hécate<sup>1</sup>. Cette morne et froide divinité à trois têtes personnifie trois phases lunaires: le premier quartier – la naissance, la pleine lune – l'épanouissement et le dernier quartier – la mort. Tous ces trois aspects sont plongés dans l'ombre de la nuit. Ainsi la lune devient une parfaite métaphore de la vie et de ses trois périodes cycliques. Tout (l'homme, l'idée, le sentiment, l'œuvre) naît à un certain moment, se développe pour atteindre son apogée, et disparaît, en laissant la place au nouveau<sup>2</sup>. Le contexte de la nuit rappelle l'ignorance de celui qui prend part à ce grand jeu et l'incertitude qu'il éprouve alors en ce qui concerne le sens et les conséquences de son activité. D'ailleurs, Hécate reste liée "au monde des Ombres" et apparaît "aux magiciens et aux sorcières avec une torche dans chaque main"<sup>3</sup>.

Les règles fatales du rythme et des changements suivies par la lune provoquent depuis des siècles différentes connotations et des interprétations variées favorisant surtout les associations avec l'écoulement du temps, la nostalgie et la mort.

Dans l'idéologie orientale la lune signifie, en outre, le type de l'énergie passive, réceptive, interne, c'est-à-dire "le yin", opposée à l'énergie dynamique, active et créatrice, c'est-à-dire "le yang"<sup>4</sup>. Cette opposition des deux énergies, le yin et le yang, équivaut dans la tradition européenne à la dichotomie du féminin – symbolisé par la lune et la nuit – et du masculin – symbolisé par le soleil et le jour.

---

<sup>1</sup> P. Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris 1963, p. 176.

<sup>2</sup> D. George, *Czarna Bogini*, dans *Rozkwitający kwiat lotosu. Energia żeńska w praktyce duchowej*, sous la dir. de J. Sieradzan, Kraków 1990, p. 74.

<sup>3</sup> P. Grimal, *op. cit.*, p. 176.

<sup>4</sup> C. G. Jung, *Podróż na Wschód*, Warszawa 1989, pp. 137-138.

Dans la mythologie grecque, "la féminité lunaire" possède aussi l'aspect de Sélène, donc celui de la beauté et de la jeunesse qui attire ses grands amants: le père de tout – Zeus, le dieu des artistes – Pan et le beau berger Endymion, incarnant le charme de la nature. Ainsi que son frère Hélios, responsable du jour et de la lumière, Sélène a son char aussi, mais d'argent, et traîné par deux chevaux. Elle se trouve en mouvement et prend des décisions, en contestant par ces caractères sa docilité passive ou son manque d'initiative<sup>5</sup>. Son activité se fait toutefois d'une façon invisible et discrète, dans l'obscurité de la nuit, sans témoin, au moment du sommeil du monde, alors que son frère Hélios – le soleil, agit en pleine lumière et aux yeux de tous. Le jeu du jour et de la nuit, du soleil et de la lune, obtient dans la mythologie son équivalent pittoresque et symbolique.

Dans l'imagerie poétique, les archétypes subissent toujours une influence de la personnalité du poète, influence plus ou moins marquée, conformément à l'esthétique de l'époque et à la volonté de l'écrivain. Chaque transformation artistique des mythes et des archétypes confirme pourtant un fait, celui de persister dans les structures sous-jacentes de l'inconscient collectif comme points de référence, mais renaissant dans les structures superficielles du conscient individuel comme points d'inspiration pour obtenir une interprétation particulière et témoigner de leur vitalité<sup>6</sup>.

C'est sous ce jour que nous voyons aussi le cas de la féminité lunaire reconnue dans la figure d'Hérodiade mallarméenne<sup>7</sup>.

L'autorisation à l'interprétation archétypale du texte poétique se trouve dans l'un des écrits de Mallarmé lui-même – le texte intitulé *Les dieux antiques* – où l'auteur constate:

Au fond je les vois, ces pensées, les mêmes qui inspirent le langage de tous les temps et de tous les pays. Oui, maintenant comme autrefois, les poètes ne font autre chose qu'attribuer la vie à ce qu'ils voient et à ce qu'ils entendent autour d'eux. Qu'importe l'image elle-même? Tout au moins elle revêt, dans l'étude des mythes du passé, un charme historique qui est à la fois curieux et touchant. Qu'est le Soleil? Un fiancé qui sort de sa chambre ou un héros qui se réjouit de parcourir sa route<sup>8</sup>.

Le personnage d'Hérodiade renvoie au premier abord à un personnage historique, mentionné dans *Le Nouveau Testament* comme princesse juive d'une grande beauté, liée incestueusement avec Hérode Antipas, et responsable de la mort de Jean-Baptiste.

Le seul lien avec cet événement historique, gardé par Mallarmé, est la juxtaposition des deux personnages, d'Hérodiade et de *Saint Jean*, dans le même texte. La question d'Hérode ou son union scandaleuse avec sa belle-fille de même

<sup>5</sup> Grimal, *op. cit.*, p. 418.

<sup>6</sup> Jung, *Archetypy i symbole*, Warszawa 1976, pp. 160-234. M. Eliade, *Sacrum, mit, historia*. Warszawa 1974, pp. 44-46.

<sup>7</sup> S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, Paris 1945, pp. 41-49, *Hérodiade*.

<sup>8</sup> *Ibid.*, *Les Dieux antiques*, p. 1168.

que la raison du martyre de Jean-Baptiste semblent intéresser le poète d'une façon paradoxale. Il produit donc sa propre version des faits, opposée aux témoignages historiques, en privant son héroïne du goût pour l'amour physique et pour les plaisirs du corps, morte toujours vierge, ennemie du sexe et être fort spirituel. Son rôle négatif dans le martyre de Saint Jean n'y est même pas mentionné.

P. Renauld se demande alors

si ce Mythe mérite encore son nom, si, dénué de toute référence aux mythes attestés et pure création poétique, il offre quelque rapport, même lointain avec ce que l'histoire des religions appelle authentiquement un mythe<sup>9</sup>.

Dans sa réponse donnée ensuite, cet auteur souligne pourtant le sens symbolique et ouvert de toute mythologie ainsi que sa productivité thématique, restée non seulement à la disposition des artistes mais de nous tous. Il n'en est pas moins vrai qu'une fois le mythe nommé dans un texte, il en conditionne la lecture. Le public commence à le lire et à l'interpréter sous le jour de ses propres associations avec les personnages et la trame du mythe en question. Celui-ci garde donc son statut de point de référence même là où il est traité librement ou à rebours, comme cela se produit dans une certaine mesure dans le poème de Mallarmé.

On ne peut pas oublier cependant que le poète même envisage la mythologie d'une façon bien consciente: il y trouve avant tout *La Tragédie de la Nature*, personnifiée et affabulée, et l'interaction de deux composantes: imaginaire et religieuse dont la première, par excellence poétique, a triomphé en fin de compte pour devenir dans l'art une source d'inspiration inépuisable<sup>10</sup>. Ainsi, le double renvoi: à la nature et à la mythologie, est justifié dans l'analyse des textes mallarméens, même quand ils semblent éloignés idéologiquement et narrativement de leurs prototypes.

Tout le poème de Mallarmé qui a pour titre *Hérodiade* se compose de trois parties:

- **L' Ouverture** – où la nourrice annonce quelque malheur, pressenti mais inconnu pour le moment;
- **La Scène** – c'est-à-dire la conversation entre la nourrice et Hérodiade, conversation qui s'avère être le moment d'adieu à la vie de la part d'Hérodiade;
- **Le Cantique de Saint Jean** – la fin de l'œuvre où il n'y a qu'un chant-cri mortel de Jean-Baptiste, exprimant son extase mystique supérieure à la souffrance du corps anéanti.

Au niveau de la matière, Mallarmé fait une gradation nette. Il commence son texte par la présentation de la nourrice – incarnation du corps, bonne et très maternelle, préoccupée par un éventuel mariage d'Hérodiade. Ensuite apparaît Hérodiade elle-même – déchirée entre le corps et le rêve de l'existence idéale,

<sup>9</sup> P. Renauld, *Mallarmé et le mythe*, dans *Revue d'Histoire Littéraire de la France*. 73-e année; numéro 1; Paris; janvier-février 1973, p. 66.

<sup>10</sup> S. Mallarmé, *op. cit.*, pp. 1168-1169, *Les Dieux antiques*.

pure et intouchable. La fin est réservée à Saint Jean, libéré de son pauvre corps, tourmenté par la longue ascèse et le martyre, tout avide du retour à l'espace divin et spirituel.

**[le terrestre]** *la nourrice* → *Hérodiade* → *Saint Jean* **[le divin]**

Située ainsi, Hérodiade constitue le personnage au carrefour des deux antipodes: de la terre, liée avec la nourrice, et du divin invisible, représenté par Jean-Baptiste. Elle se sent toujours proche de la matière, mais sous son aspect pur, cristallin, celui des vitres, des bijoux, du verre, du miroir, de l'eau, des glaçons, de la neige. Le ciel la tente pourtant bien plus fort avec ses astres, son azur, sa transparence, sa lune, son éloignement.

Le ciel d'Hérodiade ne possède pas encore ces caractères métaphysiques ou religieux qui importent pour Saint Jean. C'est un ciel moins divin qu'eschatologique qui fait penser à la mort, à l'éternité, à la libération du corps. Les idées sur le sens de la matière ou sur la perfection de ce qui n'a plus de forme sont absentes dans l'esprit hérodiadien. Elle n'exprime aucune angoisse d'ordre métaphysique; elle reste plongée dans la contemplation de la beauté de son corps, de ses cheveux blonds, de sa virginité absolue et décidée, bien qu'horrible:

Je meurs!  
J'aime l'horreur d'être vierge et je veux  
Vivre parmi l'effroi que me font mes cheveux  
Pour, le soir, retirée en ma couche, reptile  
Inviolé sentir en la chair inutile  
Le froid scintillement de ta pâle clarté  
Toi qui te meurs, toi qui brûles de chasteté,  
Nuit blanche de glaçons et de neige cruelle!

La mort seule assure à la princesse deux avantages bien voulus: elle lui semble capable de conserver la perfection de son corps et de la défendre du devoir de se marier. En suivant les mots d'Hérodiade, on arrive à constater que c'est précisément du corps et de la solitude qu'il s'agit dans sa volonté de mourir et non des inquiétudes de son âme. Pour rendre impossible la moindre imperfection corporelle et pour éviter la nécessité des liens, la princesse choisit sa destruction en tant que solution radicale mais efficace.

Les arguments de la nourrice concernant la situation d'Hérodiade, surtout son mariage et son avenir, n'ont aucune influence sur la décision de sa princesse; au contraire, ils l'agacent:

– Va, garde ta pitié comme ton ironie.

C'est en vain que la bonne nourrice admire la beauté d'Hérodiade: "un astre, en vérité". La princesse rejette la moindre idée du bonheur banal:

– Mais qui me toucherait, des lions respectée?  
Du reste, je ne veux rien d'humain(...)

La volonté de conserver la beauté impeccable du corps, la décision de rester vierge et le dédain de toute banalité humaine sont loin de motiver à la vie en tant qu'idées seulement négatives et contraires à l'ordre naturel des choses, accepté et représenté par la nourrice. Hostile à cette attitude pragmatique et commune, mais toujours insensible à l'ordre surnaturel de Saint Jean, Hérodiade n'a pas de choix. Selon ses propres paroles:

Oui, c'est pour moi, pour moi, que je fleuris, déserte!

Souvent la tendance à réfléchir trop sur son aspect physique et sur son exception trahit le narcissisme, considéré comme une "admiration excessive de sa propre personne"<sup>11</sup>. Le cas d'Hérodiade peut être traité aussi dans cette optique psychologique mais sous réserve qu'il y manque un certain trait typique de ce culte de soi, à savoir le besoin d'attirer l'attention des autres sur sa personne. Cette belle princesse de Mallarmé se rend compte de son charme sans éprouver l'envie d'être vraiment admirée et sans être heureuse de ce fait. Elle cherche la solitude et renonce au succès public, facilement accessible vu son statut social et son attraction physique. Dégoûtée de sa condition humaine, elle ne trouve qu'une satisfaction fort relative et de courte durée dans le charme de son corps, menacé en plus par le temps, c'est-à-dire par la successive dégradation biologique.

Il est vrai que la perfection a toujours pour Hérodiade une grande valeur mais la fragilité de cette valeur la prive de sa fonction stimulante. Elle ressemble à ces personnages souvent évoqués par Mallarmé et ses porte-paroles évidents qui "rêvent d'absolu mais baignent dans le relatif"<sup>12</sup>. Malgré sa beauté, et à cause de sa beauté, trop parfaite pour l'offrir à quelqu'un mais insuffisante pour l'inciter à vivre, Hérodiade se voit condamnée à mort.

L'esthétisme extrême semble dangereux pour la vitalité dans la même mesure que le culte de l'inaccessible l'est pour des liens humains. L'esthète rejette la biologie comme peu sublime et dégradante. Le solitaire, indifférent aux gens pour ne pas dire, ennemi des gens, est contre toute espèce de lien social, même au prix d'un mal de vivre très profond. La biologie qui situe la vie dans les limites spatio-temporelles bien déterminées, ainsi que les rapports interpersonnels représentent pour beaucoup d'hommes des valeurs essentielles et motivantes, c'est pourquoi elles font partie de **la dimension solaire** de l'existence. Le rejet de la biologie, avec sa puissance vitale et sa force de destruction à la fois, de même que le choix de la solitude totale impliquent des conséquences pessimistes, et par leur obscurité froide appartiennent au mythe lunaire.

La question qui permet de mieux saisir la différence entre ces deux phénomènes cosmiques: le soleil et la lune, est celle de **l'origine de la lumière** dont ils sont porteurs. Selon la science et l'intuition humaine le soleil génère la lumière de

<sup>11</sup> Selon D. Julia, *Dictionnaire de la philosophie*, Paris 1988, p. 187. N. Sillamy, *Dictionnaire de la psychologie*, Paris 1989.

<sup>12</sup> L. Serrano, *Jeux de masques*, Paris 1977, p. 128.

son propre feu, pendant que la lune n'a pas cette possibilité et doit briller d'une lumière seulement reflétée.

La présence ou l'absence du feu intérieur décide de la qualité de la lumière émanée. Le soleil est très chaud et autonome; la lune est froide et soumise à l'énergie solaire.

Envisagé de ce point de vue, le soleil est connoté comme force vitale et amicale, souvent comme métaphore du bonheur et de l'amour heureux. La lune, par contre, signifie un épuisement, une situation mélancolique et des sentiments tristes.

Dans le texte mallarméen, cette distinction reste en vigueur parce qu'Hérodiade, malheureuse et désorientée, aspire à s'en aller et à se libérer une fois pour toutes "du froid scintillement" de la "chair inutile".

Saint Jean, commence son cantique dans une température toute contraire:

Le soleil que sa halte  
Surnaturelle exalte  
Aussitôt redescend  
Incandescent(...)

Il retrouve sa chaleur intense même au moment de mourir, la chaleur donnée très tôt par son choix des valeurs, lui donnant le sens de sa vie, indépendant de la situation extrême. Sûr de son salut, il meurt heureux et tranquille, toujours plein de l'amour pour "le Principe qui l'élut".

Hérodiade ne sent aucun amour et pour personne. Une fois elle évoque avec nostalgie "le lait de sa nourrice, bu jadis, les yeux perdus au paradis", pour repousser finalement même cette seule personne vraiment attachée. Sans la capacité d'aimer, la princesse demeure froide au fond, stérile non seulement au niveau biologique mais au niveau émotionnel également. Elle ne trouve nulle part son "soleil", apte à lui donner du chaud et de la lumière authentique. Son éclat reste donc celui du "diamant", beau à regarder, impossible à chauffer.

Le miroir, souvent mentionné par Hérodiade, ne peut aucunement remplacer la vraie source de chaleur et de lumière. Le miroir, tellement aimé par cette jeune fille, la rend esclave des apparences extérieures, superficielles, tout en laissant intact son monde intime où il n'y a pas de sentiments plus vifs, forts ou positifs. Obscure dans son univers psychique, elle comprend bien l'obscurité cosmique et s'identifie facilement avec "la nuit blanche de glaçons et de neige cruelle". La froideur et l'impassibilité de l'espace extérieur ne lui font pas peur puisqu'elle les connaît bien et les porte dans son espace intérieur.

Pour s'en persuader, il suffit de voir quelques champs sémantiques qui existent dans la partie verbale d'Hérodiade et de comparer les termes connotés positivement dans le texte et ceux qui y sont connotés négativement.

Comme les listes ci-dessous montrent, l'univers hérodiadien, reflété dans ses paroles et dans ses images, métaphorisant sa propre personne et sa vie, est en effet fort *lunaire*: le corps de la jeune fille qui y apparaît est beau, pur, vierge



le corps	les objets	la nature	les actions	les effets sensoriels		les sentiments
cheveux, + blonds, + beauté, + corps solitaire, + nourrice, mains sauvages, pieds, chevelure, + crinière, + vierge, + nudité, sang refroidi, sculptée, + yeux comme de purs bijoux, + calices des robes, chair inutile, limpide de cœur, + clair regard de diamant, + cœur dur, regards haïs, fleurs des lèvres,	prison, pierres, + fer, bassin, jet d'eau, + miroir, + or, + métal, mur, armes, vases, tour, glace, + améthyste, + pierres, + bijoux, + robes, diamant, + vitrines, voilets, flambeaux, cire, pierreries, +	torrent, + hiver, lions, désert, matin oublié, lys, + mer, + fleurs, astre, + étroites pures, + eau froide, gel, feuilles sous la glace, + soirs, + fleur, abîmes, + terre première, + antres, azur d'été, reptile, nuit, + glacés, + neige, + ondes qui bercent, + sinistre ciel, + Vénus, + feuillage,	reculer, + baigner, + mourir, + traîner, marcher, voir, + s'arrêter, rêver, + effeuiller, suivre du regard, + regarder, + se peigner, + observer, + ne pas toucher, + se souvenir, fleurir, + vivre parmi l'effroi, brûler de chasteté, + monter vers la nuit, + songer, + partir, + se séparer +	blond, + immaculé, + lumières, + fauve, parfum désert, + siècles fauves, pâles lys, + silence, + vierge des aromates, + or, + pâleurs mates, + éclairs, + froideur stérile du métal, + eau froide et gelée, glace, + ombre, + soirs, + sang refroidi, ne pas toucher, + ne pas baiser, + lait bu jadis, + abîmes éblouis, + antique lumières d'ors, + sombre sommeil, clarté mélodieuse des bijoux, + pierres, + métaux, splendeur et massive allure de cheveux, + arôme, frisson blanc, + tiède azur, froid scintillement de la pâle clarté, +	nuit blanche de glacés et de neige, + brûler de chasteté, + limpide d'un cœur, miroir qui reflète, + clair regard de diamant, + azur séraphique, flambeaux, feu léger de cire, or vain, + froides pierreries, +	glacer d'horreur, tristes fêtes, + effrois, haïr, humaines douleurs, solitaire enfance, désolée des songes, + malheur, pudeur d'étoile, + aimer l'horreur, cruel, solitaire, + seule, + détester, pleurs, sanglots

mais froid; les objets qui peuplent ce paysage sont presque tous solides, pleins de lumière, souvent transparents, mais privés de couleur et de chaleur; les éléments naturels y gardent leur substance et leur charme organique sans provoquer le moindre sentiment de sécurité ou de bon accueil; les actions et les gestes semblent ralentis, plutôt statiques, soumis au regard toujours actif et exigeant; les effets sensoriels font constater la prépondérance des impressions visuelles et tactiles, belles mais à distance; les émotions restent en majorité négatives, liées avec la peur, l'horreur et la solitude.

Le narcissisme traduit peu la situation psychologique d'Hérodiade. Il est enrichi par la tendance à l'introspection que la princesse opère tout le temps sans aucune pitié pour elle-même. Si elle accepte son narcissisme, elle le fait faute de mieux. Cependant elle se rend compte de quelque manque important dans sa nature et réagit avec agressivité "à l'azur sésaphique qui sourit dans les vitres profondes". Elle constate ouvertement qu'elle déteste le bel azur. Son contraste avec Saint Jean est alors plus qu'évident.

La nourrice, appartenant à l'ordre par excellence terrestre et maternel, ne se sent pas bien dans cette atmosphère mystérieuse et froide. Par son instinct, elle prévoit quelque drame, "l'heure d'agonie et de luttes funèbres". Son signe cosmique est donc tout différent de la lune hérodiadienne: c'est "l'Aurore, traînant ses ailes dans les larmes". Son monde sentimental et normal, c'est-à-dire humain, rempli des rêves sur l'avenir glorieux et le bonheur conjugal de sa princesse, s'écroule petit à petit sans qu'elle puisse faire quelque chose. Son amour ne suffit plus et ne trouve aucune résonance dans les décisions d'Hérodiade.

Ce "soleil" de l'ancien amour, représentant les liens entre deux femmes de deux générations et de deux conceptions existentielles opposées, est dépourvu d'énergie efficace. C'est "le soleil" qui se couche, en laissant pourtant la place vide à une autre source de feu qui n'arrive pas dans ce cas. Puisque tout vide cherche à se remplir, il se remplit vite mais de mort. Dans les circonstances naturelles, "l'aurore" annonce le lever du soleil, le jour nouveau. Cette situation que la nourrice pressent signifie le nouveau au sens eschatologique. Hérodiade veut finir son existence terrestre pour revivre parmi les étoiles comme l'une d'entre elles, intacte, inaccessible, parfaite mais toujours froide. Elle quitte le monde des humains sans avoir appris sa leçon principale, celle d'aimer. Pour la nourrice quelque chose ne va pas; elle comprend donc "le vieux Ciel qui brûle", et

la rougeur de ce temps prophétique qui pleure / Sur l'enfant, exilée en son cœur précieux/  
Comme un cygne cachant en sa plume ses yeux.

La jeune vie, la grande beauté, le destin particulier ne servent à rien.

Elle représente la beauté et la jeunesse de Sélène sans son acceptation des hommes et des unions. Elle rappelle Hécate mais dans sa phase centrale, celle de l'épanouissement, qui précède la phase finale de la mort et qui ne fait pas souffrir grâce à l'espoir de renaître sous une forme nouvelle, absolue et éternelle. Sa passivité de "yin" ne regarde que son existence terrestre, mais elle ne l'empêche pas de prendre la décision de mourir.

En comparant la spécificité des trois personnages mallarméens: la nourrice, Hérodiade et Saint Jean, on voit bien comment ils diffèrent entre eux du point de vue de leur capacité d'aimer et par l'objet de cet amour.

<i>la nourrice</i>	<i>Hérodiade</i>	<i>Saint Jean</i>
l'amour terrestre l'aurore le feu rouge la maternité	le manque d'amour la lune le blanc froid la chasteté	l'amour mystique le soleil la clarté surnaturelle la sainteté

Pour Hérodiade la transformation de sa féminité réelle en une féminité lunaire signifie en pratique le dépassement des limites corporelles mais sans élargir son cadre émotionnel. Elle ne parle pas de besoin de se réaliser dans l'amour meilleur ou dans la spiritualité. Elle ne pense qu'à se dissiper dans une certaine éternité idéale pour être libre des lois physiques et biologiques et pour accomplir son rêve d'un absolu. Stérile sur la terre parmi les gens, elle veut garder la même nature dans le ciel parmi les étoiles. Tout ce qui chauffe lui fait peur; elle rejette le soleil, le jour, la lumière, l'amour. Son absolu n'a pas de température, de forme ni de couleurs, il paraît transparent et aérien. **La lune** y est plongée, en conservant toutefois son autonomie; elle ne se soude pas avec l'espace du ciel (peut-être qu'elle est trop lourde?). Saint Jean renonce facilement à son autonomie au nom de l'unité supérieure alors qu'Hérodiade, amoureuse de sa beauté corporelle, "sculptée, de diamant", ne semble prête à rejeter son physique qu'à condition de gagner la perfection au degré absolu, non passagère et totale. **La lune** est mobile mais selon le rythme constant. Sa substance ne change jamais, le temps ne la touche pas, sa dégradation est impossible<sup>13</sup>. Cette substance reste telle puisqu'elle est froide, loin du chaud, loin du soleil.

La princesse ne rêve pas l'amour mais l'idéal. L'amour est dynamique, il réagit aux situations, aux moments, aux gens. Il sait pleurer comme la nourrice. Il chante ou se réjouit comme Saint Jean. Il triomphe à jamais, en réconciliant même les extrêmes le soleil et la lune, comme c'est montré dans l'Apocalypse de Saint Jean l'évangéliste où la sainte Marie est habillée de "soleil", debout sur la lune et porte une couronne d'étoiles, symbolisant l'amour divin total et totalement vainqueur<sup>14</sup>. Dans cette vision apocalyptique, la position de la lune est pourtant peu digne, surtout par rapport à celle du soleil. La lune se trouve sous les pieds de la Vierge, pendant que le soleil lui sert d'habit et constitue un prolongement naturel de son cœur. L'amour ainsi représenté est juste le contraire de l'indifférence et du froid du cristal. Il brûle et fait brûler. Il aspire à la perfection par la chaleur la plus

<sup>13</sup> A ce propos voir R. Giroux, *Désir de synthèse chez Mallarmé*, Québec 1978, pp. 272-273: "Fidèle au schéma "écho - ego", le poète poursuit inlassablement le diamant, la grotte etc. (...) L'intuition structurale amène par ailleurs Mallarmé à rêver de "moule", de "cassette spirituelle", de coffret, de bloc géométrique susceptible de résorber le monde et de le chiffrer".

<sup>14</sup> St. Jean l'évangéliste, *Apocalypse*. *Objawienie*, dans *Biblia*, Warszawa 1982, p. 1342.

intense, par l'engagement, par le sacrifice, par l'oubli de soi et par le partage sans réserve et perpétuel. Pour le moment ce n'est pas l'idéal d'Hérodiade qui reste à l'étape de la lune, toujours égocentrique, close, incapable de donner et d'aimer.

C'est Hérodiade néanmoins qui constitue un alter ego de Mallarmé, non les deux autres personnages, peut-être plus humains, plus sympathiques. Cette princesse solitaire, froide, insatisfaite, étrangère, idéaliste jamais heureuse, montre le problème de son auteur.

Comme le dit G. Poulet:

Tel est l'état premier, presque uniquement négatif, où se trouve la conscience mallarméenne. Dans chaque poème se distingue un être douloureusement conscient, privé d'azur, privé de bonheur, privé sinon d'idéal, au moins de toute proximité avec cet idéal. L'affirmation de soi est comme anéantie chez celui qui ose la faire, par l'interdiction qui lui est infligée d'être ce qu'il aurait voulu être. Du „sol” où l'on est, où l'on est pensant, se découvre un autre monde, la „nue”. Ces deux mondes sont mutuellement hostiles, et la conscience du poète est toute entière conscience de cette hostilité<sup>15</sup>.

La nourrice ne se pose pas de questions sur le monde supérieur à la terre puisque la situation qui la préoccupe reste fortement liée avec le présent, avec son hic et nunc. Elle essaie de trouver une solution concrète inscrite dans l'ordre connu, sans recourir aux possibilités abstraites.

Saint Jean, depuis toujours avide du “sacré” et peu soucieux des choses terrestres, considère la vie ici-bas comme passagère et intermédiaire par rapport à la vraie destination de l'homme, située dans Dieu. Il n'a pas de doutes sur le sens d'exister. Il vit d'après sa hiérarchie axiologique rassurante et stable.

Seule Hérodiade ne sait ni accepter sa propre existence ni la confronter avec quelque valeur alternative. Suspendue entre terre et ciel, elle choisit la mort, donc le seuil entre ces deux dimensions.

Mallarmé, bien que tenté par la mort, lui oppose l'art, en avouant à son ami H. Cazalis, l'intention de donner à “sa conception spirituelle du Néant” la forme “d'une pureté que l'homme n'a pas atteinte” et dont Hérodiade est le commencement<sup>16</sup>. Ce poète “du Néant” termine pourtant son texte non par l'histoire de la princesse, contestant la vie, l'amour et la matière; il le termine par le grand chant de victoire sur “le Néant” et par la parole de sûreté absolue de “salut”. Le froid lunaire se trouve aussi dépassé par la chaleur extatique du soleil auquel Saint Jean aspire et se dirige.

Ainsi, le lecteur obtient un triple choix de valeurs et un triple choix d'options: il peut s'arrêter à l'étape toute humaine de la nourrice, il peut suivre le chemin triste et fatal d'Hérodiade, il peut aussi bien se laisser persuader par le mysticisme de Saint Jean. La découverte de l'identité commence par **la terre** pour apprendre la vie des hommes, se confronte avec **la lune** pour reconnaître la profondeur

<sup>15</sup> G. Poulet, *Entre moi et moi*, Paris 1977, p. 96.

<sup>16</sup> S. Mallarmé, *Documents*. vol. VI. sous la dir. de C. P. Barbier, Paris 1977, p. 341, *Lettre à H. Cazalis* (du 14 mai 1867).

de notre univers intérieur, en abordant au niveau **solaire** seulement grâce à l'expérience de l'amour.

Comme tout grand écrivain, Mallarmé ne se réduit pas à exprimer seulement sa propre vision des choses. Il l'élargit par les possibilités même non partagées pour rendre à son texte une valeur universelle et générale. Il rapproche trois chemins parcourus par l'humanité, en essayant de montrer chacun d'une façon poétique optimale. Une telle position, discrète et ouverte, laisse aux lecteurs de cette poésie leur liberté de choix et leurs propres réponses.



**Sylvie Deboskre**

Université de Lille III

## **L' héroïne maupassantienne ou la femme mythifiée**

Dans l'oeuvre de Maupassant, la femme inconnaissable en profondeur et cristallisant beaucoup de rêves apparaît plus comme un mythe que comme une personne à part entière.

Elle suscite adoration ou haine mais rarement indifférence. Cette adoration et cette haine ne sont que les aspects dithyrambiques opposés d'une même passion qui dépasse son objet. La femme chez Maupassant existe essentiellement dans la transcendance de sa réalité.

Elle n'est pas aimée ni considérée socialement pour ce qu'elle est réellement mais à travers les chimères et les préjugés qu'elle suscite dans les esprits masculins<sup>1</sup>.

La Femme Fatale, notamment ne possède qu'une réalité subjective et ne se laisse pas aisément cerner. La "femme moderne" fin-de-siècle en est une des figures. Michèle de Burne (*Notre coeur*) est un archétype de cette "femme moderne" ou Femme Fatale dans l'oeuvre de Maupassant. Sophistiquée à l'extrême, régnavt en maîtresse absolue sur un salon mondain, Michèle de Burne incarne un Idéal absolu pour les hommes de son entourage qui rêvent tous de la conquérir. Ils peuvent ensuite découvrir que l'objet de leur attirance a peu de consistance mais la force de Michèle est justement de parvenir à maintenir dans presque tous les cas cete "identité" mythique: quelle qu'elle soit, elle trompe remarquablement

---

<sup>1</sup> Cette image de la femme dans l'oeuvre maupassantienne est conforme à une conception fin-de-siècle. Mireille Dottin-Orsini dans un ouvrage entièrement consacré à la représentation de la femme dans la société de cette époque constate que "la Femme (est perçue comme) une entité mythique sans contrepartie masculine (...), relevant d'une pensée plus magique que rationnelle (...). Le Féminin pluriel est illusoire. Il y a des hommes, tous différents, et face à eux, ce type unique, cette synthèse, la Femme." M. Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale*, Paris 1993, p. 29.

ses admirateurs, prisonniers de sa transcendance, de cette aura qui émane de sa personnalité et qui fonde précisément les fantasmes de son entourage. Mais le pouvoir de la femme dans l'œuvre de Maupassant n'est-il pas essentiellement fondé sur cette transcendance qui conduit les hommes aux angoisses ou aux rêves les plus fous? La transcendance, pouvoir occulte par excellence, impalpable, quasi indéfinissable...

Michèle de Burne n'est qu'un mythe que ses admirateurs prennent pour une réalité. Elle leur impose en quelque sorte une identité qu'elle a usurpée, à laquelle elle leur laisse croire et qu'ils nourrissent de leurs chimères. Toutefois, même si l'Idole que leur imaginaire a façonnée n'existe pas, Michèle de Burne possède une certaine consistance: consistance dans cette inconsistance qui la rend redoutable. Elle n'est pas femme ne pouvant être que Femme. Sa personnalité et son pouvoir se situent essentiellement dans l'onirisme. Elle maintient l'illusion du F majuscule pour les hommes. Nul homme ne peut prétendre posséder Michèle de Burne, ce qui peut être une mise en miroir de l'incapacité de l'écrivain Maupassant à posséder la femme par la narration.

Madame de Burne se prête à toutes les définitions, met en déroute les jugements: on la croit femme idéale, grande prêtresse de l'amour, elle se révèle une froide séductrice, incapable d'aimer. La motivation des refus qu'elle oppose à ses soupirants est également source d'interrogations: est-ce par vertu, ou à la suite d'un traumatisme sexuel subi lorsqu'elle était jeune mariée, ou par froideur? Michèle ne se laisse pas aisément cataloguer par son entourage, voulant garder secrète sa véritable identité. Nul ne partage sa vie ni ses pensées.

Son habillement est également étudié pour évoquer à la fois la séduction et la distance. Elle se pare souvent des couleurs symboliques du rêve, tel le bleu. Mariolle la voit paraître à l'un de leurs rendez-vous "tout en bleu comme un ciel de printemps", "enveloppée dans un nuage bleu"<sup>2</sup>.

Le bleu est une allégorie de l'ailleurs, ailleurs symbolisé par le ciel et le nuage, vision d'une plénitude. Mariane Bury remarque que

la métaphore du nuage poursuit en la complétant l'image du ciel de printemps et rend l'aspect vaporeux du tissu qui voile d'idéal le personnage<sup>3</sup>.

La substance vaporeuse du nuage est représentative de cette insondabilité qui caractérise partiellement Michèle de Burne, ainsi que nous l'avions évoqué précédemment. Le nuage s'évapore peu à peu à l'horizon ainsi que le fait la femme fatale: ce vêtement bleu vaporeux paraît destiné à masquer l'aspect humain de Michèle pour faire d'elle une sorte d'incarnation du Divin par le biais de l'image du ciel évocatrice de transcendance.

La réalité de cette femme s'estompe à la façon du nuage dans cette image excitant l'imagination rêveuse de son amant.

<sup>2</sup> G. de Maupassant, *Notre coeur*, préface de F. Marcoin, Paris 1993, p. 100 et 102.

<sup>3</sup> M. Bury, *la poésie de Maupassant*, Paris 1994, p. 196.



Gabrielle de Mascaret (*l'Inutile Beauté*), autre personnage de femme moderne, est sacralisée par son époux, après des années de jalousie féroce où il l'a voulue uniquement comme génitrice, condamnée presque en permanence à avoir le corps déformé par ses multiples maternités.

Elle se venge un jour de son mari en lui faisant croire qu'elle l'a trompé et ne lui révèle la vérité qu'au bout de six ans. Celui-ci la perçoit alors autrement, comme une femme d'une beauté surhumaine:

il la regardait bien en face, si belle, avec ses yeux gris comme des ciels froids. Dans sa sombre coiffure, dans cette nuit opaque des cheveux noirs luisait le diadème poudré de diamants, pareils à une voie lactée<sup>4</sup>.

Les termes utilisés pour traduire la pensée du personnage sont révélateurs de la déification de cette femme dans l'esprit de celui-ci: "ciels froids", "nuit", "voie lactée".

L'épouse devient l'incarnation du Désir à l'état pur, un mythe. Elle représente l'immensité, l'horizon, elle transcende donc la dimension humaine. Son mari ressent d'ailleurs en la contemplant "une émotion étrange, plus redoutable peut-être que l'antique et simple amour"<sup>5</sup>.

Emotion redoutable car elle dépasse l'amour pour une femme simplement humaine et rejoint l'amour de Dieu.

Les femmes séductrices dans les récits de Maupassant sont souvent assimilées au ciel, à l'horizon, en raison de leur physique ou des couleurs qu'elles portent: elles sont ainsi plus proches de l'Infini, apparentées à des êtres divins. Gabrielle de Mascaret est d'ailleurs perçue par son mari comme "avivant, autant que les fièvres sensuelles, d'immatériels appétits"<sup>6</sup>. Ces "immatériels appétits" évoquent justement ce désir divin, désir de la Mère, profond et vague qui ne peut se matérialiser. On ne peut êtreindre qu'une représentation imparfaite de la Mère puisqu'elle est par essence impossible à représenter dans son intégralité: de même, une telle femme ne peut être possédée entièrement puisqu'une part d'elle-même se situe dans le rêve: les fantasmes de l'homme se greffent sur sa réalité. Cette femme incarne la chimère d'un Idéal vague, elle est "le produit bizarre et mystérieux de tous nos désirs compliqués, amassés en nous par les siècles"<sup>7</sup> ainsi que le souligne explicitement l'auteur. Elle représente donc le fruit d'un Idéal féminin séculaire rêvé par les hommes: n'est-elle donc pas davantage, telle du moins que son mari la perçoit, un rêve masculin qu'une réalité?

L'erreur sur son identité est condamnée à subsister: après avoir nié sa personnalité de femme mondaine, et l'avoir étouffée des années durant dans une condition de génitrice, son mari la considère quasiment comme une divinité:

<sup>4</sup> G. de Maupassant, *L'Inutile Beauté*, la Pléiade, t. II, p.1223.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 1224.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 1223.

<sup>7</sup> *Idem.*

il semble n'avoir jamais cherché vraiment à la **connaître** mais l'avoir toujours façonnée selon ses désirs ou rêvée. Les femmes dans l'oeuvre de Maupassant sont presque toujours soumises à la tyrannie ou aux rêves des hommes, qui ne tentent jamais de les appréhender dans leur réalité.

Conférer à la femme le statut de mythe est une nouvelle façon – paradoxale – de la cataloguer, de l'enfermer dans une anti-définition qui aboutit en fin de compte à une autre forme de définition arbitraire, et aussi de consacrer son statut d' "inconnaissable": l'idéal a toujours partie liée avec l'onirisme, ce dernier appartenant par excellence au domaine du flou; l'idéal ne se laisse donc pas enfermer dans le cadre anti-onirique de la définition précise.

D'autre part, Maupassant se plaît à tracer plusieurs portraits de femmes dont les origines exotiques favorisent également la création de mythes.

Sa chronique *les Africaines* est une sorte de condensé des thèmes évoqués dans les contes *Allouma*, *Marroca* et *Châli*. C'est en substance l'étrangeté des femmes de ces contrées, les plaçant en marge de l'humanité ordinaire, qui frappe l'écrivain. Il les compare à la fois à des animaux et à des divinités. Les prostituées elles-mêmes, qui font toujours l'objet de descriptions beaucoup plus triviales dans tous les autres récits de l'auteur, sont comparées à des "Princesses des Mille et une nuits parées pour un culte sacré"<sup>8</sup>. Les frontières de leur identité se brouillent un instant: les filles de joie suscitent d'abord le rêve au lieu du désir animal. Le Féminin apparaît confus et irréel à l'image de ces pays d'Afrique encore nimbés du prestige de l'inconnu en cette fin du XIXe siècle.

C'est l'aspect sauvage de la beauté de Marroca qui attire le narrateur de la nouvelle du même nom:

ses seins étranges(...) donnaient à son corps quelques chose d'animal, faisaient d'elle une sorte d'être inférieur et magnifique(...) éveillaient en moi l'idée des obscènes divinités antiques<sup>9</sup>.

La sensualité féminine est déifiée, le héros sacralise le désir un peu bestial qui les enflamme tous les deux. Dans son imagination, Marroca n'appartient pas à la race humaine, elle ne peut qu'être assimilée à un être inférieur (une bête) ou supérieur (une divinité). La couleur noire dominant dans son portrait physique paraît symboliser la vivante énigme qu'elle représente comme dans le cas de *L'Inconnue*: ses cheveux sont noirs, sa chair est teintée par le soleil des nègres<sup>10</sup>, le terme péjoratif "nègre" renvoyant à des habitants de contrées primitives aux moeurs étranges. Marroca révèle librement son corps, à l'inverse

<sup>8</sup> G. de Maupassant, *Chroniques*, Edition établie par Hubert Juin, Paris t. III, p. 374 et 375. "Elles sont parées comme pour une féerie comme les princesses des Mille et une Nuits, et une d'elles(...) est d'une beauté si surprenante, si parfaite, si rare, qu'elle illumine ce lieu bizarre, en fait quelque chose d'imprévu, de symbolique et d'inoubliable." Nous sommes loin d'une "Boule de Suif" "grasse à lard" et offerte à la convoitise de tous comme une marchandise appétissante...

<sup>9</sup> G. de Maupassant, *Marroca*, La Pléiade, t. I, p. 371.

<sup>10</sup> G. de Maupassant, *L'Inconnue*, La Pléiade, t. I, p. 370.

de son esprit qui demeure hermétiquement clos à la connaissance. Sa réaction finale (elle se dit prête à décapiter son mari d'un coup de hachette s'il la découvre en compagnie de son amant) surprend beaucoup le narrateur et est révélatrice de cette sauvagerie mystérieuse qui habite sa personnalité.

Le portrait de femme du désert tracé dans *Allouma* présente des analogies marquées avec celui de Marroca. La seule vraie différence, sans doute, réside dans le fait qu'*Allouma* est une nomade, fugitive comme sa définition, inconsistante à l'image du sable du désert, se définissant justement par l'absence d'origine précise, de lieu d'ancrage, de sentiments stables.

La séduction de cette femme repose sur l'impossibilité à la "cataloguer" véritablement. Le narrateur dit d'elle qu'elle a une "figure (...) mystique comme celle d'un Bouddha"<sup>11</sup>: à nouveau divinisée, la femme est assimilée à l'Inconnaissable. Quelle est vraiment l'essence de la séduction d'*Allouma*? Que pense-t-elle? Le narrateur ne le saura jamais. Il insiste sur sa personnalité animale, l'animal participant justement de l'indéfinissable puisque muet, aux réactions souvent imprévisibles. *Allouma* parle très peu, ne se livre guère: sa "sauvagerie" tient finalement de ce refus de se laisser emprisonner dans un cadre de définition: placée sous la domination du sultan, elle demeure néanmoins une femme libre puisque se refusant tacitement à se faire connaître. Elle est définie comme "sauvage": mais "sauvage" est-il un adjectif qualificatif au sens littéral du terme? Un être sauvage est non apprivoisé et donc partiellement fermé à la connaissance. Une sorte de secret divin plane autour du personnage d'*Allouma*, même ses récits n'apprennent rien sur elle. La sensualité de la jeune fille est brute, sans raffinements, à l'inverse des mondaines sophistiquées qui attisent les rêves dans certains récits de Maupassant, mais son mystère est identique à celui d'une Michèle de Burne, artificielle et subtile.

Nous constatons d'ailleurs que toutes ces héroïnes originaires d'Afrique ou d'Inde sont associées à des divinités dans l'imaginaire des narrateurs, ce qui consacre leur caractère insaisissable: une divinité, qui est par essence de l'ordre de l'Invisible et possède des pouvoirs inexplicables, exclut la définition concrète.

La petite esclave Châli incarne, elle aussi, le mystère divin aux yeux du narrateur. Il dit à son sujet qu'elle prend la pose des "statues sacrées", qu'elle ressemble à une "statuette de vieil ivoire" ou encore qu'elle a une "petite tête de sphinx"<sup>12</sup>: le sphinx est l'emblème du secret inviolable, de l'énigme, tout comme la statue qui peut figurer la fermeture sur son propre mystère intérieur.

La statuette connote également le secret; en effet, selon une croyance répandue en Afrique, sa signification ne peut être que progressivement dévoilée, tout au long du parcours de la vie. La même aura de secret semble planer autour des habitantes de pays lointains. Africaines ou Hindoues comme Châli, peu importe aux yeux des narrateurs et de l'auteur: elles sont avant tout exotiques,

<sup>11</sup> G. de Maupassant, *Allouma*, La Pléiade, t. II, p. 1101.

<sup>12</sup> G. de Maupassant, *Châli*, la Pléiade, t. II, pp. 89-90.

au sens étymologique du terme: d'ailleurs. Leur connaissance, sinon impossible, ne paraît du moins accessible qu'à quelques initiés patients.

Toutefois, en Inde où le mysticisme est plus présent encore qu'en Afrique, l'imagerie féminine lui est associée. La femme devient une statue sacrée, une Idole: Féminin et mysticisme se confondent dans l'esprit du narrateur rêvant à l'Inde et à ses secrets. Son attirance pour ce pays se projette sur ses habitantes: le Féminin devient alors une chimère, dont la séduction est indissociable de celle d'un pays pourvu de "cités d'une fantaisie de songe"<sup>13</sup> Pierre Loti écrivait que l'Inde était "un changeant mirage"<sup>14</sup>: à l'image de ses femmes, sans doute, mais aussi du Féminin dans toute l'oeuvre de Maupassant, que l'on croit un instant approcher, mais qui se révèle un leurre.

La connaissance du Féminin apparaît de plus en plus aléatoire et lointaine dans ces récits de voyages. Les femmes sont souvent offertes en "cadeau" aux nouveaux arrivants, paraissent prêtes à se laisser cueillir mais s'éloignent de plus en plus dans l'inconsistance. Le Féminin demeure à l'état de présence voilée, toujours prête à s'évaporer...

<sup>13</sup> G. de Maupassant, *Ibid.*, p. 83.

Les récits de voyages fin-de-siècle ont influencé l'image des femmes de contrées lointaines que s'est forgée Maupassant, image presque entièrement fondée sur les fantasmes du voyageur, dans une assimilation de la séduction féminine à la séduction du pays visité.

"Il me sembla pendant deux mois que je marchais dans un poème, que je parcourais un royaume de féeries (...); je trouvais, en des cités d'une fantaisie de songe, de prodigieux monuments, fins et ciselés comme des bijoux, légers comme des dentelles (...), ces monuments, fabuleux, divins, d'une grâce telle qu'on devient amoureux de leurs formes ainsi qu'on peut être amoureux d'une femme, et qu'on éprouve, à les voir, un plaisir physique et sensuel."

Tout évoque une présence féminine dans ces paysages hindous parés de "dentelles" et de "bijoux", ou plutôt un rêve de femme...

<sup>14</sup> P. Loti, *L'Inde (sans les Anglais)*, Editions Kailash, 1992, p. 96.

Loti a lui aussi été envoûté par un Féminin essentiellement produit de son imaginaire. La bayadère, donnant sa séduction en spectacle, est l'incarnation parfaite de cette chimère:

"Elle veut que je la suive(...) Et pour un peu, je la suivrais, sans le vouloir, dans l'hypnose où à la fin elle me jette. Bien entendu, il est faux, son appel d'amour(...); on le sait, mais il n'y perd rien pour cela; peut-être même, de le savoir, qu'il est faux, cela lui donne-t-il un mauvais charme de plus (...)"(p. 135).

**Guy Teissier**

Université François Rabelais

Tours

## **L'image de la femme dans l'oeuvre de Jean Giraudoux**

“J’écris devant les femmes comme devant un modèle; pas un mot sur elles que j’aie trouvé à plus de cinq mètres d’elles” avoue – dans *Adorable Clio*<sup>1</sup> – Giraudoux en auteur qui a réservé aux femmes, dans ses romans, ses pièces de théâtre, mais aussi dans sa réflexion théorique, une place de choix, en faisant d’elles des “élues”.

### **Les femmes dans l'existence de Giraudoux<sup>2</sup>**

Cet homme pudique qui a systématiquement fui les journalistes n’a guère laissé de confidences sur sa vie sentimentale, si ce n’est à mots couverts dans ses romans...

Il avait épousé en février 1921 Suzanne Boland – la femme avec laquelle il vivait depuis le début de la guerre de 14 et dont il avait eu un fils en 1919. On savait plus ou moins que ce mariage s’était dégradé au cours des années 30, qu’il s’est achevé en complète catastrophe pendant l’Occupation. La faute à qui?... Aux deux sans doute...

Aujourd’hui, nous en savons davantage sur sa vie sentimentale, grâce aux recherches faites à l’occasion des grandes éditions critiques, à la publication de quelques correspondances et à la découverte de certaines autres. Nous savons

---

<sup>1</sup> Nuit à Châteauroux, dans *Adorable Clio*, Emile Paul 1920, p. 62.

<sup>2</sup> Sur cette question on consultera la biographie *Jean Giraudoux* recomposée par Philippe Dufay (Paris 1993) et surtout le chapitre *Féminin singulier* dans *La Légende et le secret* de Jacques Body (Paris 1986, pp. 101-136).

désormais que la vie de Giraudoux fut accompagnée d'une ronde de figures féminines, dont les plus importantes se sont appelées: Rosalita Abreu, la jeune et riche Cubaine que toute la NRF connaissait sous le nom de Lilita; Anita de Madero, la jeune Argentine fille de diplomate qui vécut avec lui à Paris une longue passion; Isabelle Montérou qui fut la dernière liaison de sa vie. Et sans doute plusieurs autres, parmi lesquelles figure même, de manière plus fugitive, le Castor, sœur de Simone de Beauvoir.

Mais ce ne sont pas ces femmes réelles de la vie de Jean Giraudoux (ni son statut de Don Juan collectionneur libertin en chasse permanente ou de soupirant romantique dans la quête impossible de l'âme sœur) qui nous intéressent. Ce ne sont pas Lilita, Anita, Suzanne B. ou Isabelle M. qui figurent sur le monument que Bellac, ville natale de Jean Giraudoux au centre du Limousin, a élevé à son glorieux fils. On y voit en médaillon le portrait de l'auteur, entouré de six silhouettes féminines stylisées. Ce sont Suzanne, Alcmène et Judith, Isabelle, Electre et Ondine, les vraies compagnes de l'écrivain Jean Giraudoux; à travers elles se dessine progressivement l'image de la femme dans son œuvre.

## **Le romancier**

### **La fin des adolescences – Première période (avant 1914)**

Dans les premiers textes romanesques de Giraudoux, la présence féminine est plutôt diffuse et reste de facture traditionnelle.

Dans *Provinciales* publié en 1909, elle se réduit à quelques silhouettes villageoises et au personnage de la Pharmacienne, support à des rêveries érotiques bien timides. *L'Ecole des in différents* présente en 1911 trois adolescents. Les protagonistes sont de jeunes héros – Jacques l'Egoïste, Don Manuel le Paresseux et Bernard, le faible Bernard, figures plus ou moins déformées de l'auteur<sup>3</sup>. Dans le cadre du Paris étudiant ou d'un village du centre de la France, quelques fugaces apparitions féminines traversent ces univers masculins. Pourtant à la fin de Jacques l'Egoïste, et plus encore sur le campus de Harvard dans la seconde nouvelle, apparaissent plusieurs prototypes de la belle Etrangère – Américaine de préférence, image la plus séduisante, la plus mystérieuse de la femme. C'est Miss Spottiswood, ce sont les troublantes Miss Callie Asterell et Miss Gregor, la cantatrice. On entrevoit ici tout un monde féminin de luxe et d'exotisme, de sensualité et d'interdit qui vient détrôner les images trop pâles, trop conventionnelles des petites Françaises, provinciales ou parisiennes.

Giraudoux ne venait-il pas lui-même de découvrir en 1907-8 l'Amérique des campus et des jeunes filles émancipées? Et en 1911 n'éprouva-t-il pas une affection

<sup>3</sup> Voir l'article de G. Teissier, *Portrait de Giraudoux en jeune(s) homme(s)*, dans "Cahiers de l'Association internationale des études françaises", n° 34, mai 1982.

passionnée (mais non couronnée de retour) pour la Cubaine Rosalia Abreu – Lilita, qui ne fit guère de cas des lettres et du cœur de ce jeune littérateur maladroit. C'est pour elle cependant qu'il commença la rédaction d'un roman fortement mêlé d'autobiographie. *Simon le Pathétique*, finalement publié en 1918, connut une genèse difficile, traversée par les intermittences des cœurs et les bouleversements de la Grande Guerre. Dans cette Sérénade 1912-1913, Anne l'héroïne apparaît aux yeux du narrateur, Simon, comme un être étrange, secret, changeant sans explication – et la narration se refuse à éclairer son comportement parfois énigmatique. Ce roman semble reproduire les incompréhensions que Giraudoux découvrait dans la vie réelle, si l'on en croit ses lettres<sup>4</sup>, dans cette période d'intense et douloureuse vie affective. Et ses fantasmes aussi: car le héros attribue une importance primordiale à la virginité de celle qu'il aime; et soudain se détourne d'elle lorsqu'il apprend qu'elle incarne la sensualité<sup>5</sup>. De même, le roman dans ses esquisses successives gomme soigneusement tout ce qui pourrait suggérer cette sensualité, cet érotisme. Anne reste un personnage désincarné, dans lequel on suspecte de troubles non dits<sup>6</sup>.

Cependant au moment même du plus grand désespoir, Giraudoux rencontra en 1913 Suzanne Boland – mariée et mère de deux enfants, mais en cours de divorce – qui devint rapidement sa maîtresse, avant qu'il ne parte pour la guerre qui venait d'éclater le 31 juillet 1914.

### Jeunes filles en quête de l'univers – Seconde période (1920-24)

La guerre de 14-18 eut donc lieu, et Giraudoux la fit courageusement – il eut de plus la chance de ne pas tomber, comme tant d'autres, sur le champ de bataille.

A son retour à la vie civile, il publia plusieurs volumes: des récits de guerre, et *Elpénor*, pastiche de *l'Odyssée*. Mais l'œuvre la plus importante de cette époque est évidemment le roman sorti en 1921 chez Emile Paul Frères, *Suzanne et le Pacifique*: l'image de la femme y envahit le récit, la narration, modelant l'univers tout entier. Giraudoux reprend dans ce texte le schéma de la robinsonnade, en racontant le naufrage dans le Pacifique d'une jeune Bellachonne, Suzanne, puis son long séjour sur une île. Il opère sur l'hypotexte de Daniel de Foe une double transexuation<sup>7</sup>. Sur le personnage d'abord, puisque Robinson Crusoé devient une jeune fille – avec toutes les modifications essentielles qu'en subit l'aventure. Mais ne se contentant pas de cette féminisation du personnage, Giraudoux confie – sur le modèle de son hypotexte – le récit à l'héroïne: ainsi il féminise

<sup>4</sup> *Lettres à Lilita* éditées par M. Berne, Paris 1989.

<sup>5</sup> Voir *Simon le Pathétique*, ch. VI et ch. IX, ORC I, Pléiade, pp. 342-345 et 364-371.

<sup>6</sup> Voir la Notice de ce roman, ORC I, Pléiade, pp. 1386-1409.

<sup>7</sup> G. Genette, *Palimpsestes*, Paris 1982, pp. 346-350.

également la voix narrative. Tout en prenant soin de souligner, par une série de rappels autobiographiques, son identification avec cette Suzanne, née comme lui à Bellac, fréquentant comme lui à Paris Toulet et Curnonsky.

Par cette réécriture de la robinsonnade doublement mise au féminin, Giraudoux ne réussit pas seulement à créer un effet surprenant de renouvellement palimpsestique, mais il inverse totalement le message du Robinson original:

Méticuleux, connaissant le nom de tous les plus inutiles objets d'Europe, et n'ayant de cesse qu'il n'eut appris tous les métiers. Il lui fallait une table pour manger, une chaise pour écrire, des brouettes, dix espèces de panier (et il désespéra de ne pouvoir réussir la onzième), plus de filets à provision que n'en veut une ménagère les jours de marché, trois genres de faucilles et faux, et un crible, et des roues à repasser, et une herse, et un mortier, et un tamis. Et des jarres, carrées, ovales et rondes, et des écuelles, et un miroir Brot, et toutes les casseroles<sup>8</sup>.

D'une même voix l'auteur et son héroïne condamnent l'attitude – inadaptée à l'île et stupidement humaine/masculine – de Robinson

le seul homme peut-être, tant je le rouvais tatillon et superstitieux, que je n'aurais pas aimé rencontrer dans une île<sup>9</sup>.

En féminisant la robinsonnade, Giraudoux se propose alors – à l'opposé de son hypotexte – de célébrer un univers paradisiaque, d'affirmer l'harmonie de l'être humain – dans sa forme féminine – avec la nature et le cosmos<sup>10</sup>. Cela ne dure (comme le Paradis) qu'un moment d'éblouissante révélation. Car les hommes viennent finalement rejoindre dans son île Suzanne: des marins noyés signifient qu'une guerre a éclaté, et de jeunes anthropologues britanniques la ramènent à sa province. Elle y vivra sans doute, après son immersion dans l'harmonie cosmique, un destin bien plus mesuré (c'est à dire médiocre) de femme, de Française, auprès du modèle des hommes, le Contrôleur des Poids et Mesures. Pour une illustration mi-résignée, mi-convaincue de cette fameuse leçon du voyage – apprise chez du Bellay: "Heureux qui comme Ulysse..."

C'est également cette leçon et ce moule narratif que Giraudoux utilise – mais de manière moins radicale – dans un autre roman publié en 1924 *Juliette au pays des hommes*. Cette fois encore, une jeune fille du Centre de la France part en quête du monde des hommes – et il faut comprendre sans doute à la fois les humains et les êtres masculins. Dans ses rencontres avec celui qui personnifie l'orgueil, ou l'archéologie, ou la passion des timbres, avec deux écrivains aussi dont Giraudoux en personne, elle découvre les vices et les réalités du monde

<sup>8</sup> *Suzanne et le Pacifique*, ORC I, Pléiade, p. 582.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 583.

<sup>10</sup> Et Genette de souligner: "Robinson femelle, et parce que Robinson femelle, Suzanne est bien un anti-Robinson. Mais disons-le plutôt en termes de relations textuelles: Suzanne est un Anti-Robinson. Le premier peut-être; mais comme on le sait déjà, non le dernier. Le seul en tout cas, j'imagine, ou le changement de sexe suffise à la réfutation", *Palimpsestes...*, p. 350.



et, comme précédemment Suzanne, revient à Aigueperse vivre avec Gérard le reste de son âge.

Avec ces deux romans, Giraudoux était devenu pour ses lecteurs le romancier des jeunes filles recréant le monde d'un regard poétique et virginal. On peut s'interroger à juste titre sur sa très radicale évolution romanesque, dans la matière comme dans la manière. La guerre, cette affaire déplorable menée par les hommes, a-t-elle joué un rôle déterminant dans cette nouvelle perception des femmes? On peut le supposer en lisant une anecdote où Giraudoux explique, non sans désinvolture, la genèse de sa Robinsonne bellachonne:

Dans cet uniforme dont nous recouvrit la guerre et sous lequel il nous perdit individuellement de vue, il arriva qu'un jour aux Dardanelles, je fus isolé, non dans une île, mais dans une presqu'île (...) Pendant trois mois les deux cent mille hommes qui vivaient sur ce petit district n'en virent aucune, si ce n'est ceux qui à la nage gagnèrent de nuit le transport An-nam, ancré à dix encablures, où il y avait une lingère (...) Pourquoi tout d'un coup mon idée de la Beauce me revint-elle, centuplée, millionnaire, car au lieu d'une seule femme dans une île, je les voyais toutes ainsi, toutes, bien que j'en connusse à peu près le recensement exact! Chacune me fit signe, de son radeau de corail...<sup>11</sup>

### Femmes en crise – Troisième période (1925-1940)

Dans les romans suivants, ces jeunes filles deviennent des femmes, telles que les profondes mutations dues à la guerre et à l'immédiate après-guerre les avait fait évoluer en France comme en Europe. *Bella* publié en 1926 et *Eglantine* paru l'année suivante proposent des figures d'héroïnes qui, à la différence de Suzanne et de Juliette, vivent des rapports érotiques avec les hommes. Giraudoux passe à l'éloge de la vie libre, célèbre la modernité, le féminisme.

Cependant le tragique fait une apparition de plus en plus marquée. Si *Bella* célèbre les amours à l'aurore du narrateur et de la belle inconnue qui se révèle être la belle-fille de son ennemi politique, cela s'achève par la mort – discrète – de l'héroïne. Pour *Eglantine*, son ballet hésite entre deux vieillards, Fontranges et Moïse, symboles de l'Occident et de l'Orient et s'achève par le silence désenchanté des caryatides. Quant à Stéphy, la protagoniste du second récit d'*Aventures de Jérôme Bardini*, sa saison en enfer avec l'Ombre lui permet de vivre une aventure hors norme dont elle même s'échappe pour regagner le monde des humains, la terrible quotidienneté.

Dans le début de cette troisième période, la femme girauducienne essaie de concilier la liberté avec son statut, mais on devine quelque fêlure dans la peinture de notre écrivain, peut-être à la fois fasciné par les libertés dont les femmes pouvaient peu à peu jouir et une sourde angoisse devant cette remise en question des ordres du monde ancestraux et masculins.

<sup>11</sup> Préface pour l'édition de *Suzanne et le Pacifique* (Les Cent une, 1927); reprise dans *Or dans la nuit*, Paris 1969, pp. 89-90.

C'est l'époque où Giraudoux fait ses débuts au théâtre en adaptant pour la scène son roman *Siegfried et le Limousin*. Le triomphe inespéré de *Siegfried* en 1928 l'amène à commencer avec la complicité de Louis Jouvet, metteur en scène et acteur, une carrière dramatique qui l'occupe pendant les quinze années suivantes.

Ce n'est pas pour autant que Giraudoux se détourne de l'écriture romanesque. Il y recourt, au contraire, pour approfondir l'analyse de l'angoisse devant le monde, de la difficulté d'être, au féminin. En trois romans – dont l'un, *La Menteuse* ne fut publié que longtemps après sa mort (1969), trois héroïnes vivent des crises exemplaires: Maléna, la belle et riche Argentine, tentée par la misère, livre son *Combat avec l'ange* (1934); Nelly, la Menteuse, pour être digne de Réginald, doit métamorphoser sa vie médiocre en légende; Edmée, au milieu d'un bonheur familial conventionnel, suit l'appel d'une élection trouble qui lui fait accomplir un étrange itinéraire avant de regagner l'univers familial (*Choix des élues*, 1939).

Ces romans de la désillusion reprennent le schéma des romans des jeunes filles en quête, mais de manière négative et s'achèvent par un retour totalement désenchanté cette fois. Et c'est à trois femmes que Giraudoux, cette fois encore, confié ces explorations.

## Le dramaturge

En passant du roman au théâtre, Giraudoux n'en a pas pour autant délaissé l'univers des femmes, bien au contraire. Mais dans ses pièces de théâtre qui souvent portent des noms de femmes (*Judith*, *Tessa*, *Electre*, *Ondine*, *La Folle de Chaillot*, *Pour Lucrèce*) ou qui présentent en héroïne, au premier plan, une femme (*Amphitryon 38*, *Intermezzo*, *L'Apollon de Bellac*, *Sodome et Gomorrhe*) il a, sans doute poussé par la spécificité de la communication théâtrale, qui permet une large diffusion auprès d'un vaste public, dramatisé davantage les figures féminines, dans des affrontements d'abord amortis, mais rapidement affirmés et même exacerbés, autant dans la vie publique que dans la guerre, plus intime, des sexes.

## L'optimisme malgré tout – première période (1928-9)

En adaptant pour la scène son roman *Siegfried et le Limousin* publié en 1922, Giraudoux introduit dans sa pièce des figures féminines: Geneviève (la maîtresse française de Jacques Forestier) vient en Allemagne reconnaître, dans le Conseiller Siegfried, son amant disparu sur le champ de bataille. Elle s'oppose à Eva, l'Allemande qui a sauvé le soldat français amnésique trouvé sur le front, pour en faire un grand politicien allemand. A travers ces figures Giraudoux propose de manière évidente les symboles antithétiques de la France et de l'Allemagne.

La version représentée en 1928 s'achève de manière optimiste: Siegfried, ayant retrouvé sa mémoire et son passé, quitte malgré Eva l'Allemagne pour retourner en France; et au poste frontière, Geneviève l'accueille d'un rayonnant: "Siegfried, je t'aime". Optimisme souhaité par Louis Jouvet, optimisme des ultimes années 1920 – ce n'était guère celui de Giraudoux qui avait prévu une fin tragique<sup>12</sup> en faisant abattre par des terroristes le héros à la double patrie, l'impossible Franco-Allemand.

On retrouve ce même optimisme volontaire dans *Amphitryon* 38, la seconde pièce de Giraudoux, représentée en novembre 1929. A la suite de Bella, Giraudoux crée la belle, la parfaite et très humaine Alcmène qui semble l'incarnation idéale de la Femme et en même temps de l'Epouse. Mais comme dans les romans de cette période, l'ombre de Jupiter en proie à son désir se projette sur le couple exemplaire d'Amphitryon et d'Alcmène. Cette tentation divine est certes repoussée avec véhémence et détermination par la fidèle Alcmène, mais, choisie par un destin inexorable, elle y succombe malgré elle et sans le savoir (ou presque).

Ainsi dans ses deux premières pièces, Giraudoux s'efforce malgré les tensions dramatiques qui s'annoncent de présenter une image heureuse de la femme au sein d'un couple reconstitué ou préservé des sollicitations divines. Mais cela ne pouvait durer.

### **Les tentations et la montée des périls – seconde période (1931-39)**

La troisième pièce de Giraudoux est une tragédie, son héroïne un personnage sanglant venu de la Bible. Il s'agit de Judith – qui contrairement au texte des Ecritures se voit écartelée chez Giraudoux entre la découverte de la jouissance amoureuse et les ruses machiavéliques d'un appel venu de Dieu. Cette fois, Judith n'est pas la parfaite Alcmène, c'est une femme moderne 1930, moitié garçonne et moitié demi-vierge. C'est dans les bras du général ennemi Holopherne qu'elle découvre le plaisir et son caractère éphémère, avant de le tuer et d'être récupérée – malgré ses proclamations – par les rabbins et les patriotes juifs. La figure que peint Giraudoux oscille entre Judith la putain et Judith la sainte.

Sur un mode plus léger, dans le cadre d'une comédie provinciale, Giraudoux avec *Intermezzo* (1933) reprend le thème de la tentation extra-humaine: après Dieu, la Mort ou plutôt un beau mort. La jeune institutrice, Isabelle, a des rendez-vous crépusculaires avec le Spectre (faux peut-être, mais qui devient soudain véritable) qui hante le village où il bouleverse toutes les lois habituelles. Isabelle fascinée voudrait apprendre de lui les secrets de la Mort, et il faudra toute l'harmonie du village et la demande en mariage du Contrôleur pour arracher la jeune fille à l'étreinte fatale du Spectre en la ramenant à la vie provinciale.

<sup>12</sup> Il fit publier l'acte IV originel en 1934 sous le titre *Fin de Siegfried*.

De manière assez inattendue, ces expériences individuelles, de caractère plutôt mystique, débouchent dans l'oeuvre dramatique de Giraudoux sur une prise de position de plus en plus militante – même si elle ne se déclare pas franchement de manière politique.

À la fin de 1934, alors qu'il écrit depuis plusieurs années déjà dans divers journaux pour attirer l'attention sur les espèces animales en danger, réclamer une politique de l'urbanisme, ou dénoncer la corruption, Giraudoux présente aux Annales trois conférences sur la Femme: *La Femme 1934*, *La Relève de la Femme* et *La Femme devant l'univers*. Devant la montée des périls qui menacent l'Europe, Giraudoux prend conscience du rôle des femmes et proclame cette nouvelle donne:

On ne saurait trop exagérer l'importance d'une collaboration féminine largement sollicitée et accordée, dans tous les domaines, politiques ou autres<sup>13</sup>.

Cette prise de position qui rejoint certaines revendications féministes trouve des échos précis dans son théâtre. Si *Tessa* (1934), adapté d'un roman anglais, reste un drame d'amour romantique et de mort, dans les pièces suivantes, les femmes girauduciennes affirment haut et fort leurs engagements. Dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935), les Troyennes, Hécube et Andromaque, Cassandre et Polyxène affirment les vertus de la paix aux côtés d'Hector le pacifiste, et contre les bellicistes, de tous ordres dénoncent les mensonges de la guerre, l'hystérie des hommes – soldats, politiciens ou poètes. Dans *Supplément au voyage de Cook*, c'est la rigide Mrs Bank qui au contact des Tahitiens abandonne – un court moment – l'hypocrisie morale pour retrouver ses sentiments naturels débarrassés de tout puritanisme.

Dans *Electre*, représentée en 1937, la présence des femmes domine la pièce. Comme dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, elle est d'abord d'ordre politique, mais le message apparaît cette fois plus ambigu. L'affrontement d'*Electre* et d'*Egisthe* dans la ville menacée par les troupes ennemies s'achève sur une aurore de feu et de sang que certains attribuent à l'intransigeance forcée d'*Electre*. Mais la jeune fille n'est-elle pas de l'aveu même du Mendiant "la vérité sans résidu, la lampe sans mazout, la lumière sans mèche"<sup>14</sup>, et la femme Narsès ne l'appelle-t-elle pas sa fille lorsque tombe le rideau<sup>15</sup>?

Le permanent face à face de la fille et de la mère, dans les duos d'*Electre* et de Clytemnestre, révèle deux manières de concevoir la féminité, d'envisager le rôle des femmes dans le monde: la première, lancée dans une quête sans concession de l'absolu, refuse à l'autre d'user en compromis son désir frustré de bonheur. Et en contrepoint, Agathe la volage chante la chanson de révolte des épouses, révélant ainsi à *Electre* la véritable raison qui a conduit Clytemnestre au meurtre d'Agamemnon. Car plus encore qu'une réflexion politique, cette pièce inaugure

<sup>13</sup> "La Relève de la Femme", *La Française et la France*, Paris 1951, p. 150.

<sup>14</sup> *Electre*, TC. Pléiade, p. 639.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 682.

de manière tragique l'ultime volet de la création dramatique de Giraudoux, la théâtralisation de cet antagonisme qui dresse l'un contre l'autre homme et femme, dans leur impossible union.

Dans une Europe qui se dirige alors à marches accélérées vers l'apocalypse d'une nouvelle guerre, encore plus meurtrière et inhumaine que la précédente, Giraudoux fait de manière pessimiste, désespérée, l'amère constatation que la guerre n'est pas seulement dans la politique des nations, qu'elle est d'abord au coeur du couple. Et Ondine dresse un tableau – aux accents encore romantiques – de cette impuissance où sont l'homme et la femme d'accomplir leur amour. "Comme je l'aurais aimé" regrette l'héroïne en quittant pour toujours Hans Gisant et le monde des humains qui a trompé sa transparence de fille des eaux<sup>16</sup>.

### **La guerre des sexes a bien lieu – troisième période (1940-44)**

Dans l'effondrement de la défaite de 1940 qui le meurtrit dans tout son être, Giraudoux ayant pris sa retraite anticipée, vit le naufrage de son couple et connaît avec Isabelle Montérou de nouvelles amours difficiles. Séparé de son fils qui a rejoint de Gaulle en Angleterre, privé de l'amitié et de la collaboration de Jouve parti avec sa troupe en Amérique du Sud, il n'a d'autre recours qu'en la littérature. Pendant ces années d'Occupation, les quatre pièces qu'il rédige, comme les deux scénarios de films qu'il donne à Jacques de Baroncelli (*La Duchesse de Langeais*) et à Robert Bresson (*Les Anges du péché*), proposent tous des portraits frappants de femmes... Au cinéma, ce sont des figures de l'amour absolu qu'incarnent Antoinette de Langeais (recomposée à partir du texte de Balzac) et surtout Anne-Marie, l'héroïne mystique du film consacré à la communauté religieuse de Béthanie.

Dans les pièces par contre, on voit comment la jeune fille des premiers romans subit implacablement les vicissitudes du temps et de l'histoire. Dans *l'Apollon de Bellac*, Agnès – naïve héroïne empruntée à *l'Ecole des Femmes* – déjà marquée par la vie, serait incapable de réaliser ses rêves sans l'intervention "divine" du Monsieur de Bellac (Apollon en personne?), qui lui révèle l'art du mensonge et le recours à l'imaginaire: n'est-ce pas au fond la même chose?

Vivant totalement dans son monde, Aurélie, la Folle de Chaillot, a été sans doute l'une de ces jeunes femmes qui illuminaient jadis les romans et les pièces de Giraudoux; c'est désormais une vieille femme excentrique, entourée de ses amies, Folles caricaturales. Or c'est à cette étrange figure de sorcière jouant les bonnes fées que Giraudoux confie la tâche de s'opposer magiquement à la destruction de Paris par les pétroliers, à la corruption du monde des affaires, à l'écroulement du monde. Et l'une de ses dernières répliques sonne comme un défi paradoxal à la folie réelle, celle des hommes en général, de l'humanité mâle

<sup>16</sup> *Ondine*, Pléiade, p. 851.

surtout, la folie de ces mecs qui, par la guerre mais également dans la paix, s'ingénient à détruire la planète. "Il suffit d'une femme de sens pour que la folie du monde sur elle casse ses dents"<sup>17</sup>.

La guerre des sexes s'annonce en filigrane dans ces deux pièces, relativement optimistes malgré les constats alarmants qu'elles dressent. Les deux autres pièces que Giraudoux rédige alors mettent, elles, davantage l'accent sur le combat que se livrent les hommes et les femmes.

*Sodome et Gomorrhe* fut représentée en 1943 à Paris. En actualisant l'épisode biblique fameux, Giraudoux ne visait pas à traiter, sur le mode proustien, le cas de l'homosexualité. Dans ce climat d'apocalypse bien accordé la situation de l'Europe d'alors, Giraudoux dresse avec Lia, son héroïne, un portrait de femme aussi intransigeante qu'Electre. Et cette véhémence dénonce sans pitié le monde des hommes:

Il n'y a plus d'hommes(...) Ces peines d'homme que nous feignons de ressentir, ces travers d'homme que nous feignons de comprendre, ces joies d'hommes que nous feignons de partager, on nous en débarrasse. Fini, cet appareillage si faux de ma faiblesse et de leur force, de ma peau tendre et de leur barbe, de nos nonchalances et de leur zèle<sup>18</sup>.

Avec plus de nuances dialectiques, la dernière pièce de Giraudoux, *Pour Lucrèce*, dramatise également le schéma de la guerre des sexes. Du côté des hommes, Giraudoux propose un éventail très large qui oppose le Comte Marcellus – incarnation du vice touché par l'admiration, à l'inflexible procureur Lionel Blanchard – statue inébranlable de la vertu, en passant par le naïf et touchant Armand, mari trompé et confiant. Mais c'est du côté des femmes, les véritables protagonistes, que l'affrontement est véritablement symbolique. Deux figures illustrent bien la double conception de la féminité que Giraudoux avait déjà incarnées dans *Electre*. Paola, l'épouse d'Armand affranchie de toute morale et en quête de son seul plaisir, incarne la liberté, la sensualité, en est-elle pour autant le vice? Lucile, moderne Lucrèce dans un Aix en Provence second empire, est son exact contraire: elle incarne avec une rigidité puritaine la vertu. Dans ce combat de femmes, de symboles – peut-être quelque peu simplifiés en vierge et putain<sup>19</sup>, Paola avec l'aide de Marcellus et de la maquerelle Barbette emporte la première manche en faisant croire à sa rivale qu'elle a été violée dans son sommeil. Mais Lucile par son suicide qui l'identifie à Lucrèce remporte sans doute la deuxième manche et le combat, en choisissant de mourir pour son idéal de pureté. A ces deux personnages Giraudoux donne la parole, et des arguments que le spectateur doit méditer avant de trancher entre les deux symboles, grossis et antithétiques, de "l'éternel féminin"<sup>20</sup>. Car la guerre des sexes pour Giraudoux

<sup>17</sup> *La Folle de Chaillot*, TC Pléiade, pp. 1030-1.

<sup>18</sup> *Sodome et Gomorrhe*, TC Pléiade, p. 913.

<sup>19</sup> G. Teissier, *Maguerelles et prostituées*, Actes du Colloque d'Alep (mai 1997).

<sup>20</sup> Giraudoux emploie avec ironie cette formule un peu éculée; dans *Bella*, il évoque "ce que les écrivains médiocres appellent l'éternel féminin" (ch. IX, p. 998).

– d'*Electre* à *Sodome et Gomorrhe* – est aussi un combat entre les diverses définitions de la femme...

## Conclusion

Pendant les trente années dans lesquelles Giraudoux a écrit son œuvre, romanesque puis théâtrale, dans ce quart de siècle où le monde a affronté des crises profondes et deux guerres majeures, la situation de notre auteur s'est tout naturellement modifiée, sa vision du monde est progressivement passée d'un optimisme lucide à une perception tragique. L'image de la femme a profondément évolué dans son écriture; les jeunes filles qui symbolisaient l'ouverture sur le monde, l'harmonie des humain(e)s avec l'univers sont devenues ces femmes proclamant contre les hommes, et contre Dieu lui-même, leur identité, leur spécificité.

Pour Giraudoux, les femmes ont été en permanence des êtres exceptionnels, des modèles. Mais il est évident que la dualité de l'éternel féminin, ce persistant stéréotype, l'a obsédé. Au terme de sa vie, de sa fréquentation réelle et littéraire des femmes, il hésite – en Français de cette première moitié du vingtième siècle, entre deux conceptions antithétiques. L'une incarne en la femme la pureté, la vérité, l'absolu, comme *Electre* ou *Lucrèce* avec tous les risques d'intransigeance et de rigidité; l'autre proclame la libération de la femme, dégagée des règles de la société et de la morale, jouissant de son corps et de sa personnalité, comme *Judith* ou *Paola*.

Certains critiques ont voulu réduire Giraudoux à un auteur pour les dames, à un peintre précieux des jeunes filles de l'Entre deux guerres. Mais sa réflexion sur la femme, les figures d'héroïnes qui peuplent ses romans et ses pièces témoignent d'une approche en profondeur et avec une évidente sympathie de l'archipel féminin, et l'impossibilité non moins évidente en tant qu'homme d'échapper à certains stéréotypes de son époque. Mais il fut, à tout le moins, conscient de la difficulté d'être femme dans cette société faite pour et par les hommes. Ne fait-il pas avouer à son héros Réginald dans *La Menteuse*:

Il savait bien que la vie des femmes est une dure affaire à mener, et qu'elles peuvent avoir des fils, et qu'elles peuvent n'en pas avoir, et que le monde, cet endroit si délicieux, n'est qu'une sordide et ignoble auberge<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> *La Menteuse*, ORC II Pléiade, p. 737.

Editor: The following is a list of the names of the members of the American Medical Association who have been elected to the office of the Association for the year 1919. The names are listed in alphabetical order.

1. Dr. J. H. ...  
2. Dr. J. H. ...  
3. Dr. J. H. ...  
4. Dr. J. H. ...  
5. Dr. J. H. ...

6. Dr. J. H. ...  
7. Dr. J. H. ...  
8. Dr. J. H. ...  
9. Dr. J. H. ...  
10. Dr. J. H. ...  
11. Dr. J. H. ...  
12. Dr. J. H. ...  
13. Dr. J. H. ...  
14. Dr. J. H. ...  
15. Dr. J. H. ...

16. Dr. J. H. ...  
17. Dr. J. H. ...  
18. Dr. J. H. ...  
19. Dr. J. H. ...  
20. Dr. J. H. ...  
21. Dr. J. H. ...  
22. Dr. J. H. ...  
23. Dr. J. H. ...  
24. Dr. J. H. ...  
25. Dr. J. H. ...

26. Dr. J. H. ...  
27. Dr. J. H. ...  
28. Dr. J. H. ...  
29. Dr. J. H. ...  
30. Dr. J. H. ...  
31. Dr. J. H. ...  
32. Dr. J. H. ...  
33. Dr. J. H. ...  
34. Dr. J. H. ...  
35. Dr. J. H. ...

36. Dr. J. H. ...  
37. Dr. J. H. ...  
38. Dr. J. H. ...  
39. Dr. J. H. ...  
40. Dr. J. H. ...  
41. Dr. J. H. ...  
42. Dr. J. H. ...  
43. Dr. J. H. ...  
44. Dr. J. H. ...  
45. Dr. J. H. ...



**Krystyna Modrzejewska**  
Université d'Opole

## **La femme et le pouvoir dans le théâtre de Giraudoux**

Si on s'interroge sur le pouvoir on voit tout de suite que doivent y être les autorités qui exercent le pouvoir et des sujets qui lui obéissent. Vu que

l'histoire de l'humanité, en vérité, est celle de la lutte violente, ininterrompue, pour le pouvoir dont le terme opposé est bien, dans l'antiquité comme tout près de nous, celui d'esclavage,

il nous paraît intéressant de voir si les femmes constituant la moitié de l'humanité ont le pouvoir<sup>1</sup>. La question nous frappe d'autant plus que "l'univers moral des femmes est une évidence due à leur obligation d'être »conformes«, et toute morale est un conformisme"<sup>2</sup> surtout dans le système patriarcal dont les conséquences sont ressenties encore de nos jours. Ainsi dans notre étude sur la recherche de la relation femme-pouvoir nous nous posons la question de savoir si la femme a le pouvoir. La constatation de son existence nous ouvrira la possibilité de définir en quoi consiste le pouvoir féminin.

La définition de Max Weber distinguant la puissance, la domination et la discipline nous aidera à déterminer le champ de la relation femme – pouvoir. Selon lui, **la puissance** signifie toute chance de faire triompher au sein d'une relation sociale sa propre volonté, la domination – la chance de trouver des personnes déterminables prêtes à obéir à un ordre de contenu déterminé, et la discipline c'est la chance de rencontrer chez une multitude déterminable d'individus une obéissance prompte, automatique et schématique, en vertu d'une disposition acquise<sup>3</sup>. Ainsi notre question concernera la relation de la femme

---

<sup>1</sup> M. Coquillat, *Qui sont elles?*, Paris 1983, p. 48.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>3</sup> Voir *Encyclopaedia Universalis*, Paris 1992, t. XVIII, p. 851.

par rapport à la domination et à la puissance. Nous l'étudierons à partir des personnages féminins du drame girauducien. Nous avons choisi le drame car "le théâtre se situe à distance du réel, mais toujours en référence à lui" et le personnage est mis "en rapport de l'homme réel avec des images de lui agrandies ou exemplaires obtenues par imitation et soumises à reconnaissance"<sup>4</sup>. Les personnages girauduciens nous paraissent plus intéressants que les autres car bibliques ou mythiques, légendaires ou historiques, ils vivent la vie dans le drame qui est déterminée par une histoire qu'on connaît et qui semble avoir fixé leurs traits une fois pour toutes. Giraudoux a su les ramener à un état de virginité, d'inexpérience et de disponibilité qui paraît faciliter notre tâche<sup>5</sup>. Dans son monde deux personnages qui exercent le pouvoir dans le monde (domination) nous attirent le plus: Clytemnestre (*Electre*) et Aurélie (*La Folle de Chaillot*). C'est leur *modus vivendi* dans le drame qui nous aidera à argumenter nos propos sur la relation femme – domination. Les nombreux personnages féminins des 15 pièces du théâtre girauducien illustreront la relation femme – puissance. C'est ce

pouvoir intermédiaire entre le moi et le monde, celui de l'intelligence, du charme, de la beauté ou de la simple force de caractère, tel qu'il s'exerce sur amants et époux, parents et enfants"<sup>6</sup>.

Il émane de l'individu demeurant intransmissible sous cette forme. Il disparaît avec celui qui le possède. C'est d'ordinaire la version "féminine" du pouvoir de ce monde. Dominé par le discours de séduction, le drame de Giraudoux offre à notre analyse les personnages: Alcène – *Amphyryon* 38, Judith – *Judith*, Isabelle – *Intermezzo*, Tessa – *Tessa*, Hélène, Andromaque – *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, Clytemnestre – *Electre*, Ondine, Berthe – *Ondine*, Lia – *Sodome et Gomorrhe*, Agnès – *L'Apollon de Bellac*, Aurélie – *La Folle de Chaillot*, Geneviève, Eve – *Siegfried*.

La question qui nous paraît fondamentale concerne les conditions qu'il faut satisfaire pour exercer le pouvoir. L'égalité nous y paraît indispensable. Condorcet la mit déjà en valeur trouvant en elle l'élément important de la satisfaction dans la relation privée, dans la relation familiale:

Le défaut d'instruction des femmes introduirait dans les familles une inégalité contraire à leur bonheur... puisque l'égalité est partout mais surtout dans les familles, le premier élément de la félicité, de la paix et des vertus<sup>7</sup>.

Jusqu'à nos jours, cette

conviction de l'égalité est accompagnée d'une réalité discriminatoire à l'égard de la femme, c'est d'autant plus difficile à démontrer, que cela ne vient pas d'une législation susceptible

<sup>4</sup> R. Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris 1994, p. 9, 11.

<sup>5</sup> Voir Y. Moraud, *Giraudoux et notre interrogation sur le pouvoir, le sens et le discours*, dans *Modernité de Giraudoux*, Colloque de Limoges, Paris 1983, p. 28.

<sup>6</sup> Voir M. French, *La fascination du pouvoir*, Paris 1986, p. 133.

<sup>7</sup> Cit. d'après E. Badinter, *L'un est l'autre*, Paris 1986, p. 212.

d'être modifiée (on modifie la loi plus facilement que la coutume), mais d'une tradition fondée sur la conception patriarcale, catholique de la femme<sup>8</sup>.

Ainsi le manque d'égalité éliminerait la femme du pouvoir ou nierait le pouvoir de la femme. Ne trouvant pas d'égalité, nous nous appuyons sur l'hypothèse de E. Badinter de la séparation des pouvoirs, où s'institue une sorte d'équilibre entre les sexes. Selon elle "L'Un vaut l'Autre"<sup>9</sup>. Contrairement à ce que pensait S. de Beauvoir, pour E. Badinter "l'Autre", ce n'est pas renoncer au rapport de réciprocité entre les sexes, ce n'est pas non plus la considérer comme "l'inessentiel". Elle est d'avis que les femmes auraient pu avoir des relations relativement autonomes avec les hommes, et non de simples rapports de soumission parce qu'elles avaient constitué un groupe séparé, doté de pouvoirs spécifiques. L'existence de ce groupe séparé est confirmée à plusieurs reprises dans le drame girauducien. On y parle de "l'association des femmes", de "la confrérie de femmes" (*Electre*, II, 5), de "la mafia de femmes", de "la tribu des femmes" (*Pour Lucrèce*, I, 10; III, 4). C'est Paola qui présente la confrérie des femmes:

Elle ne comporte pas d'espions ni de traîtres. Nous y estimons que le pire crime, de la part de ses membres, c'est de passer aux hommes. Depuis la création du monde il n'y a eu qu'une entente sacrée: la connivence des femmes. Et le malheur n'a servi qu'autour de celles qui ne l'ont pas respecté. L'homme est simple. Dans ce monde où il joue au cheval, au travail, au sou, à la gravité, il ne réclame de nous qu'une chose, la paix. Il ne demande pas à vivre une vraie vie, à nourrir ses vraies passions, à être ce qu'est une femme, une vérité. Il nous demande la liberté de ne pas vivre, mais de mimer ses sentiments. Cela lui suffit (...) Sous cette liberté du premier né de la nature, toute liberté est donnée à sa cadette pour avoir une âme. A la faveur de sa myopie, nous courons dans le monde, nous avons nos sens, nos mouvements, nos voluptés. Mais que l'une de nous trahisse et aux hommes donne la vue pour cinq minutes, ils se mettent tous, non pas à s'indigner, à se venger, mais à mimer l'indignation, la vengeance, et ils sont trop infatués pour ne pas les pousser au vacarme et au scandale<sup>10</sup>.

## La nature du pouvoir féminin

Plaire, première nécessité du féminin, être aimée, qui est la suite logique, c'est ne plus être libre d'être soi, c'est s'adapter à l'autre, quel qu'il soit<sup>11</sup>.

Pour que la femme puisse être écoutée, admise au dialogue, elle doit être **belle**. La majorité des jeunes femmes dans théâtre de Giraudoux sont belles ayant "une chair d'aurore, blonde et rose"<sup>12</sup>. Parmi elles la Procureuse est

<sup>8</sup> B. Labuda, *Femmes et société*, dans *Femmes françaises, femmes polonaises*, Actes du colloque tenu à Cracovie le 20 mars 1995, Cracovie 1995, p. 47.

<sup>9</sup> Voir Badinter, *op. cit.*, p. 62.

<sup>10</sup> J. Giraudoux, *Pour Lucrèce*, dans J. Giraudoux, *Théâtre complet*, Paris 1991, pp. 1029-1030.

<sup>11</sup> Coquillat, *op. cit.*, p. 51.

<sup>12</sup> P. d'Almeida, *Regards sur les corps girauduciens*, dans *Sur une note juste*, Tours 1990, p. 293.

légendaire. Sa beauté paralyse la vie de la ville introduisant les nouveaux critères dans le monde existant. Elle perturbe l'harmonie du quotidien. Son influence puissante est décrite par Marcellus:

Mais surtout, vertueuses épouses et superbes maris d' Aix, son approche seule vous donnera toute clarté sur vos propres couples. Partout où passe cette procureuse charmante, la vie prend les formes et l'agrément du Jugement dernier<sup>13</sup>.

Elle confirme la phrase prononcée par Alcène, consciente du rôle du corps féminin: "La science donne au corps féminin un levain et une densité qui affole hommes et dieux"<sup>14</sup>. Cette influence énorme de la beauté féminine sur les hommes confirme Eugénie à Lucile montrant que l'arrivée de la femme plus belle que les autres fait que tous les hommes l'aiment. Elle impose un certain style de vie où on parle des "baisers à la Procureuse, le refus à la Procureuse"<sup>15</sup>. La force plus grande encore de la beauté féminine est notée par Géomètre dans le drame *La guerre de Troie n'aura pas lieu*:

Or, depuis qu' Hélène est ici le paysage a pris son sens et sa fermeté (...) Il n' y a plus de mètres, de grammes, de lieues. Il n' y a plus que le pas d' Hélène, la coudée d' Hélène, la portée du regard ou de la voix d' Hélène, et l' air de son passage est la mesure des vents. Elle est notre baromètre notre anémomètre. (I, 6)

Ce pouvoir est direct. C' est le pouvoir de la chair et de l' affectivité opposée au pouvoir symbolique. Il n' est pas comme par exemple le pouvoir royal qui s' épure dans l' idée de médiation divine ou de légitimité de naissance qui est une représentation de Dieu ou de la nation s' exerçant au nom d' une vérité supérieure. La femme ayant satisfait cette première exigence du monde vis-à-vis d' elle, se rend compte qu' elle doit avoir beaucoup plus d' arguments dans son rapport avec le monde que son beau corps. Elle doit avoir plusieurs armes, découvertes et cachées, dont se sert la femme dans l' exercice de son pouvoir dans le monde, qui reflète par son organisation des valeurs masculines<sup>16</sup>. Judith, se rendant à la rencontre de Holopherne, décrit ses armes ainsi à Suzanne:

(...) Certes, toutes les variétés de Judith, je les suis aujourd' hui. (...) jeune fille ignorante devant un homme grossier, jeune fille rusée devant un général sans contrôle, envoyée d' une ville auprès d' un vainqueur. Mais j' y vais surtout comme l' enfant au temple, pour répondre à une question, à une série de questions que j' ignore, mais dont mon seul langage a la clef. En fait toute la journée, je ne me suis guère préparée à une offre de mon corps, mais à une espèce de concours d' éloquence<sup>17</sup>.

Ce n' est pas son corps, mais **le langage** qui la préoccupe le plus. Elle est consciente que son rôle ressemble à celui des "tisseurs de la paix" des sagas d' Island,

<sup>13</sup> J. Giraudoux, *Pour...*, p. 1008.

<sup>14</sup> J. Giraudoux, *Amphitryon* 38, dans Giraudoux, *Théâtre...*, p. 159.

<sup>15</sup> J. Giraudoux, *Pour...*, p. 1011.

<sup>16</sup> Voir M. Pelletier, *Femmes et politique*, dans *Femmes françaises, femmes polonaises...*, pp. 66-68.

<sup>17</sup> J. Giraudoux, *Judith*, dans Giraudoux, *Théâtre...*, p. 217.

qu' elle doit atteindre son but, remplir la mission confiée s' appuyant sur la douceur, la souplesse et la tendresse. C'est le respect qu' elle veut obtenir mais celui-ci ne s' obtient pas par les mêmes méthodes que le pouvoir. Il ne demande pas de chefs, mais des médiateurs, des arbitres, des soutiens, des conseillers et des sources d' encouragement<sup>18</sup>. Le rôle de ce discours, surtout du discours de séduction, est très apprécié par Giraudoux qui dans sa comédie *L' Apollon de Bellac*, en fait le sujet montrant sa toute-puissance. Monsieur de Bellac conseille à Agnès:

Dites leur qu' ils sont beaux (...) Tous le croiront. Tous le croient d' avance. Chaque homme, même le plus laid, nourrit en soi une amorce et un secret par lequel il se relie directement à la beauté même<sup>19</sup>.

Fondée sur le pouvoir du leurre, la phrase répétée par le principal personnage féminin aux hommes "Comme vous êtes beau" jamais n'a été aussi éloignée de la réalité, mais c'est justement de cet éloignement insensé que ces mots tirent leur efficacité.

Ce n'est pas la femme au quotidien qui peut "séduire" et "tromper", alors faire souffrir l'homme. Ce n'est pas

cette femme à bavardage, à confitures, à toque avec colibri qui n' est pas dans ma journée qu' une gouvernante et un enfant. C' est cette femme engourdie qui dort nue près de moi, ce corps de paresse et de silence qui me donnait le seul orgueil qui puisse désirer un homme, l' orgueil de minuit,

avoue Le Procureur dans la pièce *Pour Lucrèce*<sup>20</sup>. Pour **être aimée (élue)**, la femme doit savoir séduire. Elle y est en concurrence avec les autres: Alcmène (*Amphitryon* 38, I, 3) craint d' abord les déesses, Ondine des voisines ondines (*Ondine*, I, 5). L' influence de la femme aimée, cela veut dire élue par un homme, confirmant l'efficacité de son art de séduction, impressionne l' entourage féminin très fort. Les symptômes, même physiologiques, prouvent la profondeur et la force de l' impact sur les femmes:

Devant tous les défauts, devant le crime, il faut te voir, tu es la gravure de la santé, tu es rose, tu es bavarde, et gracieuse, et flexible. Soudain le froid te prend, tes dents se serrent, la parole te manque, ta chair devient du marbre (...)

C'est qu' une femme ravissante passe, qui va à un rendez-vous<sup>21</sup>

Aussi fortement est marquée la relation avec l' homme:

Entre les femmes les moins décolletées, tu devines celle que marque ce baiser que les hommes nous donnent<sup>22</sup>.

<sup>18</sup> Voir T. Zeldin, *Les françaises ou l' histoire intime de l' humanité*, Paris 1994, p. 149.

<sup>19</sup> J. Giraudoux, *L' Apollon de Bellac*, dans Giraudoux, *Théâtre...*, p. 899.

<sup>20</sup> J. Giraudoux, *Pour...*, p. 1073.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 1010.

<sup>22</sup> *Idem.*

Dans le théâtre giralducien la femme est très appréciée par l'homme. Certaines femmes deviennent la force unique de l'homme:

Il n'est qu'une force pour l'homme: une femme d'humeur égale (...) Ma journée, ma vie, ma mission, sont comblées parce que je n'ai pas chaque fois quand je vois ma femme, à passer par toutes les écluses des humeurs et du cœur

avoue Le Procureur<sup>23</sup>. Les autres apportent le sens à la vie de l'homme. Comme Éva, qui "donne un sens généreux ou emphatique aux meubles, aux paysages près desquels on la voit" dans la vie de Siegfried (II, 5). C'est grâce à la femme que l'homme aime la vie comme Armand:

J'aime ma femme au-dessus de tout, et en tout (...) Grâce à elle j'aime tout. Grâce à elle j'ai tout. Le monde, le temps, l'espace ont trouvé ce moyen de se donner à moi: c'est en elle que je circule, que je respire. Elle est pour moi la seconde, la minute, l'heure. Le soleil c'est ma femme...<sup>24</sup>

Même étant plus critique par rapport à la femme comme Jupiter décrivant Alcmène:

Alcmène n'illumine pas. Elle n'est sensible ni à l'éclat, ni à l'apparence. Elle n'a pas d'imagination, et peut-être pas beaucoup plus d'intelligence. Mais il y a justement en elle quelque chose d'inattaquable et de borné qui doit être l'infini humain. (...) Elle est la seule femme que je supporterais habillée, voilée; dont l'absence égale exactement la présence (II, 2),

on n'arrive pas à échapper à cette puissance de la femme. Elle est "la lumière" dans la vie de Jean qui dit: "Mon travail, mon repos, avaient leur flamme, qui était elle."<sup>25</sup>

Les hommes dans le drame giralducien, même voyant très clair toutes les imperfections, pour ne pas dire les vices, des femmes, n'arrivent pas à comprendre en quoi consiste cette puissance, cette force, qui rend la vie différente quand la femme y est présente. Jean, de la pièce *Sodome et Gomorrhe*, l'exprime d'une manière très claire:

Tu n'as ni vision ni prévision. Tu te trompes toujours. Nous autres hommes feignons de croire à tes attaches avec l'univers, à tes antennes. C'est pour t'occuper, te flatter, pour donner à ton corps cette pulpe que seul y met la présomption et qui le rendent facile et fécondable (...) Tu as le plus extraordinaire pouvoir de trouver riche l'être le plus dénué, généreux le plus avare, élégant le plus sordide, splendide le plus laid. (II, 8)

Il y a de nombreux exemples dans le drame giralducien où les hommes justifient la puissance féminine qui souvent passe à une sorte d'emprise. Leur asservissement, le manque d'audace, la peur, le besoin de plaire, d'être aimée, désirée étant l'emprise de la féminité sur la femme, met l'homme dans un état de dépendance. Mais la dépendance n'implique pas, pour lui, l'anéantissement de sa liberté<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> J. Giraudoux, *Pour...*, p. 1061.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 1015.

<sup>25</sup> J. Giraudoux, *Sodome et Gomorrhe*, dans Giraudoux, *Théâtre...*, p. 847.

<sup>26</sup> Voir Coquillat, *op. cit.*, p. 46.

Alcmène n' a jamais voulu être déesse ou presque déesse, pour être honorée et révérée de tous, car elle est consciente qu' elle l'est comme simple femme, "épouse, alourdie d' un bon mari" (II, 2). La femme présentée par Marcellus comme "la caresse, la volupté, le don" (II, 2) confirme encore une fois "la féminité" qui, étant un ensemble de qualités, de défauts, de manières d'être, constitue le tiroir "femme".

La femme est souvent consolatrice dans la vie de l' homme qui

n' est bon, beau, puissant, que dans l' exercice de cette vie factice et commandante qui le rend à ses yeux maître du monde et qui nous le livre faible et aveugle<sup>27</sup>.

Elle est consciente de sa grande puissance sur l' homme qui l' aime. "...Inutile de faire tuer le séducteur. L' amant retiré de vous meurt tout seul."<sup>28</sup> Cette puissance est si grande que même en insultant le ciel par sa demande, elle, appelée "le rouage du manège féminin" (*Sodome et Gomorrhe* I, 4), est trop forte pour être arrêtée. Dans la pièce *Tessa*, Paulina appelle le pouvoir féminin: "faire marcher un homme avec le petit doigt sans qu' il s' en doute." (I, 7). Cette emprise est comparable avec la domination de la *femme fatale* dont l' homme n' arrive pas à s' échapper. Dans le drame giraudouzien c' est Pâris sous l' emprise d' Hélène, qui illustre cette influence de la *femme fatale*:

... Ne me séparerai-je jamais d' Hélène, car avec elle j' ai l' impression d' avoir rompu avec toutes les autres femmes, et j' ai mille libertés et mille noblesses au lieu d' une. (...) Je préfère à toutes les passions cette façon dont Hélène ne m' aime pas (I, 4).

Aussi Jacques avoue son obéissance à Lia: "Je t' aime, Lia. Je ferai ce que tu veux." (*Sodome et Gomorrhe* I, 2). L' une et l' autre sont "extralucides" dans leurs jugements sur le rapport homme-femme. Hélène constate:

... Vous avez découvert que je suis faible. Vous en êtes tout joyeux. L' homme qui découvre la faiblesse dans une femme, c' est le chasseur à midi qui découvre une source. Il s' en abreuve. (*La guerre de Troie n' aura pas lieu* I, 9).

Giraudoux montre que ce que l' homme cherche dans une femme, c'est qu' elle lui fasse sentir qu' il est un homme. Et quand l' homme le trouve dans une femme, il se soumet à son influence sans protester. Alors que les femmes influençant et influencées à la fois, elles confirment que le pouvoir est une interaction dynamique. Elles confirment aussi qu' avoir du pouvoir signifie avoir accès à un réseau de relations au sein duquel on peut influencer, persuader, menacer ou cajoler les autres pour obtenir d' eux ce qu' on veut ou que l' on a besoin qu' ils fassent<sup>29</sup>. Occulte, sexualisé, illégitime, délégué et jamais autonome, d' essence conservatrice, direct, le pouvoir féminin concerne la vie privée, la relation intime. La majorité des femmes l' exerce.

<sup>27</sup> J. Giraudoux, *Pour...*, p. 1030.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 1051.

<sup>29</sup> Voir M. French, *op. cit.*, p. 133.

## La femme au pouvoir

Rares sont celles qui partagent **le pouvoir public**, celui lié à la domination.

Les femmes elles-mêmes croient que peut-être bien que nous ne prenons pas directement part aux différentes décisions importantes, car nous n' accédons pas aux grandes dignités, aux investitures, mais que pourtant c' est nous qui influons sur les hommes, parce que nous sommes le cou proverbial, alors qu' ils sont la tête que le cou fait tourner<sup>30</sup>.

T. Zeldin dévoile la lassitude de la politique où il y a un quasi désespoir devant la difficulté d' y contribuer et à la régularité avec laquelle les leaders idéalistes passent malgré eux des compromis avec les hypocrites et, contre leurs principes, avec les dogmatiques, parce que la lutte pour le pouvoir est sans merci et qu' on ne peut combattre ses alliés. Une fois pris dans cette lutte, même les évêques chrétiens, les moines bouddhistes et les lettrés confucéens perdent leur sainteté et leur détachement. La course au pouvoir coûte extrêmement cher. Elle exige que la personne intéressée dirige le plus gros de son énergie et de son attention sur chaque pas qu' elle doit faire vers le but, c' est-à-dire sacrifie presque tout ce qui, dans la vie, ne la fait avancer vers le pouvoir<sup>31</sup>. Dans un monde patriarcal, le pouvoir est non seulement la suprême valeur, mais aussi la seule. On juge de l' intérêt ou de l' importance des gens d' après le degré de pouvoir detenu par eux, leur impact sur leur époque et leur influence sur l' avenir. Le rêve sous-jacent à l' ambition du pouvoir, c' est la transcendance: parvenir à l' invulnérabilité, l' invincibilité, l' intangibilité divines, pouvoir affecter les autres tout en étant hors d' atteinte. Ce pouvoir tend à ne jamais oublier l' ambiguïté de la position de la femme qui, masculinisée par le pouvoir, redevient femme dans la vie privée et l' on n' hésite jamais à poser à la femme de pouvoir des questions sur sa "vie de femme", c' est -à-dire son univers domestique, voire sa sexualité. Paradoxalement, le pouvoir féminin est toujours représenté comme discrétionnaire. Dans des légendes qui courent sur les femmes de pouvoir et d' influence la plus tenace, la plus liée au schéma de la féminité, qui veut que pour plaire, la femme soit soumise et donc ne recherche le pouvoir, consiste à suggérer que toute femme, qui "s' adonne" au pouvoir, ne peut qu' être rejetée, elle n' a plus qu' à se morfondre dans la solitude la plus noire, juste salaire de son arrogance à se vouloir homme<sup>32</sup>.

C' est Clytemnestre d' *Electre* qui représente dans le drame giralducien les rares femmes au pouvoir. Digne reine, elle souffre le destin de l' épouse haïssant son mari, qui a délivré à la mort sa fille Iphigénie. Essayant d' avoir une bonne réputation, elle fait tout son possible pour garder des relations correctes avec sa fille Electre qui la hait et recherche la vengeance de son père. La reine, à laquelle l' armée ne veut obéir:

<sup>30</sup> Labuda, *op. cit.*, p. 47.

<sup>31</sup> Voir Zeldin, *op. cit.*, p. 149, French, *op. cit.*, p. 526.

<sup>32</sup> Voir Coquillat, *op. cit.*, p. 63.



La garde est prête à se battre. Mais elle murmure. Vous le savez; elle n' a jamais obéi de bon coeur à une femme. Comme la ville, d' ailleurs. Si l' armée s' appelle l' armée et la ville la ville, il faut bien le dire: ce qu' elles sont des femmes. Toutes les deux réclament un homme, un roi<sup>33</sup>.

comme l'avoue le Capitaine, est déçue dans son amour pour Egisthe, qui lui avoue que depuis dix ans leur liaison se traîne entre l' indifférence et l' oubli et que leur mariage devient la seule sauvegarde d' Argos (II, 7). Clytemnestre se plaint de son destin, où mariée contre son gré, elle accuse la famille de son mari, qui l' a complètement changée:

...Moi qui, jeune fille, n' aimais que le calme, que soigner mes bêtes, rire aux repas, coudre... J'étais si douce. (...) Partout ailleurs, que mon mari ait été perse, égyptien, je serais maintenant bonne, insouciant, gaie (...) Qu' est-ce que cette famille, qu' est-ce que ces murs ont fait de nous! (II, 8)

Faisant bilan de sa vie de reine et de mère, elle avoue à sa fille:

...j' ai le droit d' aimer(...) tout dans ma vie a été dur comme ma fille à son premier jour. (...)Partout une méfiance qui gagnait jusqu' aux objets, jusqu' aux animaux, jusqu' aux plantes. (...)Jamais une reine n' a eu à ce point le lot des reines, l' absence du mari, la méfiance des fils la haine des filles... Que me restait-il? (II, 5)

Attaquée par ses enfants, menacée, elle défend sa dignité se servant d' argument évoquant le bon sens:

Mais enfin quelle est cette rage d' explication et de querelles! Il n' y a pas d'êtres humains, dans cette cour, mais des coqs. Va-t-il falloir nous expliquer jusqu' au sang, en nous crevant les yeux? Faut-il nous faire emporter tous trois de force, pour que nous arrivions à nous séparer? (II, 7)

Elle montre, mieux que les autres, que le pouvoir, qui consiste à contrôler, subit lui-même le contrôle. Clytemnestre est malheureuse et solitaire confirmant les opinions sur la femme au pouvoir qui est rejetée, solitaire, insatisfaite, malheureuse.

L' ironie, vis-à-vis du pouvoir public, est manifestée par Aurélie dans *La Folle de Chaillot*. Elle se moque de l'homme portant l' uniforme qui dans toutes les sociétés symbolise les représentants du pouvoir. Elle impose au Sergent de la Ville d' apprendre à aimer la vie à Pierre, sauvé de la noyade: "C'est aux agents de l' Etat de faire éloge de la vie"<sup>34</sup>. Elle ose de ne pas respecter sa fonction dans la société lui posant les questions sur ses "joies, secrètes et publiques"<sup>35</sup>. Elle le force à suivre sa conversation un peu aberrante. Elle va jusqu' à lui proposer de parier un de ses boutons d' uniforme car elle en a besoin pour sa bottine. Elle, qui commence sa confession par ses pêchés d' enfant, se moquant de toutes les autorités réelles, l' abbé Bridet y compris, sort absoute de son premier mensonge, de sa première gourmandise. Le Prospecteur doit supporter la

<sup>33</sup> J. Giraudoux, *Electre*, dans Giraudoux, *Théâtre...*, p. 647.

<sup>34</sup> J. Giraudoux, *La Folle de Chaillot*, dans Giraudoux, *Théâtre...*, p. 949.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 950.

remarque qu' en additionnant les chiffres du numéro de son inférieur, il aura neuf, et cela lui portera bonheur<sup>36</sup>.

La Folle décide de sauver Paris de l' invasion des mecs. Convoquant le conseil de folles, Aurélie confie à ses trois homologues la prise de la décision importante, qui concerne le monde entier, "qui peut le transformer et en faire le paradis."<sup>37</sup> Aurélie veut anéantir:

Ceux qui affament la terre, qui volent nos boas, qui préparent la guerre, qui touchent des commissions, qui se font nommer aux places sans diplômes, qui corrompent les jeunes gens (...) Avons-nous le droit de les supprimer en bloc? Si vous êtes d' accord, j' ai le moyen!"<sup>38</sup>

Elle réussit à réaliser sa mission de libérer la ville des méchants, des "membres de deux cents familles", qui symbolisent le pouvoir: "Messieurs les Représentants du peuple affectés aux intérêts pétrolifères de la nation"<sup>39</sup>. Elle confirme qu' "Il suffit une femme de sens pour que la folie du monde sur elle casse ses dents."<sup>40</sup> Elle est plutôt représentante du contre-pouvoir. Elle redresse les torts de la société, accusant les exploiters de l' humanité qui, comme les méchants dans un bon conte de fées, sont éliminés et les bons peuvent vivre en paix, harmonie, joie et bonheur.

## Conclusion

Pour avoir de l' influence, il faut convaincre, persuader, être dialectique, il faut avoir raison, ou le croire, ou pouvoir le faire croire à l' autre, avec qui alors on est sur un plan d' égalité. Rejetées du pouvoir, les femmes se sentent un droit sur l' influence qui, précisément, est un partage. Le pouvoir, étant symbolique et passant par l' idée, l' influence est trop proche du pouvoir réel pour qu' on en laisse l' exercice libre aux femmes. Jean Giraudoux dans son théâtre présente le personnage féminin et le pouvoir d' une manière où on aide la femme à avoir conscience de ses qualités, de son talent, de la nécessaire complémentarité qu' elle a avec l' homme. La proportion entre les personnages féminins au pouvoir public et les personnages féminins exerçant la puissance prouve, que les femmes sont formées aux vertus du privé, alors que les hommes à l' exercice du pouvoir public. Le drame de Giraudoux confirme aussi, par l' organisation de son monde, qu' il existe deux pouvoirs paradoxaux. L' un réel, solitaire et symbolique, s' exprimant au nom de principes, social, apanage du père et donc des hommes; l' autre, socialement inexistant, concret, affectif, erratique et sans règles, illogique et caché: le pouvoir occulte et sexuel des femmes.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 955.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 966.

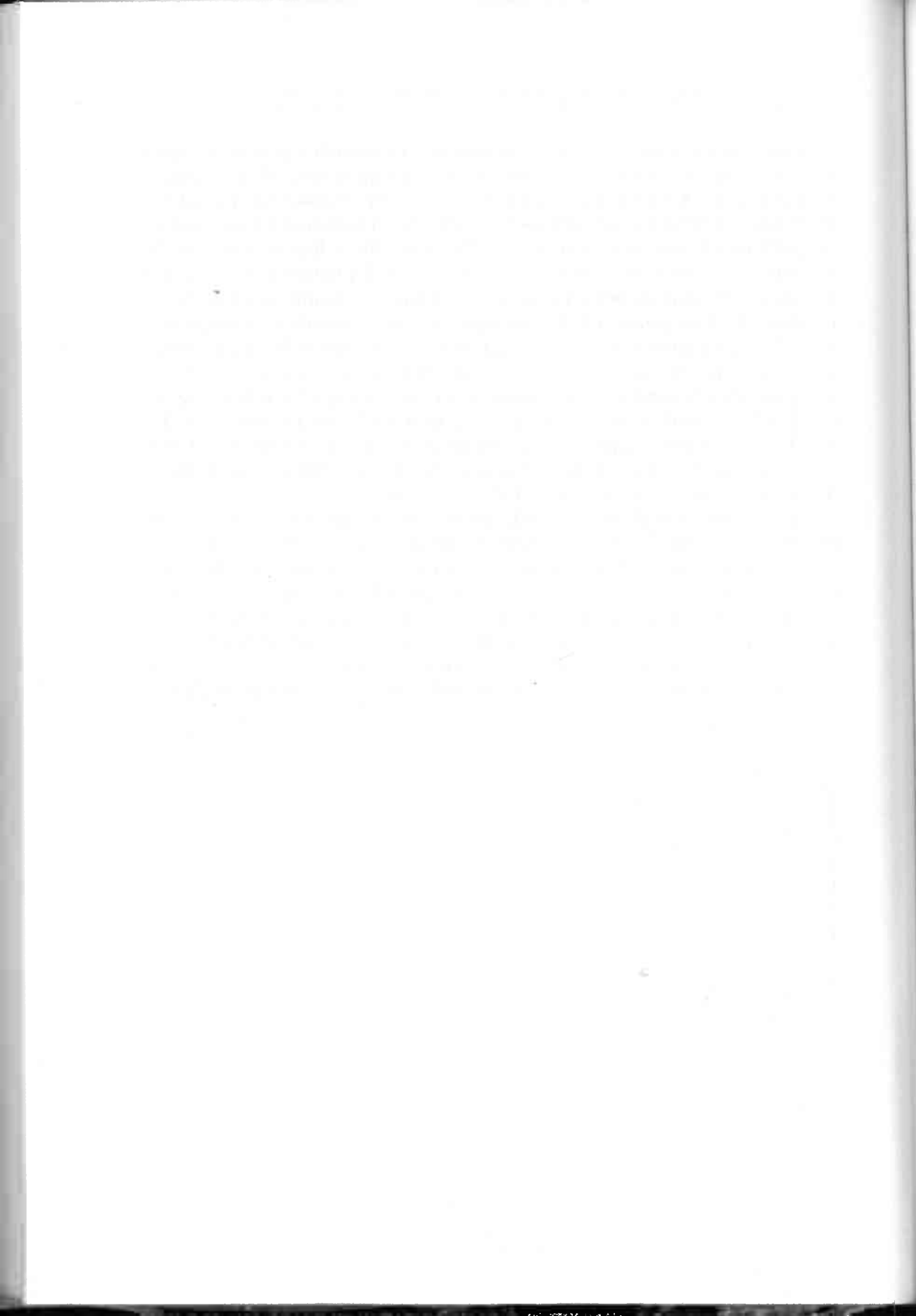
<sup>38</sup> *Ibid.*, pp. 974-975.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 993.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 999.

Le pouvoir sur soi et sur le monde commence par une éducation de la liberté et se poursuit par l'assurance de cette liberté. La majorité des femmes dans le drame de Giraudoux comprennent que l'objectif ne consiste pas à rejeter la domination, l'agression, les conflits. C'est de trouver les moyens d'entre-tisser ces pulsions et notre vie de façon qu'elles engendrent le plaisir au lieu du malheur, de l'aliénation et de la mauvaise volonté des autres. Les évocateurs du pouvoir féminin restent le privé, les sentiments, l'intimité, soucis de la vie familiale. Il y a les pouvoirs fondamentaux – d'être, d'user de sa personnalité, d'exercer ses talents. Ces derniers sont innés, mais pouvoir les utiliser exige des rapports avec le monde. Chacun doit pouvoir s'instruire, s'éduquer, évoluer à sa guise dans le monde, choisir jusqu'à certain point que faire de sa vie. Le plus fondamental de tous est celui que l'on a sur son corps- le droit d'être à l'abri des brutalités physiques, d'être maître de sa sexualité, d'épouser à son heure la personne de son choix ou de ne pas se marier, de contrôler sa reproduction, d'avoir des droits sur ses enfants, de divorcer à volonté.

Le pouvoir absolu a besoin d'un geste, pouce levé, pouce baissé, pour délivrer la mort ou consentir la vie. Le pouvoir occulte n'a pour lui que la parole. Il n'agit pas. Il lui faut raisonner, persuader, trahir, intriguer, faire du chantage, mentir, convaincre, toucher, apitoyer, pleurer, user de l'affectif, de tous les signes de l'amour, de la haine, de la violence pour arriver à son but: émouvoir l'être de pouvoir et le faire agir, ou tout au moins, orienter son action. Tel semble être le pouvoir pour les femmes, qui, éclaté, partagé, collectif, est lieu de la parole et la force du discours, mais aussi la honte de l'intrigue et l'humiliation d'avoir besoin de l'autre.



**Aleksander Ablańmowicz**

Université de Silésie

Katowice

## **Nadja – femme rêvée ou rêve de femme**

L'éternel féminin n'a jamais cessé d'attirer l'attention des poètes et des écrivains pour lesquels – non sans raison d'ailleurs – ce thème prend des dimensions incommensurables et autrement mystiques. Être désiré et mystique à la fois, être chanté, admiré et souvent, détesté, symbole de vie et de la propagation de l'espèce, cet être particulier, a toujours hanté les esprits des dieux et de simples mortels. Jupiter déjà profitait de sa puissance d'être suprême pour se déguiser en cygne, en taureau et même en pluie pour trouver accès au féminin et à la réalisation de ses désirs sinistrement mâles. Car même pour lui la femme s'était toujours située au niveau d'une rêverie qui le guidait à travers de contrées variées à la recherche constante d'un idéal absolu, symbole de féminité, rêvé, désiré, recherché et, pratiquement, insaisissable.

La femme dans la littérature – c'est en effet le symbole et la réalité qui dépasse le cadre d'un simple sujet littéraire. C'est le symbole qui, dans toutes les situations échappe à une classification pure et nette parmi je ne sais pas combien de thèmes préférés de la littérature. C'est probablement le thème majeur qui, depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours est une hantise incessante marquant profondément toute création de l'esprit tourmenté par le secret de cet éternel féminin multiforme, toujours changeant, toujours flottant dans l'inconnu et dans l'incompréhensible et, pourtant, ou peut-être, pour cette raison justement dépassant de loin le savoir de l'homme, être masculin s'avouant toutefois inférieur à l'esprit féminin, entouré du mystère et cependant considéré comme porteur d'un savoir presque transcendant.

Molière l'avoue ouvertement en disant: "Je consens qu'une femme ait des clartés de tout"<sup>1</sup>. Autrement dit, c'est la femme qui sait tout, c'est la femme qui

---

<sup>1</sup> Molière, *Les femmes savantes*, 1672, Acte I sc. 3.

symbolise le savoir sur la vie humaine, c'est la femme enfin qui est, par cela même, supérieure à l'homme qui, lui, avoue humblement son incompréhension transie pourtant de désirs de se forger une place privilégiée dans ce monde. En effet, doté d'une force physique supérieure, des normes sociales qu'il a créées à cet effet, il se croit toujours être dominant et il l'est, en réalité, selon le proverbe qui dit que la loi du plus fort est toujours la meilleure.

Toute confrontation pourtant avec le féminin rend l'homme perplexe, parce que la femme est comme elle est, c'est-à-dire elle échappe au raisonnement traditionnellement attribué aux hommes. En effet, La Bruyère déjà disait à propos de la femme: "Elle flotte, elle hésite, en un mot, elle est femme"<sup>2</sup> à quoi se joint Victor Hugo disant dans *le Roi s'amuse* que:

Souvent femme varie  
 Bien fol qui s'y fie!  
 Une femme souvent  
 N'est qu'une plume au vent<sup>3</sup>

ce qui n'est qu'une adaptation libre du proverbe encore latin selon lequel "Varium et mutabile semper femina".

Notons donc un point important. Les hommes savent depuis l'Antiquité que tout leur savoir ne sert à rien quand il s'agit de la femme. Autrement dit, le savoir masculin est incapable de percer le secret du féminin.

D'autre part, le constant changement fait que ce secret devient d'autant plus impénétrable. Rien d'étonnant que ce repli sert sans cesse de champ d'investigations de ceux qui ont toujours l'espoir de pouvoir percer un jour le mystère du féminin, ainsi que de ceux qui, comme les surréalistes, y voient l'accomplissement de leur désir de l'irrationnel qui, conformément à la fameuse définition du surréalisme due à André Breton "échappe au contrôle de la raison"<sup>4</sup>.

C'est ainsi que nous nous y trouvons dans une situation tout à fait particulière car, d'un côté l'étude de l'élément féminin semble être inscrite dans la tradition méditerranéenne de la littérature française et, d'autre part, cette même étude tente d'atteindre le pôle opposé de toute recherche basée sur la logique. Par conséquent nous en arrivons à constater que dans le domaine qui nous intéresse il y a deux attitudes à prendre, tout à fait opposées. La littérature, dite par les surréalistes: "traditionnelle", s'adonne à une étude conforme à cet héritage du passé, laissé notamment par le XIXe siècle, tellement riche en diverses conceptions et visions littéraires. C'est héritage c'est le portrait réaliste, comprenant le culte du détail balzacien et l'objectivité de Flaubert. C'est aussi l'idéalisation de Victor Hugo et d'autres romantiques pour lesquels la femme se présente comme incarnation du

<sup>2</sup> La Bruyère, *Athalie*, 1691, Acte III sc. 3.

<sup>3</sup> V. Hugo, *Le Roi s'amuse*, 1832, Acte IV sc. 2.

<sup>4</sup> A. Breton, *Manifeste du Surréalisme*, Paris 1966, p. 37.

beau absolu et de l'indescriptible qui échappe à la mise en paroles du caractère de ce féminin dont on parle depuis des siècles, mais qui est, à vrai dire, la grande inconnue de ce littéraire écrit essentiellement par les hommes. Aussi bien donc la méthode dite "réaliste" que celle qui pourrait se dire "intuitive" et désespérément idéalisante s'avèrent inefficaces et toutes les deux s'avouent ouvertement vaincues.

La différence de sexe y joue aussi un rôle considérable et les auteurs féminins ont également des problèmes à en parler. Et c'est ainsi que la parole littéraire se met sans cesse à la recherche d'une expression qui permettrait de dévoiler cet éternel féminin, de mettre en évidence la spécificité du problème et de le circonscrire définitivement, conformément à la logique cartésienne. Cette fameuse logique déterminant toute la littérature française, imprégnée de la tradition gréco-latine.

Les surréalistes pourtant, en s'attaquant à tout ce qui sort de la logique, en voyant la vérité "absolue" uniquement dans ce qui n'est qu'une expression littéraire de la libre pensée sortie du cadre qui l'emprisonnait depuis des siècles, dans ce qui révèle de la "toute puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée"<sup>5</sup> découvrent dans le mystère féminin une des sources préférées de leur recherche et de leur écriture. Ils lancent le programme selon lequel tout ce qui échappe à cette tradition héritée par la pensée française s'inscrit dans leur vision du monde et de l'écriture littéraire parce qu'ils sont persuadés que l'écriture, la vraie, comme ils disent, s'exprime à travers

l'automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière le fonctionnement réel de la pensée<sup>6</sup>.

Par conséquent, le thème de la femme devient leur thème favori, à côté des thèmes consacrés comme Paris ou enfant. Trois thèmes ou, mieux, trois mythes car chacun d'eux renvoie vers la mise en forme de rêves et de désirs.

L'enfant, grâce à son esprit ouvert et à son ignorance, grâce à la fraîcheur de sa vue, grâce notamment à son incompréhension de conventions et de stéréotypes qui nous sont imposés par la réalité extra-littéraire et autrement triste de la réalité quotidienne, semble être symbole de ce que les surréalistes appelaient l'esprit libre et s'exprimant librement, car sa mentalité n'est pas encore imprégnée de la plate réalité quotidienne ou du soi-disant "acquis" de la tradition.

Paris leur apparaît comme lieu de réalisation de rêves, comme lieu symbolisant les mythes et, surtout, comme lieu de cette mythologie moderne, tellement chantée par les représentants du courant surréaliste. C'est le lieu d'enchantement et la source du merveilleux quotidien évoqué aussi bien dans *Le Paysan de Paris* de Louis Aragon que dans *Nadja* d'André Breton. Paris c'est enfin cette ville magique qui se dit capitale intellectuelle du monde entier.

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> Ibid.

La femme, elle, conçue comme un être impénétrable, et changeant sans cesse, devient également source d'inspiration de ceux qui par principe s'opposaient au règne de la raison. Et c'est pourquoi le problème de la femme est devenu un des thèmes préférés des surréalistes plongeant dans le monde de rêves et de tout ce qui échappe à l'analyse logique bien argumentée et suivie de preuves indubitables. C'est qui les attire c'est justement le doute, le vague et le flou et ce qui ne se laisse pas inscrire dans le champ d'investigations précises.

La révolte surréaliste s'attaquant justement à cette traditionnelle logique et se dressant contre la loi de la suite des causes et des effets, cherche ainsi à s'emparer, non sans raison, à des thèmes qui ne se laissent pas déterminer par cette ancienne logique cartésienne.

Il va sans dire que dans cette situation-là la femme devient un des sujets soigneusement choisis par les écrivains qui contestent, par principe, l'apport de la raison. Le femme est objet de rêves, elle n'apparaît que comme rêve, son portrait n'est que celui de rêves par conséquent son image n'est que celle qui se situe au niveau du fictionnel pur, mais qui renvoie l'écriture dans le monde de la fiction s'opposant à tout élément rationnel. Et comme les surréalistes ne voient la littérature que dans l'irrationnel, le portrait de femme n'est qu'un portrait rêvé, celui donc qui est pour eux le seul vrai et profondément humain.

L'éternel féminin devient ainsi, pour les surréalistes, symbole de l'inconnu, de l'incompréhensible, du mystère donc qu'ils cherchent avec désespoir pour démontrer que le littéraire se concentre sur l'indescriptible en s'appropriant de tout ce qui est profondément caché et de ce qui ne se laisse pas définir par la logique qui se dit science-maîtresse de l'humanité et qui s'avère impuissante face au caractère féminin. Rien d'étonnant que les surréalistes, émerveillés par le fameux "superego" freudien, inscrivent l'image rêvée de femme dans leurs écrits.

Pour Louis Aragon, la femme n'est que symbole de l'amour. Sentiment profond, sentiment qui décide de la vie de l'homme. Seul sentiment qui permet de vivre, sentiment qui est le seul créateur du littéraire, sentiment grâce auquel la littérature peut exister. Par conséquent, pour Louis Aragon "l'art n'est qu'une forme de l'amour"<sup>7</sup> – autrement dit de la femme que l'écrivain présente dans son oeuvre. Le même écrivain déclare également que, pour lui, "l'amour est un état de confusion du réel et du merveilleux"<sup>8</sup>.

Et c'est en effet cet état particulier qui fait que la réalité atteint le niveau de rêves – notamment quand il est question de la femme – fait que les surréalistes essaient – en vain d'ailleurs – de circonscrire en tant que thématique, préférée, mystérieuse, en lui attribuant un rôle magique et autrement mystique. Louis Aragon avoue d'ailleurs ouvertement que

l'esprit métaphysique (...) renaissait de l'amour. L'amour était sa propre source et je ne veux plus sortir de cette forêt enchantée<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> L. Aragon, *Anicet ou le panorama*, Paris 1921, p. 75.

<sup>8</sup> L. Aragon, *Le Paysan de Paris*, Paris 1926, p. 251.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 245.



Portrait de femme rêvée met donc en évidence le fait que les surréalistes cherchent à percer le mystère de l'inconnu féminin et que pour eux, comme pour tous les autres écrivains et poètes, la femme reste toujours comme la "grande inconnue" et, par conséquent, l'objet rêvé et désirable aussi bien en tant que l'objet de rêves et de description fictionnelles. Il va sans dire ainsi que le descriptif surréaliste se soit mis au service de la mise en image de l'éternel féminin à travers notamment le portrait de Nadja d'André Breton, chef du mouvement surréaliste. Rien d'étonnant que cet écrivain ait consacré tout un roman à créer l'image de femme, vue pourtant à la manière surréaliste. Qui est Nadja? Est-elle symbole de l'amour? est-elle expression du mystère? est-elle cette incarnation de la poésie dont parlait Aragon? Est-elle enfin signe mystique de cet élément irrationnel si cher aux écrivains surréalistes? Toutes ces questions-là restent sans réponse car le personnage même plonge dans le doute et dans ce qui ne se laisse pas vérifier.

Quand on dit "femme dans la littérature française" on pense évidemment à cette série interminable de portraits "bien faits", on pense aussi à cet éternel élément féminin qui anime toute création littéraire. Pour les surréalistes pourtant, cet être mystérieux devient thème choisi justement à cause du fait que, grâce à elle, à son intervention inattendue, s'opère "la transfiguration de la vie par la magie poétique"<sup>10</sup> comme le disait Louis Aragon.

La rêverie bretonienne présentée dans *Nadja* se situe volontairement au niveau de l'idéalisation absolue de la féminité dont le symbole exprime le début de l'espérance renvoyant directement dans le monde de rêves et de désirs. Ce non sans raison qu'André Breton a choisi ce titre et ce prénom. Nadja – prénom inconnu en France – veut dire en russe l'espoir. Ou, au moins, son annonce. Puisque c'est là le début du mot seulement. Ce qui fait que le même thème renvoie le lecteur à la rêverie et aux désirs de la mise en réalité de rêves inaccomplis et, souvent, inavouables, rejoignant le "id" dont a tellement parlé Freud. Evitons de faire une analyse savante de ce que nous trouvons dans *Nadja* d'André Breton. Lui-même, en se dressant contre la tradition rationaliste née de cet héritage méditerranéen de la culture gréco-latine, propose essentiellement la réflexion et la méditation à la place de la logique dite cartésienne. Laissons-nous donc emporter par la vague de rêves et par le libre cours de l'imagination. Ce sont peut-être là les meilleurs guides de l'homme face à la banalité du quotidien?

Il y a sans doute deux visions du monde. L'une inscrite dans la tradition homérique, nourrissant le classicisme français, à vrai dire, jusqu'à nos jours, et l'autre, contestant le rationnel et cherchant à trouver son appui dans la rêverie, dans le vague de l'indéfini et reniant totalement l'apport de l'esprit, circonscrit par le cadre qui lui est propre et qui lui impose ses limites.

<sup>10</sup> R.A. Jouanny, *Nadja*, André Breton, Paris 1964, p. 14.

La pensée surréaliste, notamment celle d'André Breton, se situe dans cette deuxième lignée et pour lui, comme pour les autres surréalistes, le monde n'est que ce qu'il semble être aux yeux de l'individu animé par la recherche de l'imaginaire. Par conséquent son intérêt va vers ce qui échappe au rationnel et vers ce qui, à vrai dire, lui se substitue, en tant que seule source du savoir sur le monde. Pour les surréalistes le savoir en effet n'est que le résultat du fonctionnement des forces mystérieuses de l'imagination. L'imaginaire y prend le dessus, et le même imaginaire fait que le rêve remplace la réalité. Le vécu doit nécessairement s'inscrire dans ce cadre et c'est pour cette raison que Nadja apparaît pour Breton comme une fille de rêves, sans jamais se présenter comme réalité simple et banale, surgie de la matérialité qui nous entoure, mais que Breton renie sans cesse.

C'est aussi pour cette raison que Nadja apparaît dans le roman conformément à une manière "verticale", ou l'invention l'emporte sur l'intention reproductrice et c'est là, à juste titre, qu'on verra des personnages absorbés par la quête de "l'être" derrière le "paraître"<sup>11</sup>. Son portrait se fait surtout grâce à l'intervention du subconscient, dégageant seul la vérité camouflée par les apparences de la banalité quotidienne. La femme dans le littéraire surréaliste devient donc symbole et expression de ce fameux merveilleux seul capable de changer la vie et de l'arracher à la platitude de chaque jour.

Nadja, personnage éponyme, n'apparaît que très tard dans le roman bretonien. Et encore, elle n'apparaît que comme une inconnue, rencontrée par hasard dans une rue parisienne. Tout est conforme à la vision des choses surréaliste: l'inconnue, le hasard, le mystère de la rencontre inattendue. Par suite, cette symbolique du féminin "sourit, mais très mystérieusement"<sup>12</sup> et "Elle se rend, prétend-elle – chez un coiffeur"<sup>13</sup>. Mais l'auteur sait "qu'elle allait sans but aucun"<sup>14</sup>. Qu'est-ce qu'elle fait à Paris? "mais elle se le demande"<sup>15</sup> et le narrateur se rend bien compte également de "l'énigme que pose le début de confession qu'elle fait"<sup>16</sup>. Désespéré, l'auteur-narrateur pose enfin la question dramatique, mais essentielle: "Qui êtes-vous?"<sup>17</sup>. Autrement dit, cet auteur-narrateur s'avoue vaincu dans la description de son personnage – clef qu'il ignore, dont il ne sait rien, dont il ne peut rien dire car notre savoir n'est que superficiel et notre vue ne saisit que les apparences. Car en effet le surréalisme qui se dit seule vision exacte de la réalité, quotidienne, rehaussée au rang du merveilleux repose,

<sup>11</sup> J. Roussel, *La vie et l'oeuvre fervente de Charles Plisnier*, Rodez 1957, p. 173.

<sup>12</sup> A. Breton, *Nadja*, Paris 1964, p. 72.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>17</sup> A. Breton, *Manifeste...*, p. 81.

conformément aux déclarations bretoniennes “sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d’associations négligées jusqu’à lui”<sup>18</sup>.

La femme, en sa qualité d’être traditionnellement marquée par le mystère, s’impose comme thème désiré, voire choisi par l’écriture de tous ceux pour lesquels la réalité simple et banale n’atteint pas le fictionnel, toujours basé sur l’imaginaire en tant que produit de la pensée. Il suffit de rappeler ces vers fameux de Paul Verlaine, surréaliste avant la lettre et disant que :

Je fais souvent ce rêve étrange et pénétrant  
D’une femme inconnue, et que j’aime, et qui m’aime  
Et qui n’est chaque fois, ni tout à fait la même.  
Ni tout à fait une autre, et m’aime et me comprend<sup>19</sup>

Rien d’étonnant donc que Nadja, femme rêvée et femme de rêves répond tranquillement à toutes les questions la concernant en disant simplement : “Je suis l’âme errante”<sup>20</sup> ce qui n’explique évidemment rien et ce qui ne veut rien dire. Elle a “des yeux de fougère”<sup>21</sup>. Voilà ce que nous apprenons. Mais une fois encore, qu’est-ce que cela veut dire ? Quel en le sens, si le sens il y a. Toutes les questions concernant Nadja restent sans réponse et le secret de ce symbole de féminité en paraît d’autant plus impénétrable.

Rencontrée le lendemain, cette même Nadja, “n’est plus la même”<sup>22</sup> comme le dit André Breton. Etre changeant sans cesse (“Souvent femme varie...”), incompris et incompréhensible (celle qui “flotte et hésite....”), mystérieuse, Nadja n’est ni expression, ni imagerie, ni reflet d’une personnalité concrète.

Dans le roman bretonien la femme s’instaure donc en symbole de l’inconnu et du rêvé. Nadja est moins une vision de quelque personnage romanesque, que la personnification de rêves, mythification de vœux d’atteindre un irréalité désirée, symbolisant une idéalité romanesque imprégnée de la notion suprême d’une surréalité nourrie de l’idée selon laquelle il serait possible de marier le rêve et le merveilleux à la réalité quotidienne. Pour Breton le charme féminin est pris au sérieux, c’est-à-dire dans son sens étymologique de l’enchantement presque magique. C’est pour cette raison que, pour lui, les traits féminins

ont un pouvoir magique et procurent à la fois une sorte de frémissement sacré et la crainte de transgressions profondes<sup>23</sup>.

L’éternel féminin s’y retrouve ainsi mis sous une lumière particulière, en tant que symbolique du rêve ne trouvant aucun appui dans la réalité. Nadja, fille rencontrée par hasard dans une rue parisienne, n’est donc qu’une femme-symbole,

<sup>18</sup> A. Breton, *op. cit.*, p. 37.

<sup>19</sup> P. Verlaine, *Poésies*, Paris 1983, p. 179.

<sup>20</sup> A. Breton, *Nadja...*, p. 81.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>22</sup> A. Breton, *Manifeste...*, p. 70.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 88.

qu'une femme rêvée et la mise en image de ce qui n'existe que dans l'imaginaire. La femme dans l'écriture bretonienne donne ainsi la "naissance au champ secret d'une image où le désir pourrait retrouver toutes ses audaces"<sup>24</sup> surtout que ce portrait-type baigne dans l'abstrait et dans un abstrait absolu.

La femme n'est donc que l'aboutissement de rêves, elle n'est qu'une mise en imagerie littéraire d'éternels désirs de l'homme. Par conséquent l'image de la femme n'est que l'image de l'indescriptible mais aussi, du profondément désirable. Nadja existe, c'est tout, mais elle existe comme symbole car son existence réelle est sans cesse mise en doute à cause de l'enchaînement de nombreux points d'interrogation qui surgissent l'un après l'autre, sans qu'il y ait possibilité d'une réponse définitive concernant ce personnage mystérieux, rencontré pourtant par Breton dans une rue parisienne. Son image est donc résultat de la confrontation de la banalité quotidienne et de rêves éternels, de la vision particulière des choses et de cet envol vers le mystère de l'inconnu prôné par les surréalistes.

La femme dans l'écriture surréaliste – telle Nadja – s'offre donc au lecteur en tant qu'être indescriptible, vague, méconnu, indéfinissable, et pourtant attrayant par le mystère dont elle est imprégnée. L'éternel féminin y trouve son reflet ainsi que la tentative de sa réalisation mise en rêverie et soumise à la force de l'imagination. Car il ne s'agit pas de présenter un personnage concret, mais de projeter dans le fictif littéraire le produit pur de l'esprit, seul producteur des oeuvres et des visions littéraires faites "en absence de tout contrôle de la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale"<sup>25</sup>, selon la fameuse auto-définition du surréalisme.

La surréaliste vision du féminin, à travers le portrait de Nadja, personnage éponyme du roman bretonien, tout en formant un système de caractères fonctionnels des éléments textuels du message littéraire – conformément à l'idée surréaliste – s'impose ainsi en tant que modèle de la féminité, pratiquement le seul qui reste en tant que témoignage de la production romanesque de ce courant, contestant toute description, toute composition et toute visualisation traditionnelles. Le descriptif surréaliste s'adonnant souvent à la présentation enchanteresse des détails bien localisés par l'évocation imaginaire des lieux préférés de Paris (Le Passage de l'Opéra, Parc des Buttes-Chaumont dans *Le Paysan de Paris* de Louis Aragon), se propose aussi d'exploiter, justement dans *Nadja* d'André Breton, cet éternel féminin qui ne cesse d'être source de l'enchantement insaisissable et jamais compris qu'est l'amour: sentiment et passions humains mais contraires à toute logique, même à cette fameuse logique cartésienne dont la pensée française se disait toujours porteuse et héritière. C'est ainsi que le surréalisme français, en tant que courant littéraire moderne, se met au pôle opposé de toute la tradition hellénique pesant sur la mentalité et sur l'écriture de ce pays. Il se dresse contre l'image de la femme conçue selon les normes

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 37.

conformes à la poétique de jadis. Selon Breton et d'après ce que l'on retrouve dans son roman *surréaliste*, la projection de rêves détermine la réalité soumise à une vision toute particulière des choses. Nadja – portrait de femme et symbole de féminité – en est la meilleure illustration.

Car Nadja est bien un portrait rêvé, je dis bien un portrait rêvé, car il ne s'agit pas d'une femme concrète, mais de celle de l'imagination, des rêves, de celle dont on se fait l'image qui n'est pas idéale – comme le voulaient les Romantiques de jadis – mais qui est profondément humaine, naturelle et qui serait, de plus, l'incarnation de nos désirs secrets, inscrits dans la magie de l'existence humaine.

C'est ainsi que la femme dans les écrits *surréalistes* est symbole et reflet de rêves et, en même temps, mise en paroles de l'inavouable et de l'indescriptible. Autrement dit, le secret féminin reste indéchiffrable et, par cela même, l'homme s'avoue vaincu. Il ne cesse pourtant pas de rêver, comme tout être humain d'ailleurs, et le rêve de femme sera toujours sa passion.

AMERICAN MEDICAL ASSOCIATION  
PUBLISHED WEEKLY  
CHICAGO, ILL., U.S.A.  
Vol. 10, No. 1, January 1917  
Subscription price, \$5.00 per annum in advance  
Single copies, 15 cents  
Entered as Second-Class Matter, May 26, 1902  
Postpaid  
Acceptance for mailing at special rate of postage provided for in Act of October 3, 1917  
Authorized by Act of October 3, 1917  
Copyright, 1917, by American Medical Association  
Printed by the American Medical Association  
Chicago, Ill.

**Magdalena Sawiczewska**

Université de Gdańsk

## **Les filles dans *De l'Angelus de l'aube à l'Angelus du soir* de Francis Jammes**

Dans cette étude je voudrais présenter les filles – héroïnes des poèmes de Francis Jammes, poète français peu connu aussi bien en France qu'en Pologne, mais inoubliable pour ceux qui ont entrepris de connaître son oeuvre.

Jammes, qui a vécu dans les années 1868-1938, a passé presque toute sa vie à la campagne. Il fuyait la haute société parisienne aussi bien que la gloire, pourtant il comptait parmi ses amis beaucoup de grands écrivains de son époque, notamment Paul Claudel et André Gide. Il était admiré par Marcel Proust et Anna de Noailles. Il a publié de son vivant de nombreux recueils de poésies, pas toujours compris des critiques, à cause de leur caractère très original, même unique.

Je me permets de rappeler ces faits, car il est étonnant que Francis Jammes, poète assez populaire à son époque, soit presque totalement inconnu des gens des dernières décennies. Il semble appartenir au passé aussi parce qu'il avait été obsédé par des époques antérieures à la sienne, ce qu'il a exprimé surtout dans le recueil de ses poèmes intitulé *De l'Angelus de l'aube à l'Angelus du soir*, paru pour la première fois en 1898. Les derniers poèmes de ce livre ont été écrits en 1897, donc il y a exactement cent ans.

J'ai choisi ce recueil-là pour objet de mon étude, car les femmes, et plus précisément les filles y ont été décrites d'une façon remarquable. En effet, il est indispensable de regarder de près ces personnages féminins, toujours présents aussi bien dans la poésie de Jammes que dans sa vie. Dans ces deux aspects elles évoquaient aussi le passé et le temps en général.

Dans mon analyse j'essayerai donc de rappeler ces textes de *l'Angelus* dans lesquels les filles – des jeunes filles ou des petites filles – jouent le rôle principal.

Au début je parlerai des filles du passé – celles qui étaient déjà mortes à l'époque où Jammes créait ses poésies; ensuite je m'occuperai des filles du présent – présent du poète – et finalement je rappellerai les filles évoquant l'éternité. Car il ne faut pas oublier que cette dernière notion a été l'objet des recherches de Francis Jammes tout au long de sa vie; il était surtout connu comme poète chrétien.

J'essayerai aussi de démontrer que toutes les jeunes filles que Jammes avait décrites, même ses contemporaines, étaient toujours pour lui des "jeunes filles anciennes". Jammes, qui avait créé son propre courant poétique, appelé "jammisme"<sup>1</sup>, et qui fuyait de toutes ses forces tout ce qui était "moderne", bien que le modernisme ait été très en vogue à son époque, avait parfaitement le droit de rechercher l'ancienneté même dans la féminité et dans la jeunesse.

L'image de la jeune fille dans *l'Angelus* c'est donc presque toujours celle de la jeune fille du passé, inventée et aimée par le poète. C'est, comme le dit Robert Mallet dans son livre *Francis Jammes*,

une créature virginale étrangement attirante qui sourit en cachant sous une sorte de sérénité physique les plus lourds orages intérieurs. Cette créature a quelque chose de suranné même quand elle vit "de son temps"<sup>2</sup>.

Cette caractéristique nous montre une jeune fille extrêmement intéressante, possédant un caractère original, simple seulement en apparence. On retrouve son portrait physique dans le poème *La jeune fille...*:

La jeune fille est blanche, elle a des veines vertes aux poignets, dans ses manches ouvertes. (...) elle a des bras très doux. Elle est très droite et penche le cou<sup>3</sup>.

Son comportement a été décrit dans le même poème:

On ne sait pas pourquoi elle rit. Par moments elle crie et cela est perçant(...) On dirait quelquefois qu'elle comprend des choses. Pas toujours. Elle cause tout bas.

Son caractère paraît donc être considéré un peu comme celui d'une créature inconnue; mais cela ne peut pas nous tromper. Francis Jammes est fasciné par cette belle jeune fille, toujours blanche et innocente, qui garde parfois l'apparence d'un enfant.

Dans le poème *Silence...* on retrouve le portrait des petites filles jouant aux volants:

Elles avaient des pantalons qui dépassaient leurs robes convenables et atteignaient leurs pieds: Herminie, Coralie, Clémence, Célanire, Aménaïde, Athénaïs, Julie, Zulmire; leurs grands chapeaux de paille avaient de longs rubans<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Le "jammisme": le courant littéraire créé par Jammes; il en était le seul maître et le seul vrai représentant. *Le manifeste du jammisme*, écrit par Jammes, a paru dans *Le Mercure de France* en 1897.

<sup>2</sup> R. Mallet, *Francis Jammes*, Paris 1969, p. 72.

<sup>3</sup> F. Jammes, *De l'Angelus de l'aube à l'Angelus du soir*, Paris 1989, p. 105.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 28.



Nous retrouvons les mêmes filles dans le poème *J'écris dans un vieux kiosque...* Elle s'y appellent Cora ou Nancy et l'une d'elles est la nièce imaginaire du poète, mais elles portent les mêmes chapeaux et les mêmes pantalons. Elles jouent, dansent, sourient au poète et il les aime, comme il aime toutes les petites ou jeunes filles. Il les décrit ainsi:

Elles m'auraient regardé, en souriant, fumant ma pipe tout doucement, et ma petite nièce eût dit gravement: Il rentre faire des vers maintenant. Et ses petites compagnes, sans comprendre, auraient arrêté une seconde le charmantage de leur ronde, croyant que les vers allaient se voir – peut-être.

La vision et les dialogues semblent si réels que la fin du poème ne peut pas nous étonner:

Mon cœur, mon cœur, ne retrouveras-tu que dans la mort cet immense amour pour ceux que tu n'as pas connus en ces tendres et défunts jours?<sup>5</sup>

On retrouve aussi quelques jeunes filles anciennes dans le poème *Elle va à la pension...* Cette jeune personne qui va – maintenant – à la pension, rappelle au poète des écolières d'une autre époque, qui avaient, comme les filles du poème *Silence...*,

des noms rococos, des noms des livres de distribution des prix, verts, rouges, olives, avec un ornement ovale, un titre en or: Clara d'Ellébeuse, Eléonore Derval, Victoire d'Etremont, Laure de la Vallée, Lia Fauchereuse, Blanche de Percival, Rose de Liméreuil et Sylvie Laboulaye.

Toutes ces filles-là passaient leurs vacances "dans des propriétés qui produisaient encor, mangeant des pommes vertes, des noisettes rances". A cette époque-là tout, paraît-il, finissait bien:

Et puis un beau jeune homme épousait l'écolière – une très belle fille qui était rose et blanche – et qui riait quand au lit il baisait sa hanche. Et ils avaient beaucoup d'enfants, sachant les faire<sup>6</sup>.

Le poème se termine donc comme un véritable conte de fées, dont la jeune fille est l'héroïne principale.

Jammes, qui adorait tout ce qui était ancien, était capable aussi de comprendre l'amour d'une ancienne jeune fille, ce qu'il montre dans le poème *On m'éreinte...*<sup>7</sup> On y retrouve tout un monde aimé par le poète: le monde des écolières anciennes, lisant "les anciens magazines". L'héroïne de ce poème songe à son cousin, duquel elle est amoureuse; c'est un amour très timide et innocent, un vrai amour d'écolière romantique. La fille s'appelle Camille – encore un prénom "ancien" – et son cousin, Eudore des Courcels. Camille cache dans son pupitre des "pensées mortes de son jardin mélancolique" – l'habitude éternelle des

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 53.

jeunes filles – et le *Musée des Familles*, un ancien magazine dans lequel elle lit des histoires (sans doute très naïves) et où il y a surtout une image qui lui fait penser à son amour. Elle est malheureuse quand elle apprend le mariage de son cousin; elle pleure – de plus, elle est forcée de rendre son magazine – mais on peut supposer que personne ne comprend ses larmes. C'est donc une histoire d'amour qui se déroule dans les vieux décors, pourtant l'angoisse et l'amour de la jeune fille ainsi que son époque paraissent être presque présents; nous entendons encore les sanglots de Camille.

Dans *l'Angelus* il y a aussi un poème dans lequel Jammes parle d'une petite fille bien réelle qu'il connaissait quand il était petit: c'est l'héroïne du poème *En songeant...* Cette fille de cinq ans semble être suspendue dans le temps; elle est "grande, peut-être", mais pour Jammes elle reste toujours petite. Ce souvenir d'enfance est beau, plein de simplicité et de bonheur. Jammes dit à la fille:

Il y avait des rosiers près des poiriers en cône, et des hannetons en métal vert sur les roses, et, petite fille que je suivais tout doucement, tu marchais à petits pas vers un moineau posé en me disant: je vais prendre l'oiseau.

Ce n'est qu'un souvenir: "maintenant la douceur d'enfance est partie comme une grive. Oh! quand nous étions les petits..."<sup>8</sup>. La petite fille de ce poème a peut-être servi de modèle pour toutes les héroïnes des poésies de Jammes.

Virginie de *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre est la seule jeune fille dans *l'Angelus* qui n'a pas été inventée par le poète ni liée directement avec sa vie; c'est l'héroïne d'un roman. Elle est pourtant aussi une jeune fille idéale et romantique. Elle apparaît dans le poème *C'est aujourd'hui...* Virginie était belle et jeune: "Ta chair était pareille à celle des cocos", "Tu mourus en robe blanche, une médaille à ton cou pur". Grâce à sa présence dans le livre de Bernardin on peut toujours la retrouver vivante: "Tu es morte et tu vis, ô ma petite amie"<sup>9</sup> – dit Jammes, qui adorait le roman *Paul et Virginie*; cette étrange présence de Virginie semble exprimer l'idée de la jeune fille parfaite de Jammes, une fille romantique, petite fille et jeune fille à la fois.

On ne peut pas laisser de côté un autre poème, un des plus émouvants du recueil: *J'aime dans le temps...* Il s'agit d'un poème d'amour, adressé à une jeune fille inventée par le poète et appartenant à l'époque romantique. Cette fille, qui s'appelle Clara d'Ellébeuse, n'a donc jamais vraiment existé, mais elle évoque pour Jammes toute une époque: celle où ils regardaient ensemble "ces plumes de paon, dans un grand vase, auprès de coquillages". Ce sont là des souvenirs imaginaires; ni le poète, ni Clara n'auraient pu connaître ce passé: lui parce qu'il n'était pas encore né, elle, parce qu'elle n'a jamais vécu. Le poète aime Clara, sans doute, mais tout ce qui la concerne dans le poème est ambigu: "elle n'est peut-être pas encore morte – ou peut-être que nous l'étions tous deux". Ou bien:

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 31.

"Viens, viens, ma chère Clara d'Ellébeuse: aimons-nous encore si tu existes". Il veut que Clara revienne avec tout le passé et il la tente d'une manière étrange, en disant: "le vieux jardin a de vieilles tulipes". Ces fleurs – reliques du passé – peuvent provoquer le retour de Clara, peuvent l'attirer. D'ailleurs le dernier appel, plein de sensualité: "viens toute nue, ô Clara d'Ellébeuse"<sup>10</sup> – illustre bien la constatation de Jacques Borel dans sa *Préface à De l'Angelus de l'aube à l'Angelus du soir*: "Ce n'est pas: j'aimais Clara d'Ellébeuse, les jeunes filles d'autrefois, les vieux salons (...), c'est: je les aime, elles sont là, je les veux (...)"<sup>11</sup> Dans *l'Angelus* on retrouve encore beaucoup d'autres jeunes filles anciennes – comme par exemple la fille du planteur du poème *Vieille marine...* ou les Espagnoles du poème *La vallée d'Almería*, mais il est évident que même les jeunes filles contemporaines, vivant à la même époque que Francis Jammes, ont exactement les mêmes caractéristiques que les filles du passé. Elles sont, elles aussi, très belles, toujours assez enfantines, pourtant Jammes les décrit d'une façon nettement plus simple et plus sensuelle à la fois. Il les voit souvent dans le cadre de la nature, comme par exemple dans le poème *Tu serais nue...*:

Tu serais nue sur la bruyère humide et rose, comme ces femmes qu'on apprend en classe, près de chèvres se donnant des coups au bas des prés(...). Ton corps serait comme l'air et l'eau qui sont purs<sup>12</sup>.

La fille pourrait même devenir une partie de la nature, un oiseau, comme dans le poème *Un nuage est une barre...*:

Si tu étais une palombe, et si j'étais un petit lièvre, je me coucherais dans l'ombre douce, violette et longue. J'aplatirais mes oreilles sur mon dos luisant, et toi tu avancerais et retirerais ton cou bleu en savon et en ardoise<sup>13</sup>.

Les femmes contemporaines que Jammes décrit dans ses poèmes sont rarement appelées par leurs prénoms. Parfois il rappelle "des jeunes filles un peu souffrantes" ou autres qu'il avait vues, comme l'héroïne du poème *Je sais que tu es pauvre...*, qui est une vraie Cendrillon: elle est pauvre et "à cause de cela" elle est bonne; même habillée modestement, elle est "plus jolie que les autres"<sup>14</sup>. Et sa mentalité est – bien sûr – celle d'une jeune fille d'autrefois. Elle lit des livres, des poésies, elle est une vraie héroïne romantique. Pourtant nous ne connaissons pas son nom: elle vit maintenant, elle est réelle, donc, probablement, son nom n'est pas aussi joli que ceux des jeunes filles dans le genre de Clara d'Ellébeuse.

Cette règle de ne pas nommer ses contemporaines a été un peu abandonnée dans deux poèmes: *Ecoute, dans le jardin...* et *C'était à la fin...* La fille décrite

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 249.

dans ces deux textes s'appelle Amaryllia, mais c'est un prénom que Jammes lui a donné. Il dit: "Je l'appelle Amaryllia. Est-ce bête! Non, ce n'est pas bête. Je suis poète". Il aime cette fille, dont le prénom imaginaire fait penser au monde des fleurs: "Elle est vraiment très bien Amaryllia, et aussi intelligente que moi"<sup>15</sup>. C'est un drôle de compliment, dans lequel on peut pressentir déjà un peu de mépris pour la fille en question. Pendant l'une de leurs promenades, le poète essaie de voir en Amaryllia une petite fille:

"O mon Dieu! Je crus voir, à plus de vingt ans de là, la petite enfant que fut Amaryllia. Ah! elle était sans doute un peu pauvre et malade... O Amaryllia! Dis? Où est ton cartable?"<sup>16</sup>.

De cette façon, Amaryllia, une femme réelle, se retrouve, elle aussi, dans le passé imaginaire du poète.

Quelques poèmes de *l'Angelus* rappellent aussi l'existence de l'autre monde, cet univers mystérieux que Jammes a toujours recherché. Les femmes décrites dans ces textes sont de vraies filles de l'éternité, elles ont le pouvoir de montrer au poète la possibilité d'une autre vie, au-delà du temps.

La première héroïne de cet autre monde c'est Clara d'Ellébeuse. Bien que représentant le passé imaginaire, comme nous l'avons déjà observé, elle peut vivre aussi dans le présent, puisque le poète l'appelle ("viens, viens, ma chère Clara d'Ellébeuse") et dit même: "Je n'aime qu'elle". Clara est peut-être un fantôme, mais en même temps elle paraît être très liée avec la nature, le monde de fleurs (rappelons ici les "vieilles tulipes" du jardin); elle représente aussi l'amour charnel: "viens toute nue, ô Clara d'Ellébeuse"<sup>17</sup>.

La deuxième fille de l'éternité, portant le costume et jouant le rôle d'une fille du passé, c'est Virginie, qui – comme le dit Jammes – "est morte et vit"<sup>18</sup>, donc à cause de sa mort elle est immortelle.

Clara, la fille du jardin, et Virginie, la fille de l'île sauvage et de la mer, s'apparentent toutes les deux aux héroïnes du poème *Je m'embête...*, jeunes filles nues, dansant dans une prairie, autour d'un "vieux botaniste désespéré" (qui est peut-être le poète lui-même). Cette vision est gaie, mais en même temps un peu mystérieuse. Le poète ne se demande pas qui sont ces filles-là; tout ce qu'il veut, c'est les voir et les peindre, "car il apprécie les jeunes filles et les gravures excessivement colorées"<sup>19</sup>.

Les filles de ce poème sont peut-être des nymphes, elles incarnent les forces de la nature, donc elles n'appartiennent pas au monde des humains. On peut dire qu'elles représentent, elles aussi, l'éternité exprimée dans le cycle des saisons.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 229.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 42-43.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 210.

La dernière personne liant le visible avec l'invisible et la vie avec la mort, c'est la fille du poème *Lorsque je serai mort*... Dans ce très beau texte Jammes attend la venue de cette "petite jeune fille qu'il a bien aimée et qui a l'air d'un iris", qui a donc probablement vraiment existé. Quand il sera mort, elle viendra le prendre par la main et ils partiront dans l'autre monde, qui est celui de la nature. Ils verront "des fraîches ronces où la grise araignée file des arcs-en-ciel", ils feront "un silence aussi doux que du miel", pour être finalement "émus comme des lilas sous l'orage", pour "ne rien comprendre"<sup>20</sup> du mystère de la mort. La fille est donc ici un ange, envoyé pour prendre l'âme du poète, mais elle est surtout Perséphone, la fille de la Nature, du monde des plantes et déesse des morts, mais une déesse très humaine. Comme Jammes lui-même, elle ne comprend pas l'éternité qu'elle représente.

Ainsi, après avoir fait la revue des poèmes de *l'Angelus*, nous avons remarqué que toutes les femmes décrites par Jammes possèdent les mêmes caractéristiques: elles sont toutes jeunes, belles et elle représentent la nature. Les filles du présent deviennent, dans l'imagination du poète, les filles du passé, mais souvent elles sont plus anonymes; par contre, les vraies filles du passé peuvent devenir les filles de l'éternité, servir de ponts entre la vie et la mort, abolir la notion du temps qui passe. Les jeunes femmes de Francis Jammes sont capables d'avoir des sentiments très forts. Elles aiment, elles pleurent ou elles sont heureuses, elles sont donc très humaines, mais en même temps elles ressemblent aux fleurs: iris, lilas ou amaryllis ou bien aux oiseaux.

Nous savons que Francis Jammes, dans sa jeunesse, a aimé plusieurs femmes, plusieurs jeunes filles. Plus tard, pourtant, il s'est marié avec une femme simple avec qui, paraît-il, il était très heureux. Après les aventures et les poèmes moitié-païens de la première période de sa vie, il est devenu un bon mari et un bon catholique. Ses poèmes plus tardifs sont souvent des prières et les personnages des jeunes filles y sont beaucoup plus rares.

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 23.



**Krzysztof Jarosz**  
Université de Silésie  
Katowice

## **Ennemonde ou la chasse au bonheur**

*Ennemonde et autres caractères*, l'avant-dernier livre publié du vivant de Giono, ne constitue pas un texte homogène ni du point de vue du contenu, ni en ce qui concerne son appartenance générique.

Premièrement, il se compose de deux textes, d'abord édités séparément: *Camargue* datant de 1960 et *Le Haut Pays* de 1964, rassemblés par les éditions Gallimard pour la publication d'ensemble en 1968 sous le titre actuellement admis<sup>1</sup>.

Deuxièmement, dans ce livre qui en fait en contient deux, des éléments proprement romanesques, comme p. ex. l'intrigue centrale ayant pour héroïne le personnage éponyme de l'ouvrage, coexistent avec des traits propres à l'essai et surtout à l'essai tel que l'entend Giono, c'est-à-dire une suite d'anecdotes qui servent d'apologues aux réflexions assumées explicitement par l'auteur sans que celui-ci cherche à les mettre sur le compte des personnages<sup>2</sup>.

C'est peut-être à cause de cette hétérogénéité générique de l'ouvrage en question que Giono s'y permet des "échappées" idéologiques plus ouvertement péremptoires que dans ses textes purement romanesques.

Ceci fait que *Le Haut Pays*, dépossédé de son titre original et désigné dans *Ennemonde et autres caractères* uniquement par le chiffre I, apparaît comme un

---

<sup>1</sup> Nos citations du texte d'*Ennemonde*... renvoient au texte paru dans la collection de la Pléiade: Jean Giono, *Oeuvres romanesques complètes*, t. VI. Paris 1983. L'édition en question a été préparée par Pierre Citron qui est également l'auteur des notes et de la Notice où nous avons puisé les informations concernant la genèse du livre.

<sup>2</sup> Voir K. Jarosz, *De Arcadia vera – essai de classification générique d'«Ennemonde et autres caractères»* dans A. Abłamowicz, *Effacement des genres dans la littérature française du XIXe et du XXe siècles*. Katowice 1992.

texte-clé permettant de mesurer le changement effectué par l'écrivain après 1945 par rapport à ce qu'il est convenu d'appeler sa "première manière".

Le même cadre géographique de la Haute Provence qui a servi à Giono pour présenter dans les années trente des tentatives de résurrection de villages dépeuplés (*Regain*) ou pour créer des communautés utopiques (*Que ma joie demeure*), où règne la joie permanente fondée sur le contact avec les vraies richesses opposées aux méfaits de la civilisation moderne, devient dans ses oeuvres d'après-guerre un fond sur lequel se détache la véritable nature de l'homme où dominant la cruauté et l'égoïsme fonciers.

Envisagé sous cet angle, *Ennemonde et autres caractères* est une cryptopalinodie dans laquelle l'auteur s'évertue à démonter le mythe arcadien qu'il a contribué à fonder avant la guerre sans pourtant avouer que sa démarche concerne également ses propres opinions, car pour ce faire il ne s'en prend explicitement qu'aux chefs-d'oeuvre de la littérature pastorale se livrant à une critique acerbe de la vision optimiste du monde qui en émane:

Ici la vie ne permet pas de faire cadeau. Les Diane de Montemayor, les Pastor Fido, les Astrée et les Marie-Antoinette ont fait courir le bruits de bergeries, patries de la paix. Quoi de plus doux, dira-t-on, que des hommes qui vivent constamment avec cet animal que la sagesse des nations a pris pour le paragon de la douceur: doux comme un mouton?

Le mouton n'est pas doux, il est bête. Les rapports constants avec la bêtise font habiter un monde extravagant.

Le bélier est un animal agressif, la brebis vient en droite ligne des procès de bestialité du Moyen Age. C'est en compagnie de cette bêtise, de cette agressivité, et de cette tentation malsaine que les hommes d'ici vivent tous les jours que dieu fait dans la solitude la plus totale<sup>3</sup>.

Que le mot "dieu" (écrit d'ailleurs, selon le vœux de l'écrivain, sans sa majuscule habituelle) ne nous trompe pas. *Ennemonde...* est, sauf erreur, le texte le plus anti-ou plutôt le plus a-chrétien de Giono<sup>4</sup>. Vivant aux confins du monde dit civilisé et sans cesse confrontés à la nature hagarde des espaces presque illimités, les bergers du Haut Pays sont contraints de se conformer à la sauvagerie de ces paysages "telluriques"<sup>5</sup>.

On a tort d'imaginer que Jésus-Christ a tout remplacé – remarque l'auteur – ici dessus on s'en aperçoit<sup>6</sup>.

A mesure qu'on monte (...) la chrétienté s'efface. Puisque dieu, dit-on, a fait ses ennemis, il a fait ce paysage<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> J. Giono, *Ennemonde...*, p. 261.

<sup>4</sup> Comme le dit R. Ricatte en parlant d'*Ennemonde...*, "jamais cette rabougrie n'a été aussi dévalorisante". R. Rocatte, *Styles et structures dans les deux dernières "chroniques" de Giono dans Les Styles de Giono. Actes du IIIe colloque international Jean Giono, Aix-en-Provence 7-10 juin 1989*. Roman 20/50, Presses de l'Université de Lille III 1990, p. 36.

<sup>5</sup> J. Giono, *Ennemonde...*, p. 253.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 271.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 269.



Dès les premières pages qui servent d'introduction à l'histoire de l'héroïne éponyme, Giono nous prévient que les habitants de ces hauteurs

perdent leurs coeurs de bonne heure, certains ne l'ont même plus à dix ans, d'autres n'en avaient même pas en naissant; les meilleurs se débarrassent de ce muscle inutile vers vingt-cinq ans<sup>8</sup>.

Cette constatation inaugure le thème de l'égoïsme qui constitue l'un des traits dominants de la "véritable" nature humaine, totalement opposée à celle que l'on pouvait rencontrer dans les pastorales.

Dans *Que ma joie demeure* datant de 1935, l'élevage de moutons jouit du prestige du "plus vieux métier de la terre"<sup>9</sup> et l'on sait que les pâtres du *Serpent d'étoiles* (1931) sont présentés comme des poètes se réunissant annuellement au plateau de Malfougasse pour improviser un drame cosmogonique<sup>10</sup>.

Dans *Ennemonde...*, par contre, Giono assigne à la vie et au caractère des bergers une signification non seulement contraire à l'image idyllique qu'ils possèdent dans les pastorales, mais également conforme à sa nouvelle vision de l'homme. Autrement dit, encore que cette vision n'exclue pas l'amour considéré comme la symbiose de deux passions, Giono abolit le mythe de la fraternité et de la solidarité des hommes vivant au sein de la nature et en même temps, sur les ruines de son univers poétique d'avant-guerre, il crée un Sud imaginaire (non moins mythifié) peuplé d'individualistes dépourvus de tout scrupule d'ordre moral qui consacrent leur vie au plein épanouissement de leurs instincts égoïstes.

Le mot-clé de la "deuxième manière" de Giono est le divertissement, notion empruntée à Pascal, mais détournée de sa signification religieuse. Pour Pascal, l'homme "se divertit", c'est-à-dire se détourne de Dieu pour échapper au néant qui le guette, au lieu de consacrer son existence à la méditation religieuse, tandis que pour l'athée tranquille qu'est Giono, chacun doit se procurer un divertissement à sa taille qu'il pourrait opposer à l'ennui considéré – après Baudelaire – comme le plus grand ennemi du genre humain.

Aussi est-il significatif que le premier roman gionien d'après-guerre (*Un roi sans divertissement*<sup>11</sup>) porte un titre qui, quoique négatif, pourrait servir d'enseigne à tous les ouvrages de l'écrivain créés après la Libération lesquels, regardés sous cet angle, apparaissent comme un vaste catalogue de divertissements allant de la générosité "hémorragique" (*Les Ames fortes*<sup>12</sup>) au meurtre (*Un roi sans divertissement*).

Les personnages d'*Ennemonde et autres caractères* s'inscrivent parfaitement dans cette optique et, puisqu'il s'agit des bergers, plutôt que de recourir à la mièvrerie des pastorales, Giono choisit malicieusement de placer ses pâtres sous l'égide de Gengis Khan, évoqué ironiquement comme un archétype du berger

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 260

<sup>9</sup> J. Giono, *Que ma joie demeure*, dans *Oeuvres romanesques complètes*, t. II, Pléiade, Paris 1972, p. 759.

<sup>10</sup> J. Giono, *Le Serpent d'étoiles*, dans *Récits et essais*, Pléiade, Paris 1989.

<sup>11</sup> J. Giono, *Un roi sans divertissement*, dans *Oeuvres romanesques complètes*, t. III, Pléiade, Paris 1974.

<sup>12</sup> J. Giono, *Les Ames fortes* dans *Oeuvres romanesques complètes*, t. V, Pléiade, Paris 1980.

“qui rêve appuyé sur un bâton”<sup>13</sup> en “regard(ant) dans l’oeil du mouton”<sup>14</sup>, cette expression répétée à plusieurs reprises signifiant l’initiation à l’égoïsme et à la cruauté.

Après ça, évidemment – continue Giono – on n’ira pas raser Samarcande et dresser au bord d’Oxus des pyramides de milliers de têtes coupées, mais c’est qu’on est seul: la volonté ne manque pas, c’est le nombre. Alors, on songe à ce qu’on peut faire dans son petit domaine; il y a les foires, il y a les fêtes, il y a les familles<sup>15</sup>.

A en croire l’auteur, le Haut Pays est habité par un peuple d’individus s’adonnant à des manoeuvres archisubtiles et extrêmement perfides, dignes des meilleurs modèles de Machiavel.

C’est ici que commence l’histoire d’Ennemonde Girard née Martin. Rentrée à la ferme après avoir raté son examen d’entrée à l’Ecole normale, elle devient bergère, mais soit qu’elle n’a pas eu le temps de regarder assez longtemps dans l’oeil du mouton, soit que sa nature de jeune fille a prévalu pour le moment à ce qu’elle y a pu remarquer, Ennemonde tombe amoureuse d’un jeune charretier, Honoré Girard, et cela d’autant plus facilement qu’il lui est impossible de résister “à des yeux bleus, un joli nez aquilin, un visage bien construit et à une parole enrichie par l’Ancien Testament”<sup>16</sup>. Car Honoré est protestant, de ces protestants qui “protest(ent) violemment contre le protestantisme même”<sup>17</sup> et qui ont “fini par adorer n’importe quoi, à condition que ce n’importe quoi commande l’intolérance”<sup>18</sup>. Bref, pour compléter une définition quasi voltairienne de ce protestantisme-là, “la religion était [pour eux – K.J.] une sorte de commerce où l’inconfort était toujours préférée à la joie, le mépris au plaisir et finalement le vice à la vertu”<sup>19</sup>.

Aussi n’est-il pas étonnant que ce prince de rêves, devenu mari légal d’Ennemonde, ne tarde pas à imposer à son épouse la chemise de nuit à trou, “longue armure de grosse toile qui permet de faire des enfants sans fioritures coupables”<sup>20</sup>. On pouvait désormais facilement prévoir qu’Ennemonde allait partager le triste sort des paysannes du Haut Pays: belles tant qu’elles restent vierges, et qui, à force de grossesses répétées, deviennent monstrueusement obèses, difformes et édentées.

En effet, au bout de douze ans et demi du mariage, elle met au monde son treizième enfant et si elle garde toujours “ses beaux cheveux du noir le plus

<sup>13</sup> J. Giono, *Ennemonde...*, pp. 261-262.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 261.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 262. Voir aussi l’analyse de “cette psycho-sociologie de la haine” et d’autres aspects de l’ouvrage question que propose J. Arrouye dans son étude *Les N mondes d’Ennemonde*, dans *Bulletin n° 39 de l’Association des Amis de Jean Giono*. Manosque Printemps-Été 1993, pp. 33-78.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 258.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 257.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 289.

<sup>19</sup> *Idem.*

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 258.

luisant”<sup>21</sup>, on ne peut pas en dire autant de ses dents. Elle pèse cent quarante kilos et les hommes blaguaient, sans les avoir évidemment jamais vues, la grosseur de ses cuisses dont la ceinture de son mari n’arrive pas à faire le tour<sup>22</sup>.

Après avoir ainsi fait le mariage d’amour, Ennemonde ne paraît pas excessivement déçue. Bien que réduite aux tâches élémentaires dévolues à une épouse du Haut Pays, c’est-à-dire la procréation, le ménage et l’élevage aussi bien des enfants et du bétail, elle ne se révolte pas trouvant cet état de choses naturel, d’autant plus qu’ ”Honoré prétendait que tout ça (est) dans la Bible”<sup>23</sup>. N’empêche que son rêve de jeune fille ne s’est pas réalisé. Excellente cuisinière “faute de mieux”<sup>24</sup>, elle trouve dans la gourmandise un plaisir de remplacement qui fait voir en elle une ogresse en puissance

et quelqu’un de prévenu aurait pu peut-être prédire un certain avenir en voyant avec quelle volupté Ennemonde triturerait à la main le mélange de foie haché et de graisse de la charcuterie familiale<sup>25</sup>.

La soumission d’Ennemonde a cependant ses limites et quand Honoré se met à “rétrécir”, elle passe à l’action en organisant, avec l’aide de ses aînés, un véritable coup d’Etat. D’après Giono, “rétrécir” est un mot désignant l’attitude de quelqu’un qui, n’ayant plus la curiosité du monde naturel, se réfugie dans l’insolite<sup>26</sup>. L’exemple le plus frappant de ce procédé est Numa Pellisson qui, tel les stylites, a passé les deux dernières années de sa vie au sommet d’un faillard se nourrissant d’œufs et de corneilles lesquelles, après sa mort, ont fini par le manger.

Quant au mari d’Ennemonde, il a décidé de ne plus jamais vendre ni brebis, ni agneaux, ni moutons. Cette attitude, approuvée et même glorifiée dans *Que ma joie demeure* où l’un des personnages rêve d’un immense troupeau se multipliant à l’infini dans un paysage redevenu sauvage, reçoit ici un démenti retentissant: le nombre de moutons des Girard ayant augmenté outre mesure, les bêtes ne trouvent plus assez de nourriture et meurent ou deviennent rachitiques.

Décidément, Giono règle ses comptes avec son passé d’auteur d’utopies rustiques. La lucidité résultant de l’expérience des prisons qui lui a fait découvrir le côté noir de la nature humaine, le pousse dans *Ennemonde et autres caractères* à la détraction systématique, quoique implicite, de ses thèses de l’entre-deux-guerres. Dans le cas de l’ouvrage étudié, on peut citer également Albin, le bien

<sup>21</sup> *Idem.*

<sup>22</sup> En évoquant l’énormité d’Ennemonde, L. Michel rappelle que, tout comme Gino, Federico Fellini avait aussi un faible pour des femmes monstrueusement obèses. Comp. L. Michel *Ennemonde*, dans *Bulletin* n° 18 de l’Association des Amis de Jean Giono, Manosque Automne-Hiver 1982, p. 101.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 259.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 258.

<sup>25</sup> *Ibid.*, pp. 258-259.

<sup>26</sup> Voir *ibid.*, p. 259.

nommé joueur d'harmonica d'*Un de Baumugnes*<sup>27</sup> (1930), un protestant à l'âme pure, sauveur de la vierge folle et ensuite mari exemplaire, dont Honoré Girard avec son puritanisme phallocrate et borné, constitue le contre-pied exact, le négatif au sens photographique et moral du terme. Le défaut majeur d'Honoré et de ses coreligionnaires est, d'après Giono, de se désintéresser du monde, des vraies richesses qui sont l'unique bien accessible à l'homme. Ennemonde qui est à la fois la typique représentante de son pays et l'enfant du siècle ne commet pas ce péché contre la nature humaine, car dans la logique gionienne se détourner des vraies richesses du monde naturel constitue une attitude condamnable au même degré que pour Pascal l'attitude de l'homme qui se divertit dans la vie mondaine sans consacrer toutes ses pensées à Dieu.

S'étant emparé du fusil de son mari, Ennemonde réduit ce dernier à la portion congrue lui laissant le commandement d'une vingtaine de brebis, alors qu'elle-même mène d'une main de maître le gros du troupeau et les affaires de la ferme. Elle est "rapidement et unanimement acceptée comme la patronne"<sup>28</sup> aussi bien par ses enfants, qui ne jurent que par elle, que par les marchands de bétail qui apprécient en elle un excellent fournisseur et un négociant intransigeant.

Pendant que son mari vivote aux pâturages avec son troupeau de vingt brebis, Ennemonde, ayant franchi le premier pas vers son émancipation, se rend aux marchés dans une vieille camionnette conduite par son aîné Samuel. Celui-ci qui a vu réussir le coup d'Etat de sa mère et que, partant, plus rien ne pouvait étonner ni effrayer, roule comme un fou sans se rendre compte des dangers qu'ils courent en dévalant à tombeau ouvert les pentes de routes incessamment abîmées par les intempéries. Ennemonde découvre un plaisir jusqu'alors inconnu. Elle

se laissait emporter. C'était magique. Il n'était plus question de poids et de volume: elle était la plume qui volait au vent. Les cahots ne la précipitaient pas vers les abîmes, mais vers des ciels".

Elle goûte pour la première fois "une forte liqueur"<sup>29</sup>: celle de se sentir maître de ses faits et gestes et obéie par son fils, libérée des lois de la pesanteur et enivrée de la vitesse, du vertige et de perspectives nouvelles qui s'ouvraient devant elle. Qui plus est, elle a à l'époque quarante et un ans et elle sent bien qu'elle n'a plus une minute à perdre, si elle veut encore profiter de la vie.

Si Honoré avait pu les voir, s'il avait pu surtout s'intéresser encore à eux, il aurait dit que ces deux-là étaient ancrés dans le péché, à leur aise dans le péché, arrivés au port dans le péché<sup>30</sup>,

commente le narrateur.

<sup>27</sup> J. Giono, *Un de Baumugnes et Regain* (qu'on a mentionné plus haut) ont paru dans les *Oeuvres romanesques complètes*, t. I, Paris 1971.

<sup>28</sup> J. Giono, *Ennemonde*..., p. 260.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p.288.

<sup>30</sup> *Idem.*

Dans ce monde rural les affaires se traitent entre hommes et Ennemonde, bien qu'elle soit une maîtresse femme et sait se faire respecter par les marchands, en arrivant dans une ville de foire ne lâche pas le bras de son aîné, car elle se sent à la fois menacée et attirée par l'odeur de bouc qu'exhalent les marchands et les paysans qu'elle côtoie.

Ses moutons vendus, elle se paie les délices de la table d'hôte de l'auberge.

Le ventre plein elle se hasardait à s'éloigner mentalement de Samuel et même à le perdre de vue. Elle s'abandonnait à un vertige semblable à celui qui l'enivrait sur la route. Elle se voyait en train de scandaliser cette bourgade cafarde. Elle n'allait plus se frotter à des ciels, à des hauteurs, à des couchants, à des aurores, mais à des hommes sentant le bouc<sup>31</sup>.

Un jour, elle remarque enfin un homme à sa convenance: "un amas de graisse et de muscles d'un mètre soixante de haut et d'un mètre cinquante de large"<sup>32</sup> agrémenté d'un accroche-cœur artistement arrangé sur le front. L'oiseau rare s'appelle Clé-des-Cœurs et exerce le métier de lutteur de foire. Ennemonde passe ainsi à l'étape suivante de son émancipation de l'univers de la chemise de nuit à trou et du vinaigre de Gignac dont se délecte son puritain de mari qui considère le vin comme une oeuvre de Satan.

Durant le chemin de retour, elle ne cesse de penser à son champion de lutte gréco-romaine, et, tel le général qui a remporté une première victoire, elle dresse le plan de sa campagne suivante: "il y avait plus d'avenir dans ces muscles-là que dans tous les vertiges de la route"<sup>33</sup>.

Elle apprend à conduire et, ayant persuadé Samuel qu'il est le seul à pouvoir, le cas échéant, prévenir toute tentative de contre-attaque de son père, elle se rend désormais seule aux marchés.

Il ne lui reste maintenant qu'à se faire remarquer par le gréco-romain et à lui faire croire que c'est lui qui l'a entreprise. Habile en tout, elle réussit le coup mieux qu'elle n'espérait: cet enfant trouvé et ancien légionnaire, en apparence si dur, s'avère être un timide et un solitaire. Outre un amant aux dimensions requises, Ennemonde trouve en lui un partenaire fidèle assoiffé de tendresse qu'il a l'occasion de goûter pour la première fois de sa vie.

L'idylle, inaugurée dans les champs, continue dans une bergerie déserte située à quelques kilomètres de la ferme d'Ennemonde. Celle-ci a ainsi la possibilité de rejoindre secrètement son amant chaque soir à la tombée de la nuit et de revenir chez elle avant l'aube. L'ancien propriétaire de cette bergerie a trouvé la mort dans des circonstances mal éclaircies. Le bruit court qu'il avait caché quelque part une grosse somme en pièces d'or que personne n'a pu retrouver, bien qu'on ait passé au peigne fin la maison et toutes les cachettes imaginables. Clé-des-Cœurs qui réussit à trouver le trésor et qui pourtant ne s'enfuit pas, donne par là même à sa bien-aimée la preuve indélébile de la constance de ses sentiments.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 291.

<sup>32</sup> *Idem.*

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 292.

Il suffit maintenant de se débarrasser d'Honoré et en effet, un jour on le trouve mort, ainsi qu'un usurier qui s'intéresse trop au trésor de la bergerie déserte et ainsi qu'un cousin indiscret qui, malgré le nouveau car reçu en cadeau, a des doutes quant à l'identité de Clé-des-Coeur qu'Ennemonde a présenté à sa famille comme le cousin Joseph, parti tout jeune faire la fortune en Algérie. Leurs amours éléphantesques peuvent désormais continuer sans obstacles: au début de la guerre, Clé-des-Coeurs et Ennemonde se marient et légalisent ainsi leur union clandestine.

La guerre apporte à Ennemonde la révélation d'un bonheur nouveau. Sa passion pour Clé-des-Coeurs a faibli depuis qu'elle peut jouir sans empêchement des délices du lit conjugal. Elle devient la reine du marché noir en ravitaillant toute la vallée depuis les réfractaires des ubacs et des massifs les plus éloignés jusqu'aux notables locaux.

Sa nouvelle activité lui procure un plaisir exquis. Certes ("elle avait(...) beaucoup de joie, et physique, à gagner de l'argent"<sup>34</sup>), mais elle n'est pas non plus insensible au côté romanesque de son nouveau métier et en même temps à la jouissance quasi sexuelle que lui donne le pouvoir qu'elle détient désormais, riche à la fois d'argent et de denrées rares dont elle est la distributrice:

Il fallait frapper de nuit à des portes dérobées, rencontrer des mines patibulaires, se faire respecter. Il fallait acheter des gens, des hommes "bien", des hommes forts qui devenaient humbles et soumis dès qu'elle montrait l'argent. Chaque fois que cela se produisait, elle éprouvait cette sensation d'embrasement, et ce délicieux martèlement de forge qui l'avait lié à Clé-des-Coeurs. Elle aurait pu difficilement se passer de ces émois nouveaux; elle les préféra quelquefois à ceux de la chambre conjugale<sup>35</sup>.

De son côté, Clé-des-Coeurs doit sentir la même chose, car, à force de ravitailler dans les ubacs les réfractaires, l'ex-légionnaire se redécouvre le goût pour "tripoter"<sup>36</sup> la mitrailleuse parachutée aux maquis. La connotation érotique du verbe exprime bien la dé cristallisation de l'amour de Clé-des-Coeurs, pour reprendre la formule gidienne qui parasite le terme célèbre de Stendhal.

La transformation du désir sexuel des deux amants en des jouissances d'autre ordre ("la libido dominandi" pour Ennemonde et la fraternité virile d'armes pour Clé-des-Coeurs) se traduit sur le plan métaphorique, celui du commentaire gionien, par la dégradation de l'or (c'est-à-dire de la passion nourrie par les obstacles) en plomb vil ("id est" l'affaiblissement de l'amour exposé à l'usure du temps). Comme on l'a vu, leur amour a été cimenté par le trésor de pièces d'or que Clé-des-Coeurs partage avec Ennemonde.

La transmutation métaphorique de l'amour-passion en indifférence qui inverse l'ordre et la valeur symbolique de celle que préconisaient les alchimistes, s'arrête pourtant sans que la dégradation s'accomplisse tout à fait, car chacun

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 305.

<sup>35</sup> *Idem.*

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 306.

des époux sait trouver un métal (un divertissement) moins vil que le plomb : pour Ennemonde c'est l'argent, pour Clé-des-Coeurs c'est le fer – il est tué par les S.S. "en faisant pétarader" sa mitrailleuse. De l'âge d'or de leur amour, ils passent ainsi en changeant l'objet de leur jouissance, l'une à l'âge d'argent et l'autre à l'âge de fer – métaux moins précieux que l'or, mais visiblement mieux adaptés aux besoins de l'âge mûr.

L'aventure exaltante de marché noir achève la période active de la vie d'Ennemonde. La mort de Clé-des-Coeurs la plonge dans le désespoir vite apaisé par une paix dans lequel elle décèle les symptômes de soulagement résultant de la rupture d'avec l'objet de la passion qu'on n'éprouve plus.

Ayant "souplesé" plusieurs soupirants qui ne manquent pas de s'intéresser à elle, Ennemonde constate qu'aucun homme ne pourra égaler son second mari et décide que l'âge d'amour est pour elle définitivement révolu. Elle se retire également du monde des affaires et, de plus en plus infirme, elle entre dans le dernier stade de son existence où, confortablement assise sur son fauteuil roulant, elle s'abandonne à ses souvenirs :

Ennemonde écoute le passé (...) Elle se regardait agir. Elle s'émerveillait et tremblait de son passé. »Ce n'est pas possible, se disait-elle. (...) Comment as-tu pu faire une chose pareille? Ce n'est pas toi, ce n'était pas toi; tu l'as inventé«<sup>37</sup>.

Bien qu'elle soit maintenant confinée aux quatre murs de sa maison, Ennemonde ne "rétrécit" pas. Contrairement à Honoré et à tant d'autres qui se détournent du monde et s'enferment dans une manie mesquine conforme à leur médiocrité, Ennemonde qui appartient à la race gionienne d'âmes fortes, ne cesse jamais de s'intéresser au réel. Forte de son expérience, elle perce à jour les mobiles secrets du comportement humain et surtout celui de ses enfants dont elle épie les faits et gestes et dont elle s'efforce de déduire l'avenir d'après leur traits de caractère.

Il y en a qui ressemblent à Honoré, comme Alithéa laquelle, malgré sa beauté, a consacré sa vie à la recherche scientifique (elle est mathématicienne) et à l'activité politique dans un parti d'extrême gauche. Ennemonde n'arrive pas à comprendre comment on peut sacrifier sa jeunesse à des "ôte-toi de là que je m'y mette"<sup>38</sup>. Cette formule qui résume pour elle (et pour Giono dont elle est ici le porte-parole) l'essence de toute activité politique et de tout engagement dans ce domaine, dénote en même temps une naïveté confinant à la bêtise.

Judith, qui s'est mariée à un limonadier de Carpentras, qui s'enrichit vite et qui succombe au snobisme bourgeois est presque mieux parce qu'elle éprouve le goût pour un certain romanesque, même si ce n'est qu'un romanesque factice. En tout cas, contrairement à sa soeur et conformément à la tradition maternelle, si elle s'occupe de chiffres, c'est qu'elle travaille à sa manière à "transformer

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 310.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 320.

les augmentations de capital en bonheur"<sup>39</sup>. Sur le plan symbolique de valeurs évoqué plus haut, elle reste au niveau représenté par l'argent, c'est-à-dire qu'elle est capable de se procurer un divertissement à sa mesure sans pourtant atteindre le bonheur parfait de l'amour-passion figuré par l'or.

Les autres ont, comme leur mère, choisi le bonheur d'aimer. Samuel et Ferdinand ont refusé de se marier et vivent ensemble dans une entente parfaite. "C'(est) une sorte d'amour"<sup>40</sup>, constate Ennemonde qui, en profond connaisseur de l'âme humaine, se demande quand viendra pour ses fils le temps du "plomb vil"<sup>41</sup>. Sa fille, Rachel, reçoit chaque soir la visite de Siméon Richard sans qu'aucun d'eux pense au mariage. Qui plus est, malgré le rude climat du Haut Pays et bien que possédant trois voitures, Siméon traverse quotidiennement douze kilomètres à pied pour se rendre chez sa bien aimée. Questionné par Ennemonde, il répond qu'

en prenant l'auto, ce serait si court, ce serait si aisé, qu'il n'aurait pas l'impression de venir voir celle qu'il aime; tandis qu'en faisant douze kilomètres chaque soir dans des ténèbres glacées, il ne peut pas ignorer qu'il va vers quelque chose de précieux, il a le temps de se rendre compte et de savourer<sup>42</sup>.

On pourrait s'étonner que l'amour occupe une place de choix dans cette oeuvre dont les premières pages sont consacrées à l'éloge systématique de l'égoïsme.

Tout d'abord, il faudrait distinguer l'égoïsme d'un "rétréci" vulgaire muré dans sa manie et l'égotisme proprement stendhalien d'une "âme forte" comme Ennemonde qui, dans sa phase sublime, appelé communément l'amour, implique dans sa réalisation l'assouvissement réciproque et symbiotique de deux passions.

Ensuite, le paradoxe n'est qu'apparent et s'inscrit parfaitement dans la vision gionienne d'après-guerre qui prolonge sur ce plan, mais en profondeur, le système des valeurs préconisé par l'écrivain dans les années trente. L'amour occupe une place privilégiée dans le catalogue de vraies richesses à cette différence qu'avant la guerre la notion d'amour s'associait au projet utopique de reconstruction d'une Arcadie dont le maître-mot était la joie accessible et pratiquée au sein d'une communauté, alors qu'après la guerre Giono ne parle que de bonheur personnel ce qui individualise la quête de ses personnages. Pour accéder à ce bonheur, ils doivent posséder une âme à la fois passionnée et lucide, sachant non seulement aimer, mais aussi cultiver leur passion pour en tirer le maximum de satisfaction possible même si la réalisation de leurs desseins implique l'élimination de gênants.

Construisant la géographie et l'histoire de son Haut Pays, Giono ne s'éloigne pas en réalité (c'est-à-dire en fiction) de la Carte de Tendre de romans précieux qu'il a pourtant soumis auparavant à une critique mordante. Tout simplement,

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 321.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 308.

<sup>41</sup> *Idem.*

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 321.



au lieu de mettre leurs pas dans ceux des héros de romans galants, ceux-ci se dirigeant sur les chemins bien tracés vers un Tendre quelconque, qu'il soit sur Estime ou sur Reconnaissance, les protagonistes gioniens s'aventurent dans les Terres Inconnues et sur la Mer Dangereuse des passions comme Ennemonde qui la traverse indemne, malgré tous les écueils et les orages qu'elle y a dû affronter.

Arrivée au port de la vieillesse, elle profite de chaque moment qui lui reste encore pour contempler le monde où se déchaînent les passions des jeunes. Pourvue d'une capacité surhumaine de déceler et d'interpréter les plus faibles signaux sonores ou olfactifs, elle rassasie également ses sens du spectacle de la nature.

Repue de ces sensations dont elle se délecte comme de ses souvenirs et des meilleurs morceaux de nourriture qu'on lui réserve par respect, elle attend le violent printemps du Haut Pays – saison où la matière du monde, dont Ennemonde fait partie, sera broyée et redistribuée dans l'éternel cycle des métamorphoses, car

l'immortalité de l'âme est une grimace de clown pour amuser les enfants; ce qui éclate, ce qui s'étale au grand jour, c'est l'immortalité de la matière, la chaîne des transformations, la roue de la vie, l'infini des aventures et des avatars<sup>43</sup>

que notre héroïne vivra après avoir accompli son existence dans son "incarnation" humaine, existence pendant laquelle, malgré des obstacles, elle a su se procurer autant de bonheur qu'il était possible d'acquérir.

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 327.

© 2007 The Authors  
Journal compilation © 2007 Blackwell Publishing Ltd

**Michał Mrozowski**

Université de Gdańsk

## **Quelques remarques au sujet des femmes, des hommes et des androgynes tourniériers**

En 1994, Michel Tournier a publié un traité, intitulé *Le miroir des idées*. L'ouvrage décrit ou commente une série de 54 couples de concepts qui jouent un rôle non négligeable et parfois même fondamental dans sa prose. Il est significatif que cette série de paires s'ouvre avec celle qui est formée par **l'homme et la femme**<sup>1</sup>. En commentant cette opposition, Tournier ne manque pas de rappeler son interprétation du texte biblique qui présente la création de l'homme<sup>2</sup>. Ces quelques versets de la *Genèse* auxquels Tournier revient inlassablement depuis *Le Roi des Aulnes*, jusqu'à ses textes les plus récents, y compris *Eléazar ou la source et le buisson*<sup>3</sup>, ne sont pas dépourvus de certaines ambiguïtés, points obscurs sur lesquels l'écrivain essaie de jeter la lumière. Les interprétations tourniériennes audacieuses, et parfois même ouvertement hétérodoxes, de la *Genèse*, qui, comme on le sait, accordent une place importante à l'apparition de la première femme, sont, bien sûr, incontournables dans la présente communication.

Le texte biblique<sup>4</sup> a attiré l'attention de Tournier à cause du passage soudain et incompréhensible du singulier ("il le créa à l'image de Dieu") au pluriel ("il les créa mâle et femelle"), que l'écrivain interprète d'une manière un peu hétérodoxe, peut-être, mais qui permet d'expliquer logiquement ce vers sans

---

<sup>1</sup> M. Tournier, *Le miroir des idées*, Paris 1994, pp. 15-18.

<sup>2</sup> "A en croire la Bible, Dieu créa l'homme le sixième jour du monde. Il le fit mâle et femelle à la fois, c'est-à-dire androgyne, doté de tout ce qu'il faut pour se reproduire seul. (...) C'est alors qu'il s'avisa que la solitude de l'homme n'était pas bonne. (...) Dieu fit alors tomber l'homme dans un profond sommeil, et il retira de lui tous les organes féminins. Autour de ces organes, il créa un nouvel homme qu'il appela femme. Eve était née". M. Tournier, *Le miroir...*, pp. 15-16.

<sup>3</sup> Voir M. Tournier, *Eléazar ou la source et le buisson*, Paris 1996, pp. 118-119.

<sup>4</sup> Voir (*Genèse*, I, 27-8)

tomber dans d'autres contradictions. Selon Tournier ce passage prouve que le premier être humain était hermaphrodite<sup>5</sup>.

A quoi ressemblait le premier homme? Il ressemblait à Jéhovah qui l'avait créé à son image. Or Jéhovah n'est ni homme ni femme. Il est les deux à la fois. Le premier homme était donc aussi une femme.

Il avait des seins de femme. Et au bout de son ventre, un sexe de garçon. Et entre les jambes, un petit trou de fille. C'était même assez commode: quand il marchait, il mettait sa queue de garçon dans son petit trou de fille, comme on met un couteau dans un fourreau. Donc Adam n'avait besoin de personne pour faire des enfants. Il pouvait se faire des enfants à lui-même<sup>6</sup>.

Ainsi deux mythes chez Tournier se confondent: le mythe biblique de la création et le mythe de l'androgynie<sup>7</sup> qu'on trouve dans *le Banquet* de Platon.

**Le mythe de l'androgynie** appartient aux mythes centraux dans l'œuvre de Tournier<sup>8</sup>. Parfois il s'y confond avec le mythe de la création. C'est le cas, comme on le voit, dans *La Famille Adam*. Il y a aussi dans les romans de Tournier, notamment dans *Les Météores*, des références à l'interprétation tourniérienne de la création et à Adam-androgynie<sup>9</sup>. En outre, Michel Tournier a consacré à ce sujet un article publié dans *Les Nouvelles Littéraires* du 26 novembre 1970, intitulé *Des éclairs dans la nuit du cœur*, article rappelé et cité intégralement par Arlette Bouloumié dans son livre<sup>10</sup>. Cet article est d'autant plus intéressant que Tournier y présente une interprétation de l'androgynie d'Adam qui est tout à fait différente de celle qu'on trouvera dans *La Famille Adam*, comme le prouve bien le fragment suivant:

Le premier homme étant androgynie se faisait l'amour à tout propos et ne sortait pas de transports voluptueux – possédant, possédé – dont nos étreintes boiteuses ne sont qu'une pâle copie. C'est tout juste s'il pouvait se lever et marcher, l'homme-femme se trouvant bientôt enceint de ses propres oeuvres, et donc enfant de surcroît. L'homme-femme- enfant se sentit alors si fort, si sûr de soi, si assuré de sa pérennité qu'il en vint à douter de la menace de Dieu. Était-il vrai qu'en mangeant le fruit d'un des arbres du verger

<sup>5</sup> Worton a parfaitement raison quand il constate: "*La Famille Adam*, dans *Le Coq de bruyère*, présente un Adam initialement bisexué; il est néanmoins évident ici comme dans d'autres textes que la bisexualité biologique intéresse bien moins Tournier que le phénomène collectif de la nostalgie d'une plénitude originelle perdue, qui trouve son expression la plus forte dans la légende de l'androgynie" (M. Worton, *De la perversion et de la sublimation tourniériennes, ou comment aimer si on n'est pas pervers?* dans "Revue des sciences humaines" 1993, pp. 119-131).

<sup>6</sup> M. Tournier, *Le Coq de bruyère*, Paris 1978, p. 11.

<sup>7</sup> Voir *Androgynes* du *Dictionnaire des mythes littéraires* est rédigé par Marie Miguet. Et dans *Un mythe anthropogonique* de son ouvrage *Le mythe de la métamorphose*, P. Brunel rappelle une opinion d'A. H. Krappe (*La Genèse des mythes*, Paris 1952, p. 285) selon laquelle „le premier représentant de l'humanité aurait été créé à l'état d'**être double** et (...) le sommeil d'Adam, la naissance d'Eve signifieraient le dédoublement par section d'un **androgynie** primitif. P. Brunel, *Le mythe de la métamorphose*, Paris 1974, p. 80.

<sup>8</sup> Voir A. Bouloumié, *Michel Tournier – Le roman mythologique*, Paris 1988, pp. 153-240.

<sup>9</sup> Voir M. Tournier, *Le Roi des Aulnes*, Paris 1970, p. 33-34; et M. Tournier, *Les Météores*, Paris 1975, p. 65-66.

<sup>10</sup> A. Bouloumié, *op. cit.*, pp. 157-159.

divin, il en mourrait sur le coup? N'était-ce pas plutôt un moyen de s'élever dans l'échelle des êtres en s'appropriant tel attribut divin puis tel autre? C'était un risque à prendre. Adam le prit. Il mordit dans le fruit du premier arbre sacré, celui de la Connaissance du Bien et du Mal. Aussitôt ses yeux s'ouvrirent et il comprit que Dieu l'avait trompé en le menaçant de mort. Le fruit sacré, loin de le tuer, venait de l'élever d'un degré au-dessus de l'animalité. Il se promet de goûter ainsi à chacun des arbres du verger divin et de devenir, d'étape en étape, l'égal de Dieu. Mais son enthousiasme suscita un nouvel assaut amoureux de sa chair, et il sombra dans une transe heureuse. Puis il s'endormit<sup>11</sup>.

Dans la suite de son article, Michel Tournier décrit comment en arrachant à Adam, pendant son sommeil son flanc, son côté (et pas sa côte, comme il est dit dans *la Genèse*), en érigeant en créature nouvelle toute la partie femelle d'Adam, Dieu l'affaiblit et le prive de ses ambitions surhumaines. „Séparé de son propre sexe, condamné à une quête indéfinie d'une partenaire, il s'épuise à reconstituer l'ancêtre originel”<sup>12</sup>.

Si Adam des *Eclairs dans la nuit du coeur* est enceint, l'hermaphrodite de *La Famille Adam* n'y parvient pas. Ce qui, dans *La Famille Adam*, empêche Adam-androgyne de se faire des enfants à lui-même et de fonder ainsi la famille, ce qui serait, selon le narrateur du conte tournierien, conforme à la volonté de Jéhovah<sup>13</sup>, c'est d'abord l'aridité du sol<sup>14</sup>.

Dans le conte de Tournier, c'est pour éliminer cet obstacle que Jéhovah a créé le Paradis terrestre ou Eden<sup>15</sup>, persuadé qu'il suffit de créer de meilleures conditions au premier être humain pour que cet hermaphrodite se féconde lui-même et ait des enfants. Mais on apprend bientôt qu'une fois le premier obstacle éliminé, un autre apparaît, cette fois un obstacle intérieur. Encore une fois il s'agit d'une invention de Tournier, invention qui trouvera sa justification ou son explication dans le 4e chapitre de *la Genèse*<sup>16</sup>. Adam androgyne, dans *La Famille Adam*, est non

<sup>11</sup> M. Tournier, *Des éclairs dans la nuit du coeur*, dans: "Les Nouvelles Littéraires" du 26 novembre 1970.

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> Voir M. Tournier, *Le Coq...*, pp. 11-12

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>15</sup> Michel Tournier s'éloigne ici de *la Genèse* (2, 7-8), où la création du jardin au pays d'Eden avec le fameux arbre qui donne la connaissance de ce qui est bien ou mal, qui est d'ailleurs complètement passé sous silence par Tournier dans son conte, suit directement la création de l'homme.

<sup>16</sup> "Alors Jéhovah décida de créer une terre où Adam aurait envie de rester tranquille. (...) "

– Maintenant, dit Jéhovah à Adam, tu peux avoir des enfants. Couche-toi et rêve sous les arbres, ça viendra tout seul. (...) Quand Jéhovah revint, il le trouva en train d'arpenter nerveusement l'ombre d'un palétuvier.

– Voilà, lui dit Adam. Il y a deux êtres en moi. L'un voudrait se reposer sous les fleurs. Tout le travail se ferait alors dans son ventre où se forment les enfants. L'autre ne tient pas en place. (...) Il a besoin de marcher, marcher, marcher. Dans le désert de pierre, le premier était malheureux. Le second était heureux. Ici, au Paradis, c'est tout le contraire.

– C'est, lui dit Jéhovah, qu'il y a en toi un sédentaire et un nomade. M. Tournier, *Le Coq...*, pp. 12-13.

seulement homme et femme, mais aussi sédentaire et nomade à la fois. Nous assistons donc au phénomène double – androgynie et dédoublement de la personnalité, pour utiliser le langage de la psychologie moderne.

La séparation du côté homme et côté femme d'Adam androgyne a donc ici une autre valeur que dans *Des éclairs dans la nuit du coeur*. Ce n'est plus pour affaiblir Adam, le priver de ses ambitions malsaines ou le punir, que Dieu le coupe en deux et retire de son corps tout ce qui était femme: les seins, le petit trou, la matrice<sup>17</sup>, mais tout au contraire, pour le renforcer et rendre capable de procréer<sup>18</sup>. En partageant entre Adam et Eve, sa nouvelle créature, la virilité et la féminité, Dieu a partagé aussi entre eux les traits de caractère, prédispositions, parfois contradictoires, on aimerait dire: leurs gènes, en attribuant le nomadisme à Adam et la sédentarité à Eve<sup>19</sup>.

Si l'image de l'origine de la femme, dans *La Famille Adam*, est plutôt neutre, en permettant d'introduire une dualité si importante dans l'imaginaire de Michel Tournier: nomadisme (que l'écrivain associe à la masculinité) – sédentarité (associée à la féminité), dans *Des éclairs dans la nuit du coeur*, la création de la femme est présentée comme une dégradation, comme un affaiblissement, comme une punition de l'hermaphrodite originel.

Un autre commentaire de la Genèse, celui que nous trouvons dans *Le Roi des Aulnes*, est sans doute encore plus controversé et provocateur, sinon pour les lecteurs du moins pour les lectrices de Tournier:

Le sexe de la femme. Ce n'est certes pas ce ventre décapité qui peut prétendre à ce titre, sinon en vertu de la symétrie que présentent grossièrement le corps de la femme et celui de l'homme. Le sexe de la femme. On serait sans doute mieux inspiré en le cherchant au niveau de la poitrine qui porte triomphalement ses deux cornes d'abondance.... La Bible jette sur cette question une étrange lumière. Quand on lit le début de la Genèse, on est alerté par une contradiction flagrante qui défigure ce texte vénérable. Dieu créa l'homme à son image, il le créa à l'image de Dieu, il les créa mâle et femelle. Et Dieu les bénit, et il leur dit: «Soyez féconds, croissez, multipliez, remplissez la terre et soumettez – la» Ce soudain passage du singulier au pluriel est proprement inintelligible, d'autant plus que la création de la femme à partir d'une côte d'Adam n'intervient que beaucoup plus tard, au chapitre II de la Genèse. Tout s'éclaire au contraire si l'on maintient le singulier dans la phrase que je cite. Dieu créa l'homme à son image, c'est-à-dire mâle et femelle à la fois. Il lui dit: «Crois, multiplie», etc. Plus tard, il constate que la solitude impliquée par l'hermaphrodisme n'est pas bonne. Il plonge Adam dans le sommeil, et il lui retire, non une côte, mais son «côté», son flanc, c'est-à-dire ses parties sexuelles féminines dont il fait un être indépendant. Dès lors on comprend pourquoi la femme n'a pas à proprement parler de parties sexuelles, c'est qu'elle est elle-même partie sexuelle: partie sexuelle de l'homme trop encombrante pour un port permanent, et donc déposée la plupart du temps, puis au besoin reprise<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> M. Tournier, *Le Coq...*, p. 13.

<sup>18</sup> Voir F. Merlié, *Michel Tournier*, Paris 1988, p. 37 et. S. Koster, *Michel Tournier*, Paris 1986, p. 35.

<sup>19</sup> Voir J.-B. Vray, *La question de l'origine*, dans «Images et signes de Michel Tournier», Paris 1991, pp. 71-72.

<sup>20</sup> M. Tournier, *Le Roi...*, pp. 33-34. F. Merlié remarque que: «La dislocation de l'Adam

La suite de ces réflexions n'en est pas moins audacieuse. Il s'agit d'abord d'une attaque dirigée contre l'institution du mariage, attaque inspirée par la séparation par le Créateur des deux parties de l'androgyne primitif:

Si telle est la vérité, il faut juger sévèrement la prétention du mariage qui est de ressouder aussi étroitement et indissolublement que possible ce qui fut dissocié. Ne réunissez pas ce que Dieu a séparé!<sup>21</sup>

Notons en passant que ce fragment introduit explicitement le thème de la phorie, tout à fait fondamental dans *le Roi des Aulnes*, où il est d'ailleurs étroitement lié au thème de l'androgyne.

Alors quel ne devait pas être l'équipage de l'ancêtre fabuleux, homme porte-femme devenu de surcroît porte-enfant, chargé et surchargé, comme ces poupées gigognes emboîtées les unes dans les autres!<sup>22</sup>

Et Michel Tournier revient à l'idée exprimée aussi dans *Des éclairs dans la nuit du cœur*: la séparation des deux ou même trois parties constitutives d'Adam hermaphrodite – est un mal irréparable:

L'image peut sembler risible. Moi – si lucide pourtant en face de l'aberration conjugale – elle me touche, elle m'éveille à je ne sais quelle nostalgie atavique d'une vie surhumaine, placée par sa plénitude même au-dessus des vicissitudes du temps et du vieillissement. Car s'il y a dans la Genèse une «chute de l'homme», ce n'est pas dans l'épisode de la pomme – qui marque une promotion au contraire, l'accession à la connaissance du bien et du mal – mais dans cette dislocation qui brisa en trois l'Adam originel, faisant choir de l'homme la femme, puis l'enfant, créant d'un coup ces trois malheureux, l'enfant éternel orphelin, la femme esseulée, apeurée, toujours à la recherche d'un protecteur, l'homme léger, alerte, mais comme un roi qu'on a dépouillé de tous ses attributs pour le soumettre à des travaux serviles.

Remonter la pente, restaurer l'Adam originel, le mariage n'a pas d'autre sens. Mais n'y a-t-il que cette solution dérisoire?<sup>23</sup>

Il revient à cette idée dans *Le miroir des idées*:

L'ablation de ses «parties» féminines a laissé à l'homme une blessure morale mal cicatrisée. La nostalgie de la maternité n'est guère guérie chez beaucoup d'hommes par les maigres satisfactions de la paternité<sup>24</sup>.

On comprend donc sans peine pourquoi la figure d'androgyne, expression d'une plénitude originelle perdue, occupe une place si importante dans l'imaginaire de

---

androgyne en deux êtres, un homme et une femme, a consisté en fait en une mutilation. L'extraction des parties féminines d'Adam pour créer Eve a été l'équivalent pur et simple d'une castration. Tout se passe comme si Adam avait été privé de sa propre virilité car il est présenté comme un «roi qu'on a dépouillé de tous ses attributs». L'être sexué, c'est désormais la femme, devenue sexe indépendant de l'homme. (...) Si la femme est le sexe de l'homme, l'homme est asexué". (F. Merlié, *Michel...*, p. 84).

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>22</sup> *Idem.*

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>24</sup> M. Tournier, *Le miroir...*, p. 16.

Tournier et dans son oeuvre. Il y a des androgynes aussi bien dans les grands romans de l'écrivain: *Vendredi ou les limbes du Pacifique*<sup>25</sup>, *Le Roi des Aulnes*<sup>26</sup>, *Les Météores*<sup>27</sup> et *La Goutte d'or*<sup>28</sup>, que dans ses récits, contes et nouvelles. Voici quelques exemples.

Dans *La Mère Noël*, il s'agit d'une jeune institutrice qui joue le Père Noël. Comme le remarque Arlette Bouloumié en commentant ce conte

L androgyne est le médiateur idéal, symbole de réconciliation, car il participe lui-même de deux natures. Il symbolise un état supérieur de l'être. L'enfant laïc est aussi l'enfant Jésus, image de la réunion des contraires. C'est autour d'un berceau que se fait la réunion du village. La mère devient la médiatrice androgyne de cette fête de la réconciliation, rôle d'abord dévolu au Christ enfant<sup>29</sup>.

Dans *Amandine ou les deux jardins*, conte initiatique, le thème de l'androgynie est lié à celui de l'enfant. Si dans *La Famille Adam*, il s'agissait de la différenciation des sexes dans l'anthropogenèse (phylogenèse) – le narrateur a donné sa réponse à la question de savoir où, à quel moment de la formation des espèces, la femme commence à exister d'une manière autonome, dans *Amandine ou les deux jardins* il s'agit de l'ontogenèse, et la narratrice répond à la question de savoir à quel moment du développement de l'individu les hommes et les femmes se différencient. Dans les deux cas, les réponses sont hétérodoxes, et ne pourraient satisfaire ni les savants ni les théologiens.

Si différent de l'ogre de Charles Perrault, mais aussi si différent d'Abel Tiffauges, ogre que Michel Tournier met en scène dans son roman, et de celui de la ballade de Goethe qui lui servait d'hypotexte dans ce roman, Logre du conte tournierien *La fugue du petit Poucet* frappe par sa douceur, par sa bonté. Mais la remarque de Pierre attire l'attention du lecteur sur un autre trait de ce personnage:

<sup>25</sup> Il s'agit surtout de *Vendredi* (Voir A. Bouloumié, *Michel Tournier...*, p. 42), mais aussi de *Robinson* lui-même, comme on le verra infra. La mère de Robinson, telle qu'elle apparaît dans les souvenirs du naufragé, n'est pas dépourvue de certains traits viriles, donc on peut la considérer, elle aussi, comme un androgyne.

<sup>26</sup> A sa naissance, la PHORIE est une image glorieuse, liée à la mère. La femme n'est-elle pas toujours le porte-enfant. Dès lors, le sens symbolique de la phorie apparaît. Par la phorie, Tiffauges réintègre sa partie féminine. A l'image de l'Adam primitif androgyne, Tiffauges cherche à réintégrer en lui l'élément féminin" (Voir A. Bouloumié, *Michel Tournier...*, p. 102, p. 187).

<sup>27</sup> Sur l'androgynie d'Alexandre, voir A. Bouloumié, *Michel Tournier...*, p. 194 et F. Merlié, *op. cit.*, pp. 40-41.

<sup>28</sup> Sur Oum Kalsoum, voir S. Jay, Idriss, *Michel Tournier et les autres*, Paris 1986, pp. 67-71.

<sup>29</sup> Et dans *Le Vagabond immobile*, on trouve une interprétation de cette fin proposée par Tournier lui-même: „Enfants. Mon petit conte *La Mère Noël* où l'on voit le père Noël déboutonner sa houppe rouge, écarter sa barbe de coton blanc et, faisant jaillir un sein généreux, allaiter l'enfant Jésus – traduit la frustration du pater nutritor incapable de devenir almus pater. La fellation ne compense pas cette infirmité malgré l'évidente affinité du sperme avec le lait" (M. Tournier, *Le Vagabond...*, p. 79.).



Pierre est saisi d'admiration. Il ne sait quoi dire, il ne sait plus ce qu'il dit. Il dit: «Vous êtes beau comme...» Logre sourit. Il sourit de toutes ses dents blanches, mais aussi de tous ses colliers, de son gilet brodé, de sa culotte de chasseur, de sa chemise de soie, et surtout, ah! surtout de ses hautes bottes.

Beau comme quoi? insiste-t-il.

Affolé, Pierre cherche un mot, le mot qui exprimera le mieux sa surprise, son émerveillement.

– Vous êtes beau comme une femme! finit-il par articuler dans un souffle<sup>30</sup>.

Cette remarque de Pierre, apparemment anodine, ainsi que la description qui la précédait, introduisent le thème de l'androgynie. Cette fois il est associé au thème de l'hippie.

Des androgynes, on en voit aussi dans la nouvelle intitulée *Tupik*, où d'ailleurs l'opposition entre les deux sexes et une tentative de la dépasser sont tout à fait fondamentales<sup>31</sup>.

Dans *Pierrot ou Les Secrets de la nuit*, le thème de l'androgynie est exprimé d'une manière moins explicite. Françoise Merllié le commente ainsi:

Au cours de toute cette histoire, Pierrot est un personnage androgyne: vêtu de longs vêtements blancs, son allure reste indéterminée. Et surtout il est l'homme qui possède un four. Ce lieu de gestation où lève la pâte est matriciel. C'est une sorte de caverne solaire, à la fois douée de profondeur et habitée par le feu. (...) Il peut, grâce à son four, recréer le feu du soleil, et ce feu ne dépend que de lui. Ce principe masculin, il le maîtrise pleinement<sup>32</sup>.

Les plus célèbres androgynes tournériens sont les héros de son récit publié en 1983, *Gilles & Jeanne*. Le premier chapitre du récit commence par la description tournérienne de l'une des plus célèbres scènes dans l'histoire de la France, où Jeanne joue le rôle principal (avec le dauphin Charles), et Gilles de Rais n'est qu'un des témoins émerveillés par les événements très inhabituels: «Une jeune fille de seize ans, d'origine paysanne, venue des Marches de Lorraine, se dit envoyée par le Roi du Ciel pour sauver le royaume de France»<sup>33</sup>.

Jeanne reconnaît le dauphin qu'elle n'a jamais vu auparavant. Mais cela ne suffit pas. Pour vérifier l'authenticité de sa mission, on lui fait subir plusieurs épreuves, parfois humiliantes, comme celui par exemple qui devait établir son sexe<sup>34</sup>. Ce passage n'est pas le seul, dans ce premier chapitre du récit, à suggérer un certain équivoque en ce qui concerne le sexe du messager de Dieu qui est venu de la campagne à Chinon défendre son roi et sa patrie<sup>35</sup>.

Ainsi le thème de l'androgynie apparaît dès les premières lignes du livre avec toute sa force. D'ailleurs, ce n'est pas seulement Jeanne d'Arc qui est androgyne,

<sup>30</sup> M. Tournier, *Le Coq...*, p. 57.

<sup>31</sup> Nous présentons une étude détaillée de *Tupik* dans M. Mrozowski, *Michel Tournier et l'art de la concision*, Katowice 1995, pp. 38-41.

<sup>32</sup> F. Merllié, *op. cit.*, p. 157.

<sup>33</sup> M. Tournier, *Gilles & Jeanne*, Paris 1983, p. 10.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>35</sup> Voir *ibid.* pp. 10-15.

dans le récit de Tournier, mais aussi Gilles de Rais, par son homosexualité et sa pédophilie<sup>36</sup>. On aurait ainsi deux androgynes dans *Gilles & Jeanne*, Jeanne d'Arc-androgyne associé à l'idée du bien, et Gilles de Rais-androgyne associé à l'idée du mal, deux androgynes attirés l'un vers l'autre par une force mystérieuse.

Dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, l'absence des femmes, en tout cas dans la première partie du roman, n'est qu'apparente. Les femmes accompagnent Robinson dès le début de son séjour sur une île déserte: sous la forme des souvenirs de sa soeur Lucy, morte adolescente<sup>37</sup>, et puis ceux de sa mère. Le souvenir de la mère, intimement lié à celui de l'enfance, ou même de la période prénatale, celle de la sécurité, de la paix, reste profondément et durablement codé dans la mémoire de chacun. Robinson évoque la sienne avec la plus grande tendresse.

Mais le naufragé ne se contente pas de souvenirs. Il retrouve la féminité autour de lui. Il identifie son île à la femme, ce qui le pousse à la baptiser par un prénom féminin, *Speranza*<sup>38</sup>. Et celle-ci lui apparaît d'abord justement comme la mère, au moment où il descend nu et s'installe comme un fœtus<sup>39</sup> dans les profondeurs de la grotte, qui symbolise la vie prénatale, la vie intra-utérine<sup>40</sup>. La sécurité, la paix, le calme, "refuge de ses terreurs et de ses chagrins"<sup>41</sup>, la Mère tellurique<sup>42</sup> est, en même temps, un danger mortel tardivement reconnu:

Robinson eut le pressentiment qu'il fallait rompre le charme s'il voulait jamais revoir le jour. La vie et la mort étaient si proches l'une de l'autre dans ces lieux livides qu'il devait suffire d'un instant d'inattention, d'un relâchement de la volonté de survivre pour qu'un glissement fatal se produisît d'un bord à l'autre. Il s'arracha à l'alvéole<sup>43</sup>.

<sup>36</sup> Voir A. Bouloumié, *Michel Tournier...*, p. 193.

<sup>37</sup> Voir M. Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris 1967, p. 111.

<sup>38</sup> "Ayant été frappé en lisant la Bible de l'admirable paradoxe par lequel la religion fait du désespoir le péché sans merci et de l'espérance l'une des trois vertus théologiques, il décida que l'île s'appellerait désormais *Speranza*, nom mélodieux et ensoleillé qui évoquait en outre le très profane souvenir d'une ardente Italienne qu'il avait connue jadis quand il était étudiant à l'université d'York. (M. Tournier, *Vendredi...*, pp. 45-46).

<sup>39</sup> Voir *ibid.*, p. 106.

<sup>40</sup> "A ce degré de profondeur la nature féminine de *Speranza* se chargeait de tous les attributs de la maternité". (M. Tournier, *Vendredi...*, p. 107). Comme le remarque Stirn: "Le personnage de Michel Tournier a la foi de multiples peuples indiens d'Amérique, comme les Zunis ou les Salinas, en une grande Mère tellurique assimilée à la mère humaine". (F. Stirn, *Vendredi ou les limbes du Pacifique – Tournier*, Paris 1983, p. 33).

<sup>41</sup> M. Tournier, *Vendredi...*, pp. 108-109.

<sup>42</sup> Comme le remarque Stirn: "Le personnage de Michel Tournier a la foi de multiples peuples indiens d'Amérique, comme les Zunis ou les Salinas, en une grande Mère tellurique assimilée à la mère humaine". (F. Stirn, *Vendredi...*, p. 33).

<sup>43</sup> Plus tard en méditant sur les rapports entre le sexe et la mort, Robinson remarque: "Couché sur la terre (...) L'amour et la mort, ces deux aspects d'une même défaite de l'individu, se jettent d'un commun élan dans le même élément terrestre. L'un et l'autre sont de nature tellurique" (M. Tournier, *Vendredi...*, pp. 109, 132-133).

Au bout d'un certain temps, les rapports entre Robinson et Speranza, sa mère, étant devenus trop intimes, sinon incestueux<sup>44</sup>, le naufragé décide de cesser définitivement les descentes dans la grotte, en se réservant le droit d'y trouver un jour sa sépulture<sup>45</sup>. Et désormais il cesse de percevoir Speranza comme sa mère<sup>46</sup>. Il en fait maintenant d'abord sa fiancée ou maîtresse<sup>47</sup>, et puis, inspirée par la *Cantique des cantiques* et par quelques versets du Livre d'Isaïe<sup>48</sup>, son épouse. Dans les deux cas, l'aventure amoureuse lui apporte une déception. D'abord sa liaison pré- ou extramaritale (l'épisode de "la voie végétale"<sup>49</sup>) se termine par une blessure douloureuse. Le membre de Robinson est piqué par une araignée pendant son coït végétal<sup>50</sup>, ce que le naufragé lui-même interprète comme une sorte de maladie vénérienne.

Le mariage qui a suivi (l'épisode de la "combe rose") s'est avéré encore plus décevant et dangereux:

---

<sup>44</sup> "J'allais la souiller de ma semence. Levain vivant, quel horrible mûrissement n'aurait-il pas provoqué dans ce four gigantesque, la grotte! Je vois Speranza tout entière gonfler comme une brioche, boursoufler ses formes à la surface de la mer, crever enfin pour vomir quelque monstre incestueux!" (*Ibid.*, p. 113-114)

<sup>45</sup> "J'ai exploré la voie de la terre maternelle. (...) Ainsi j'aurai donné à ma dépouille la plus tendre, la plus maternelle des sépultures. (*Ibid.*, pp. 114-115).

<sup>46</sup> En commentant cette partie de *Vendredi ou les limbes du Pacifique* que nous venons de résumer, F. Merllié remarque: "Le péril que peut représenter une femme pour un homme apparaît à travers les expériences de Robinson avec son île féminisée, qu'il la considère comme mère ou comme épouse. Dans les deux cas, il risque d'en rester prisonnier." (F. Merllié, *op. cit.*, p. 65)

<sup>47</sup> "Les **lombes**! Ce beau mot grave et sonore avait brusquement retenti dans sa mémoire, et Robinson se souvenait en effet que ses mains s'étaient jadis rejointes et reposées dans ce creux où dorment les énergies secrètes de la détente et du spasme, râble de la bête et centre de gravité de l'animal humain. Les lombes" (*Ibid.*, pp. 126-127, 138.)

<sup>48</sup> "On ne te nommera plus Délaissée

et on ne nommera plus ta terre Désolation,

Mais on t'appellera Mon-plaisir-en-elle et ta terre l'Epousée.

Car Yahweh mettra son plaisir en toi, et ta terre aura un époux..."

Isaïe, LXII, cité d'après, M. Tournier, *Vendredi...*, p. 134.

<sup>49</sup> Il s'agit de rapports sexuels de Robinson non avec Speranza tout entière, mais avec l'un de ses éléments: avec un arbre (M. Tournier, *Vendredi...*, pp. 121-122). Signalons ici l'importance de l'arbre, "promu au rang de personnage", comme le dit Bouloumié (A. Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente* »Vendredi ou les limbes du Pacifique« de Michel Tournier, Paris 1991, p. 73), dans la prose de Michel Tournier. C'est un personnage androgyne (voir A. Bouloumié, *Michel Tournier...*, pp. 200-209, et M. Mrozowicki, *op. cit.*, pp. 34-36), mais sa fonction dans »Vendredi ou les limbes du Pacifique« est essentiellement féminine. Maîtresse de Robinson dans l'épisode de la "voie végétale", l'arbre, dans le roman tout entier symbolise avant tout la mère-refuge (voir A. Bouloumié, *Michel Tournier...*, pp. 205-206). Cependant il n'y a pas ici de contradiction. Une partenaire sexuelle de l'homme, maîtresse ou épouse, n'est-elle pas aussi un substitut de la mère absente ou défunte?

<sup>50</sup> F. Merllié, *op. cit.*, pp. 74-75.

Désormais, avec la bénédiction de la Bible, un lien plus fort et plus intime l'attachait à Speranza. Il avait humanisé celle qu'il pouvait bien désormais appeler son épouse d'une façon incomparablement plus profonde que toutes les entreprises du gouverneur. Que cette union plus étroite signifîât en revanche pour lui-même un pas de plus dans l'abandon de sa propre humanité, il s'en doutait certes, mais il ne le mesura que le matin où en s'éveillant il constata que sa barbe en poussant au cours de la nuit avait commencé à *prendre racine* dans la terre<sup>51</sup>.

Puis Speranza, en tant que son épouse légitime, et en tant que la mère de ses enfants (mandragores) le trompe avec son disciple, Vendredi, et met au monde des mandragores – bâtardes<sup>52</sup>. Emprisonné, blessé, cocufié par Speranza, Robinson se rend compte qu'

Il est à un tournant de son histoire, que l'ère de l'île épouse – qui succédait à l'île mère, elle-même postérieure à l'île administrée – vient à son tour de prendre fin, et que le temps est proche de l'avènement de choses absolument nouvelles, inouïes et imprévisibles<sup>53</sup>.

L'explosion provoquée par Vendredi libère Robinson de ses racines terriennes et une nouvelle époque dans la vie – aussi dans la vie sexuelle – du naufragé commence. Il découvre, nous utilisons une belle mais un peu vague expression de Françoise Merllié, „un mode de jouissance à l'abri d'une emprise féminine”<sup>54</sup>. Il ne s'agit tout de même pas, comme on pourrait s'y attendre, d'un penchant homosexuel, que favoriserait la proximité de Vendredi, ou des pratiques solitaires „habituelles”. Robinson élimine les femmes de sa vie, en choisissant d'abord la “voie éolienne”, et puis la “voie solaire”, deux formes de la sexualité non-génitale.

Nous n'allons pas entrer ici dans le détail de cette nouvelle étape de la vie de Robinson sur son île, cela nous prendrait trop de temps et dépasserait le cadre de cette communication. Contentons-nous de remarquer que l'évolution de Robinson marquée par les épisodes successifs (la souille, la grotte, la voie végétale, la combe rose, la voie éolienne, l'extase solaire) s'accompagne d'une élimination des femmes de sa vie, de sa sexualité, femmes considérées comme une menace, comme un danger, comme une atteinte portée à la liberté de l'homme. Mais libéré des femmes, Robinson, cet être androgyne, à la fin du roman retrouve paradoxalement une femme en lui-même, se sent une femme dans ses rapports sexuels avec l'Astre Majeur:

Or s'agissant de ma sexualité, je m'avise que pas une seule fois Vendredi n'a éveillé en moi une tentation sodomite. C'est d'abord qu'il est arrivé *trop tard*: ma sexualité était déjà devenue *élémentaire*, et c'était vers Speranza qu'elle se tournait. Mais c'est surtout que Vénus n'est pas sortie des eaux et n'a pas foulé mes rivages pour me séduire, mais pour

<sup>51</sup> Le mariage est présenté par M. Tournier comme la cause de l'enracinement ou de la sédentarisation aussi, d'ailleurs d'une manière encore plus explicite, dans *La Goutte d'or* (Voir M. Mrozowicki, *op. cit.*, pp. 93-94).

<sup>52</sup> M. Tournier, *Vendredi...*, pp. 173-181.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>54</sup> F. Merllié, *op. cit.*, p. 75.

me tourner de force vers son père *Ouranos*. Il ne s'agissait pas de me faire régresser vers des amours humaines, mais sans sortir de l'élémentaire de me faire *changer d'élément*. C'est chose faite aujourd'hui. Mes amours avec *Speranza* s'inspiraient encore fortement des modèles humains. En somme, je fécondais cette terre comme j'aurais fait une épouse. Vendredi m'a contraint à une conversion plus radicale. Le coup de volupté brutale qui transperce les reins de l'amant s'est transformé pour moi en une jubilation douce qui m'enveloppe et me transporte des pieds à la tête, aussi longtemps que le soleil-dieu me baigne de ses rayons. Et il ne s'agit plus d'une perte de substance qui laisse l'animal triste *post coitum*. Mes amours ouraniens me gonflent au contraire d'une énergie vitale qui me donne des forces pour tout un jour et toute une nuit. S'il fallait nécessairement traduire en termes humains ce coût solaire, c'est **sous les espèces féminines, et comme l'épouse du ciel qu'il conviendrait de me définir**. Mais cet anthropomorphisme est un contresens. En vérité, au suprême degré où nous avons accédé, Vendredi et moi, **la différence de sexe est dépassée**, et Vendredi peut s'identifier à Vénus, tout de même qu'on peut dire en langage humain que je m'ouvre à la fécondation de l'Astre Majeur<sup>55</sup>.

*Vendredi ou les limbes du Pacifique* exprime donc, tout comme les textes de Michel Tournier évoqués plus haut, la nostalgie d'une plénitude originelle perdue, tandis que l'image de la femme elle-même, ou de la féminité, malgré les apparences (souvenirs chaleureux de la mère) n'est pas, pour dire le moins, très admirative.

Si dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique* la femme est rejetée, éliminée par Robinson reconverti à l'androgynie originelle par Vendredi, un être androgyne, dans *Le Roi des Aulnes*, la femme incarnée par Rachel abandonne elle-même Abel Tiffauges, homme trop décevant à ses yeux dans leurs rapports sexuels.

L'histoire de relations difficiles d'Abel Tiffauges et de Rachel<sup>56</sup> permet à Michel Tournier de présenter toute une théorie de l'opposition de la sexualité masculine et féminine, comme opposition entre l'acte et la puissance.

Ce jour-là, elle observa négligemment en se rhabillant que je faisais l'amour comme un serin. Je crus d'abord qu'elle mettait en cause mon savoir, mon habileté. Elle me détrompa. C'était seulement **ma précipitation** dont il s'agissait. (...) Puis elle évoqua rêveusement le souvenir d'un de ses amants précédents, le meilleur qu'elle eût possédé assurément. Il lui avait promis de la prendre dès le coucher, et de ne pas s'en déprendre avant le lever du jour. Et il avait tenu parole, la travaillant jusqu'aux premières lueurs de l'aube. (...) Je savais depuis longtemps qu'une des formes les plus fréquentes de fiasco sexuel est l'*ejaculatio precox*, en somme l'acte sexuel insuffisamment retenu, différé. L'accusation de Rachel va loin, car elle vise à me placer au seuil de l'impuissance, mieux, elle traduit **la grande mésentente du couple humain, l'immense frustration des femmes, sans cesse fécondées, jamais comblées**.

– Tu te soucies de mon plaisir comme d'une guigne!

Quand j'enveloppais Rachel de tout mon corps pour me l'approprier, ce qui pouvait se passer derrière ses paupières closes, dans sa petite tête de berger hébreux, c'était bien la dernière de mes préoccupations.

<sup>55</sup> M. Tournier, *Vendredi...*, pp. 229-230.

<sup>56</sup> Le rapport de la Rachel tourniérienne avec celle de *la Genèse* est lointain, notons tout de même la prédilection de l'écrivain pour les prénoms bibliques, marquée aussi dans *Le Roi des Aulnes*.

– Tu **assouvis ta faim de chair fraîche**, puis tu retournes à ta tôlerie.

L'homme qui mange son pain ne s'inquiète pas de la satisfaction qu'éprouve, ou n'éprouve pas, le pain à être ainsi mangé.

– Tu me ravales au niveau du bifteck.

Peut-être, si l'on adopte sans discuter ce «code de la virilité» qui est l'oeuvre des femmes et l'arme de leur faiblesse. Mais d'abord l'assimilation de l'amour à l'acte alimentaire n'a rien d'avilissant, puisque aussi bien c'est à une pareille assimilation que recourent nombre de religions, et la chrétienne au premier chef avec l'eucharistie. Mais c'est cette idée de virilité – notion exclusivement féminine – qu'il faudrait autopsier. Donc la virilité se mesure à la *puissance sexuelle*, et la puissance sexuelle consiste simplement à différer aussi longtemps que possible l'acte sexuel. Elle est affaire d'abnégation. Ce terme de puissance doit donc s'entendre dans son sens aristotélicien, comme *le contraire de l'acte*. Puissance sexuelle est tout l'inverse et comme la négation d'un acte sexuel. Elle est l'acte promis, jamais tenu, indéfiniment enveloppé, retenu, suspendu. La femme est puissance, l'homme est acte. Et donc l'homme est naturellement impuissant, naturellement désaccordé aux lentes et végétatives maturations féminines. A moins qu'il ne se mette docilement à son école, à son rythme, besognant avec tout l'acharnement requis pour arracher une étincelle de joie à la chair atermoyante qui lui est offerte.

– Tu n'es pas un amant, tu es **un ogre**<sup>57</sup>.

Bientôt une véritable carrière ogresse d'Abel Tiffauges commence, comme si elle était déclenchée par ces paroles dépréciatives de Rachel, "Tu es un ogre", paroles par lesquelles d'ailleurs s'ouvre le roman tout entier avant qu'elles ne soient reprises dans le fragment cité tout à l'heure, ce qui évidemment d'une certaine manière les met en relief, et par cela même souligne leur importance.

Nous n'allons pas rappeler ici toutes les étapes de cette „carrière” ogresse, qu'une autre femme, ou plutôt une jeune fille, Martine, elle aussi contribue à provoquer par son accusation injuste. Remarquons seulement que ce qui caractérise l'ogre avant tout c'est son comportement phorique. Mais le roman de Tournier, et c'est là son idée fondamentale, montre toute l'ambiguïté de la phorie. Abel Tiffauges est partagé entre le désir „d'asservir” et celui de „servir”, entre le désir de porter un enfant en le serrant contre soi dans un geste de ravisseur, comme le Roi des Aulnes (surtout l'épisode de la chasse aux garçons pour la Napola), et celui de porter un enfant au-dessus de soi, pour le sauver, tel Saint Christophe chargé du Christ (la scène finale avec Ephraïm, enfant juif). Cette deuxième phorie, phorie bénigne révèle l'instinct maternel de Tiffauges, et par cela même l'androgynie de ce personnage. Abandonné par une femme, Abel Tiffauges retrouve donc l'élément féminin en lui-même<sup>58</sup>.

Les hommes efféminés, les femmes viriles, les enfants, qui, selon Tournier, avant l'âge de la puberté, ne sont ni hommes ni femmes, les anges, qui, eux non plus, “ne sont ni homme ni femme, et ignorent la procréation”<sup>59</sup>, les androgynes occupent

<sup>57</sup> M. Tournier, *Le Roi...*, pp. 20-22.

<sup>58</sup> Voir A. Bouloumié, *Michel Tournier...*, p. 102.

<sup>59</sup> M. Tournier, *Eléazar ou la source et le buisson*, Paris 1996, p. 34.

une place privilégiée dans l'imaginaire de Tournier. Comme le remarque Arlette Bouloumié,

Le mythe de l'androgynie, mythe eschatologique, exprime l'espoir d'un retour à l'unité primordiale par le dépassement de tous les conflits, de toutes les contradictions. C'est un symbole de la *coincidentia oppositorum*, définition la moins imparfaite de l'état divin. Mythe d'origine, le mythe de l'androgynie se projette dans l'avenir comme un idéal à reconquérir. Il polarise l'oeuvre de Tournier vers la quête d'un homme nouveau, surmontant la division, la solitude qui sont le fait de la condition humaine depuis la «coupure» primordiale. Il exprime la réconciliation de l'homme avec lui-même et avec le monde<sup>60</sup>.

Cependant, il y a, bien sûr, dans la prose de Michel Tournier, aussi des femmes-femmes. Parfois leur présence dans l'univers tournierien, dominé indubitablement par les androgynes ou les hommes, est très discrète, à peine visible, souvent symbolique. Mais, comme le remarque à juste titre Françoise Merllié,

Même si les personnages féminins sont rares et n'apparaissent que peu dans l'oeuvre de Tournier, ils sont pourtant déterminants. Leur absence est active, destructrice<sup>61</sup>.

Il y a, dans la prose de Tournier, des femmes qui, comme Rachel, quittent leurs partenaires, en déclenchant chez eux des processus dégradants. Il y en a d'autres qui, au contraire, comme Speranza, limitent leur liberté ou les réduisent en esclavage, d'ailleurs avec les résultats à peu près les mêmes. A cause des femmes, l'identité, la personnalité, et même la vie des hommes sont souvent, chez Tournier, exposées au danger mortel. Certains ne savent pas conjurer ce danger et succombent. C'est le cas notamment d'Hector dans *Les Suaires de Véronique* devenu victime d'une photographe-ogresse<sup>62</sup>, et d'Idriss, héros de *La Goutte d'or* dont toute la mésaventure avec les images est déclenchée par la rencontre avec une autre photographe, blonde de surcroît, détail qui, dans l'imaginaire tournierien, est loin d'être innocent.

Une femme blonde, une femme européenne, une femme par excellence, dans *La Goutte d'or*, est opposée à une femme noire, Zett Zobéida, femme androgynie. Celle-ci pourvoit Idriss de la goutte d'or, talisman qui devait le protéger contre tout le mal. Comme le remarque F. Merllié:

La goutte d'or le liait à son enfance, à la civilisation islamique, mais c'est aussi le talisman légué par la femme androgynie. Il est possible d'y voir un gage de virilité lié de façon paradoxale à la chasteté. Comme si la puissance sexuelle se devait de rester en puissance. Car lorsqu'Idriss abandonne sa goutte d'or, lorsqu'il cesse d'être sous le signe de Zett Zobeida, donc de la bisexualité, il est livré à tous les maléfices de la civilisation occidentale, et de son émanation la plus dangereuse, la femme blonde. Car la femme blonde est celle qui prend et ne rend pas. La première vole son image dans une photographie. La deuxième, prostituée, s'empare de la goutte d'or. Ainsi la femme androgynie le gratifie d'un présent, même involontaire, tandis que la femme blonde le lui retire<sup>63</sup>.

<sup>60</sup> A. Bouloumié, *Michel Tournier...*, p. 155.

<sup>61</sup> F. Merllié, *op. cit.*, p. 41.

<sup>62</sup> Voir M. Mrozowicki, *op. cit.*, pp. 50-56.

<sup>63</sup> F. Merllié, *op. cit.*, p. 88.

Cette attaque tourniérienne dirigée contre la femme blonde n'est pas la seule dans *La Goutte d'or*. On la retrouve dans le conte *La Reine blonde*, inséré dans cette oeuvre où la blondeur – celle de l'héroïne, mais aussi la blondeur en général, dont Tournier présente une genèse fantaisiste, est une couleur de cheveux déshonorante et maléfique. La blondeur d'une femme a la même connotation dans *Gaspard, Melchior et Balthazar*, où avec le personnage de Biltine, esclave achetée par Gaspard, roi de Méroé, au marché de Baalouk "la blondeur était entrée dans sa vie par effraction, et (...) elle menaçait de la dévaster"<sup>64</sup>. L'esclave blonde de Gaspard, devenue sa maîtresse, et bien plus que cela, l'a déçu cruellement en le trompant (paradoxalement avec son propre mari qui pour ne pas être éloigné de sa femme, jouait le rôle de son frère). Le voyage entrepris avec Melchior, prince de Palmyrène, et Balthazar, roi de Nippur, tous les trois guidés par la comète, avait pour but de sauver Gaspard de l'emprise de la blondeur<sup>65</sup>.

Aucune comète n'a guidé, par contre, Pierre, héros de *L'aire du Muguet*. Ses contacts avec la blondeur, celle de Marinette, femme mi-réelle, mi-merveilleuse, se sont terminés d'une manière tragique. Marinette est un personnage double, et par sa duplicité elle s'inscrit bien dans la galerie de personnages tourniériens. D'abord elle apparaît comme une personne mystérieuse, étrange. Puis, elle est présentée comme une fille ordinaire avec laquelle on a envie d'aller au bal et danser une valse viennoise. Enfin, en disparaissant, elle redevient ce qu'elle était au début, un être presque irréel. C'est en vain que Pierre la cherche dans un endroit habituel, derrière la clôture de l'aire du Muguet. Comme le dit le narrateur, "Visiblement il n'y avait personne, et c'était pour cela que le charme était rompu"<sup>66</sup>. Les recherches de son village, Lusigny-sur-Ouche, elles non plus, ne donnent aucun résultat, et les routiers finissent par mettre en doute l'existence de Marinette et de son village mystérieux.

Tout en doutant de l'existence de Marinette, Pierre ne cesse pas de la chercher. Une tentative de traverser à pied l'autoroute pour regagner l'aire du Muguet où il espère la voir, s'avère tragique pour le héros. Victime d'un accident, il meurt, et ses dernières paroles donnent raison à Gaston:

"L'autoroute...murmure-t-il. L'autoroute... Tu vois Gaston, quand on en est de l'autoroute... faut pas chercher à en sortir"<sup>67</sup>, paroles qu'on peut traiter comme une sorte de morale qu'il faut tirer de cette nouvelle<sup>68</sup>. L'autoroute symbolise ici une vie réglée par des principes auxquels on est fidèle, et dont il

<sup>64</sup> M. Tournier, *Gaspard, Melchior & Balthazar*, Paris 1980, p. 18.

<sup>65</sup> L'étude du thème de la blondeur a permis à Salim Jay de présenter une analogie intéressante entre *La Goutte d'or* et *Gaspard, Melchior & Balthazar* (S. Jay, *op. cit.*, pp. 15-17).

<sup>66</sup> M. Tournier, *Le Coq...*, p. 287.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 299.

<sup>68</sup> F. Merllié, *op. cit.*, p. 73.



ne faut pas s'éloigner pour se lancer à la recherche de contrées, dont on ne sait même pas si elles existent, pour se lancer à la recherche du féminin.

Apologie de l'androgynie, cet idéal à reconquérir d'une plénitude originelle perdue au moment de la création de la femme, et, en même temps, condamnation de la femme, la cause de tout cet embarras, la prose de Michel Tournier apparemment surprend par la fidélité de l'écrivain à ses idées à ce sujet, esquissées déjà dans *Vendredi* et *Le Roi des Aulnes*. Il a écrit tout de même aussi des textes où son image de la femme est plus nuancée. Dans *Le miroir des idées*, il aborde le thème de la femme du point de vue sociologique et démographique. Il remarque d'abord que

L'homme a largement profité des avantages que la nature lui a donnés sur la femme pour la réduire en esclavage. Ce que Karl Marx exprimait en disant que la femme est le prolétaire de l'homme. Mais de siècle en siècle, la femme gagne en force physique et en indépendance économique. Le fardeau de la maternité s'allège d'année en année. On pourrait prévoir l'avènement d'une société purement matriarcale où les hommes seraient réduits à des jouets destinés au seul plaisir des femmes<sup>69</sup>.

Cette perspective de la société purement matriarcale, c'est une raison de plus pour craindre et éviter les femmes. Mais la valorisation des femmes, selon Tournier, résultera de leur raréfaction. Et celle-ci présente aussi une menace pour toute l'humanité:

Cette société féministe sera peut-être hâtée par une raréfaction du sexe féminin provoquée par les femmes elles-mêmes. En effet de plus en plus souvent les femmes enceintes ont la possibilité de se faire avorter en toute connaissance du sexe de l'enfant qu'elles portent. Et presque toujours elles choisissent l'avortement s'il s'agit d'une fille. Déjà en Inde, la nouvelle génération présente un grave déséquilibre en faveur des garçons. Il va en résulter d'abord une raréfaction des femmes et une valorisation imprévisible des rescapés du génocide abortif. La seconde conséquence sera l'extinction du genre humain, car ce sont les femmes – et non les hommes – qui assurent sa perpétuation<sup>70</sup>.

Voilà donc une accusation de plus adressée par Michel Tournier aux femmes: par leur raréfaction, elles risquent de provoquer l'extinction du genre humain. Tournier ne le dit pas explicitement, mais une seule conclusion s'impose au lecteur: paradoxalement, c'est à l'homme qu'appartient la tâche de protéger la femme, ne fût-ce que pour sauvegarder le genre humain.

Si l'attitude de Tournier à l'égard des femmes, dans *Le miroir des idées*, est toujours un peu équivoque, il y a aussi parmi les chefs-d'œuvre de l'écrivain un livre qui ouvertement met en cause sa misogynie. Ce livre, c'est *Le Médianoche amoureux*, que nous avons traité ailleurs<sup>71</sup> comme un véritable art poétique de l'écrivain, son apologie de la transtextualité et de la concision, mais qui est en même temps, un grand plaidoyer tournierien en faveur du mariage, plaidoyer

<sup>69</sup> M. Tournier, *Le miroir...*, p. 17.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>71</sup> M. Mrozowicki, *op. cit.*, pp. 123-163.

qui n'est pas sans surprendre les lecteurs du *Roi des Aulnes* qui ont du mal à oublier cette formule célèbre que nous avons déjà citée ci-dessus, et dans laquelle il fallait voir la condamnation du mariage: "Ne réunissez pas ce que Dieu a séparé!", formule maintenant contredite avec vigueur.

A la question de savoir si Michel Tournier est un misogyne, question que les critiques se posent souvent<sup>72</sup>, il faut répondre par une autre question: Tournier, mais lequel? Celui de *Vendredi*, *Le Roi des Aulnes*, *Les Suaires de Véronique*, *La Goutte d'or* et *L'aire du Muguet* ou bien celui du *Miroir des idées* et du *Médianoche amoureux* où la femme, sa position dans la société, le mariage sont pleinement réhabilités, même si la nostalgie de l'androgynie originelle, si forte dans toute l'oeuvre de l'écrivain, est loin d'être oubliée.

---

<sup>72</sup> Voir M. MacLean, *Michel Tournier as Misogynist (or Not): An Assessment of the Author's View of Feminity*, dans "Modern Language Review", 83, 2, avril 1988, pp. 323-331.

## KOBIETA W LITERATURZE FRANCUSKIEJ – SYMBOL I RZECZYWISTOŚĆ

### Streszczenie

Refleksje na temat degradacji dwornego ideału kobiety oraz dwoistej percepcji kobiety jako istoty prowadzącej do zatrąty lub zbawienia na przykładzie trzynastowiecznych powieści arturiańskich i cyklu Graala dominują w studiach dotyczących okresu Średniowiecza. Opowiadania *Des Perriers* (XVI w.) dały pretekst do pokazania wybranych aspektów psychologii kobiety w literaturze. Obsesja śmierci, lęk przed starością w korespondencji Pani de Sévigné uświadamiają wielkość, głębię umysłowości autorki, mądrość jej filozofii, przecząc równocześnie uznawanemu stereotypowi umysłowości kobiety w wieku XVII. Podobnie Pani de Maintenon, założycielka szkoły Saint-Cyr dla dziewcząt szlacheckiego pochodzenia, przekroczyła stereotyp kobiety poprzez uwrażliwianie ówczesnych na doniosłość edukacji dziewcząt. Zwłaszcza że daleko do traktowania partnerskiego czy równego kobiety i mężczyzny, co potwierdzają informacje na temat sytuacji kobiety w wieku XVIII, wskazując wolność i równość w kształceniu kobiet jako pierwszy krok do niezależności kobiety. Kolejną konfrontację obrazu kobiety i stereotypu wyświetlającą zafałszowania obrazu społecznego, rodzinnego, intymnego i osobistego stanowi portret kobiety konstruowany w powieści w listach Crébillona syna. Podkreślając przyjęcie przez kobietę widzenia męskiego w odniesieniu do własnej płci, pokazuje uzależnienie jej świadomości. Kochające kobiety są również przedmiotem analizy roli miłości w odnajdowaniu własnej tożsamości kobiety na przykładzie Hełoiży i Abelarda. Kontrastuje z nimi kobieta – uosobienie zła, niejednoznaczna, bohaterka nowel Jules Amédée Barbey d' Aurevilly, dziewiętnastowiecznego pisarza, odpychająca i fascynująca zarazem. Herodiada Mallarmé'go, kobiecość księżycowa, podziwiana i przerażona przemijaniem urody, marząca o absolicie, nie kochająca nikogo, sterylna biologicznie i emocjonalnie, narcystyczna, nietknięta, niedostępna, doskonała i zawsze zimna uosabia młode życie i urodę, które niczemu nie służą. Mityczna bohaterka Maupassanta, wobec której obojętność nie istnieje, bo towarzyszą jej zawsze adoracja lub nienawiść, jest bardziej mityczna niż rzeczywista, uosabiając równocześnie zwierzęcość i boskość, mistycyzm i kobiecość.

Pełne podziwu dla kobiety spojrzenie Jeana Giraudoux, ewolucja obrazu kobiety w jego twórczości, uzupełnia refleksja na temat władzy kobiety w przestrzeni prywatnej i publicznej uosabianej przez postaci kobiece jego teatru. Kobieta wymarzona, marzenia o kobiecie surrealistów upragnionej i poszukiwanej, naturalnej i uosabiającej skrywane pragnienia zapisane w magii egzystencji ludzkiej skupiają się w postaci niewyrażonej i nieopisanej Nadji. Kontrastuje z nią obraz młodych dziewcząt w poezji Jammesa. Studium twórczości Michela Tournier wprowadza oprócz kobiety jako przedmiotu zainteresowania autora również męczyznę i androgyna.





ISBN 83-87635-39-1