

Narrations déviantes :
Représentations littéraires de l'amitié féminine
au XVIIIe siècle en France

by

Marianne Legault

B.A., University of Victoria, 1992

M.A., University of Victoria, 1993

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS
FOR THE DEGREE OF DOCTOR OF PHILOSOPHY

in

THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES
(Department of French, Hispanic and Italian Studies)

We accept this thesis as conforming to the required standard

The University of British Columbia

March 2004

© Marianne Legault, 2004

Dissertation abstract

This study examines various literary discourses on the question of female friendship in Ancien Régime texts of both a philosophical and literary nature. It takes as its premise the view of many feminist thinkers, such as the philosopher Janice Raymond, who assert that, contrary to men, women have been denied same sex friendship for centuries. From this basis, I explore the effect of this homosocial and homoprivileged heritage on the deployment of female friendship as a thematical narrative in the works of both male and female writers in seventeenth-century France.

In Part One, I give a broad historical and feminist overview of the absence of women in the context of friendship theory as developed and revered by a long tradition of male thinkers from Antiquity to the Renaissance. Examples taken from Plato, Aristotle, Cicero, Pierre De Blois, and Montaigne all confirm an increasing pessimism in regard ~~to~~ ~~the~~ to the possibility of female friendship, a belief that culminates in Montaigne's essay "De l'amitié." I then look at seventeenth-century moralists such as Nicole, La Rochefoucauld, and La Bruyère who follow this tradition by perpetuating discourses that refuse female friendships and limit women to a hetero-relational existence.

In Part Two, relying on feminist and lesbian studies approaches, I examine literary discourses on female friendship as constructed by the male imaginary in the seventeenth century. I analyse two comedies, Molière's *Les Précieuses ridicules* and Isaac de Benserade's *Iphis et Ianthe*, as well as a pastoral novel, Honoré d'Urfé's *L'Astrée*, and expose their collective fearful narratives in relation to women's intimate relationships, a fear that often hides under the more obvious narratorial *phantasmes* of women loving women.

In Part Three, based on lesbian literary history and criticisms, I explore the realms of female friendship in women's fiction. First I look at Scudéry's life-long choice to clearly refuse the patriarchal insistence on the primacy of homosocial and hetero-relational bonds by elaborating her own female-centered discourse. I then begin my exploration into women's intimate worlds by looking at homoerotic narratives in Scudéry's *Mathilde (d'Aguilar)* and La Force's *Plus Belle que Fée*, two texts which, I argue, expand the erotic possibilities of female friendships.

TROISIÈME PARTIE L'Amitié féminine dans l'imaginaire féminin : la mort du prince charmant	208
3.1 Hommage à l'autre Sappho : Madeleine de Scudéry	213
3.2 <i>Mathilde (d'Aguilar)</i> : la performance scudérienne de l'amitié féminine.....	247
3.3 <i>Plus Belle que Fée</i> de La Force : visions sapphique et matriarcale de l'amitié féminine	281
Conclusion.....	334
Bibliographie.....	340

Remerciements

Toute étude qui s'étend sur une longue période ne peut être accomplie sans l'aide d'un réseau (quasi féerique) de soutiens personnels. Je tiens ainsi à remercier Richard Hodgson pour ses nombreux conseils et commentaires durant les années qui ont mené à l'aboutissement de ce travail, ainsi que Valérie Raoul pour ses riches observations et lectures fort attentives. Je peux dire, avec certitude, que cette dissertation n'aurait pas vu jour sans les lectures et l'apport précieux de Claire Carlin (dont le talent d'enseignante dévouée m'a inspirée, il y a plusieurs années, à poursuivre cette carrière), Nancy Frelick, Elizabeth Archibald et Josée Leblanc qui n'ont jamais cessé de témoigner de leur foi en moi, ni de m'encourager, malgré les océans qui nous séparent. Je remercie également certaines complices des départements de français de l'université de la Colombie-Britannique et de l'université de Melbourne : Odile Kucera (dont la merveilleuse présence sur cette terre me manque énormément), Carol Schoenfeld et Danielle Wood pour l'aide administrative et parfois technique qu'elles m'ont régulièrement apportée. Je tiens également à souligner les récents soutiens et encouragements de Jane Warren et d'Alastair Hurst, collègues et amis de l'université de Melbourne, qui ont parfois allégé mes charges, me permettant ainsi de me concentrer sur mon travail. Mes remerciements aux fonds CRSH du Canada, aux fonds de recherches Dorothy Dallas, Scott et UGF de l'université de la Colombie-Britannique pour leurs généreux appuis financiers lors de mes études graduées. Je tiens aussi à remercier mes parents de leur soutien continu et chaleureux. Enfin, je dois ma sincère et profonde reconnaissance à ma compagne, Cheryl Heber, pour toutes les heures d'encouragement et d'écoute, ainsi que les nombreux sacrifices quotidiens faits à mon égard durant ces dernières années.

Avant-propos

Une partie de cette thèse a déjà été publiée dans les articles “Amitiés féminines dans *Plus Belle que Fée* de La Force : un modèle sapphique” (dans *La femme au XVIIe siècle. Actes du colloque de Vancouver*, University of British Columbia, 5-7 octobre 2000. Ed. Richard Hodgson. *Biblio 17*. Tübingen : Gunter Narr Verlag, 2002. 269-279) et dans “Au delà du miroir: Le Merveilleux féminin dans l’univers du conte de La Force” (dans *La Spiritualité / L’Épistolaire / Le Merveilleux au Grand Siècle*. Eds. David Wetsel et Frédéric Canovas. *Biblio 17*. Vol.145. Tübingen : Gunter Narr Verlag, 2003. 13-23.

à Bonnie,

pour ton rire fou,

pour ta tendre et sublime amitié;

et à Roberta,

pour ton témoignage que l'amitié féminine se renouvelle perpétuellement.

Introduction

Les précieuses trouvent assez de quoi se
satisfaire entre elles.

(*Catéchisme des Précieuses*)¹

Nous ne vous plaignons point, o chère
précieuse, Qui dans les bras aimés de quelque
tendre sœur Savez goûter le fruit des peines
amoureuses.

(Saint Évremond, “La Prude et la précieuse”)²

De la pensée antique au discours moderne, la place réservée aux rapports entre femmes dans le domaine de l’amitié est à toute fin pratique inexistante. En effet, des célèbres auteurs-moralistes ou philosophes qui se sont penchés sur la question de l’amitié, d’Aristote jusqu’à Nietzsche, la majorité ont essentiellement dépouillé les femmes de cette expérience intime et tant valorisée par eux. À ce propos, les auteurs du dix-septième siècle ne font pas exception à la règle. Après le Grand Siècle, rien ne paraît s’améliorer non plus pour l’amitié féminine. Certes, au siècle des Lumières, un simple regard sur *La Religieuse* Diderot suffit largement pour admettre que le philosophe n’a guère de tolérance pour l’intimité entre femmes³. Quant au dix-neuvième siècle, on y observe Nietzsche qui perpétue le profil androcentré assigné depuis longtemps à l’amitié: “La femme encore n’est capable d’amitié. Des chattes, voilà ce que sont toujours les femmes, des chattes et des oiseaux. Ou, quand cela va bien, des vaches” (52)⁴. Enfin, plus récemment même, le philosophe Gilles Deleuze s’est montré encore plus catégorique sur la question : “[j]amais de la femme on fera une amie. Car l’amitié c’est la réalisation

du monde extérieur possible que vous offre un autrui mâle et lui seul. Et il est utopique voire affligeant de voir la femme vouloir exprimer ce monde extérieur”⁵. Ainsi, au fil des siècles, l’amitié (voire même l’homosexualité), ont toujours plutôt fait partie des paramètres philosophiques et littéraires masculins. Il n’est donc pas étonnant de noter que dans *Le livre de l’amitié*, publié en 1997, Michèle Sarde et Arnaud Blin n’ont retracé que trois auteurs féminins entre l’Antiquité et le dix-huitième siècle qui aient osé exprimer leur philosophie sur ce thème, soit une à l’aube du dix-septième siècle, Marie Le Jars de Gournay, et deux au dix-huitième siècle, Anne Thérèse de Lambert et Marie Geneviève Charlotte Thiroux d’Arconville. Et pourtant... À se demander comment Sarde et Blin ont pu omettre d’insérer dans leur anthologie les fragments de la poésie de Sappho qui, à eux seuls, méritent bien une place dans le répertoire d’exemples de discours sur l’amitié pendant l’Antiquité.

Sarde et Blin ne sont certes pas les seuls à avoir commis pareil oubli. Le silence quasi total de la critique littéraire souligne également la gravité du problème. En octobre 1999, la revue *XVIIe siècle* publiait un numéro spécial entièrement dédié à l’amitié au dix-septième siècle et qui témoigne bien du problème de la non-visibilité de l’amitié féminine, puisque de toutes les contributions à ce numéro⁶, pas une ne traite de l’amitié entre femmes. À titre d’exemple additionnel, dans son livre récent *Friendship in the Classical World*, David Konstan n’accorde qu’une seule page au thème de l’amitié entre femmes et que trois quarts de page aux écrits de Sappho, démontrant par-là que le problème de la non-visibilité de l’amitié féminine continue d’en être un d’actualité. Par ce silence quasi total qui entoure les liens intimes entre femmes, devrions-nous

comprendre que les femmes n'ont jamais écrit sur l'amitié féminine? Il s'agit bien-là d'un mutisme global suspect.

Toutefois, dans l'univers littéraire, lorsque la tradition de ce mutisme sur les rapports qui existent entre les femmes est rompue, elle fait souvent place à la représentation d'une rivalité féminine. Il semble en effet que depuis des siècles, à défaut de les peindre sous les couleurs de l'amitié, on ait préféré représenter les femmes comme des rivales. Habitée à voir ainsi les rapports entre femmes soit négligés soit dénaturés par l'imaginaire masculin, lorsque la lectrice fait face aux rares représentations positives sur l'intimité féminine, elle ne peut que saisir l'importance de ce scénario inusité. C'est le cas (célèbre) par exemple de la féministe avant-gardiste Virginia Woolf. En 1929, dans son célèbre essai *A Room of One's Own*, Woolf remarquait l'ampleur du silence littéraire sur l'amitié féminine. En feuilletant le roman d'une écrivaine inconnue, Mary Carmichael, elle écrit :

I turned the page and read ... I am sorry to break off so abruptly. Are there no men present? Do you promise me that behind that red curtain over there the figure of Sir Charles Biron is not concealed? We are all women you assure me? Then I may tell you that the very next words I read were these— 'Chloe liked Olivia...' Do not start. Do not blush. Let us admit in the privacy of our own society that these things sometimes happen. Sometimes women do like women. 'Chloe liked Olivia,' I read. And then it struck me how immense a change was there. Chloe liked Olivia perhaps for the first time in literature. (78)

Quoi que cette réflexion débute sur un ton de plaisanteries, le propos de Woolf se termine sur une note beaucoup plus grave. Car le scénario inusité de Carmichael (*a change*) semble totalement surprendre Woolf qui saisit au même moment l'impact profond que le thème de l'amitié féminine aurait pu avoir sur l'étendue de la littérature si les liens affectifs entre femmes y avaient été révévés et non pas sabotés:

Cleopatra did not like Octavia. And how completely Antony and Cleopatra would have been altered had she done so! ... Cleopatra's only feeling about Octavia is one of jealousy. Is she taller than I am? How does she do her hair? The play perhaps required no more. But how interesting it would have been if the relationship between the two women had been more complicated. *All these relationships between women, I thought rapidly recalling the splendid gallery of fictitious women, are too simple. So much has been left out, unattempted.* I tried to remember any case in the course of my reading where two women are represented as friends... They are confidants, of course, in Racine and the Greek tragedies. They are now and then mothers and daughters. *But almost without exception they are shown in their relation to men.* It was strange to think that all the great women of fiction were, until Jane Austen's day, not only seen by the other sex, but seen only in relation to the other sex. (C'est moi qui souligne; 78-79)

Dans ses réflexions, Woolf aboutit au cœur d'un double problème qui fait surface dans la littérature classique, littérature produite principalement par des auteurs masculins. De l'un, soit que—se disputant l'amour d'un homme—deux héroïnes aient été représentées comme étant ennemies⁷, soit que la complexité des relations entre femmes ait toujours été

simplifiée, voire même ignorée. De l'autre, dans (et pour) la société patriarcale, la femme n'a toujours existé qu'en rapport à l'homme. Son existence n'est justifiée que par lui, et ses sentiments qu'envers lui. Une telle philosophie sociale et morale n'a donc pas pu être avantageuse à l'exploration des liens intimes entre femmes. De fait, les modèles de parfaits amis dans la littérature classique se limitent à des couples masculins. À titre d'exemples, on retrouve les couples célèbres d'Oreste et Pylade (deux amis dont l'union engendre le meurtre de la mère d'Oreste) et d'Achille et Patrocle (dont la mort, dans l'*Illiade* d'Homère, incite Achille à reprendre les armes pour tenter de vaincre Troie et venger son ami).

Malgré les décennies qui se sont écoulées depuis la création de son essai, le problème soulevé par Woolf demeure atemporel. En effet, la pensée avant-gardiste de Woolf sur le silence imposé à l'amitié féminine vient rejoindre le concept récent de réalité-hétéro (*hetero-reality*), un concept au cœur de la thèse développée par la philosophe-féministe Janice Raymond. Selon Raymond : "*hetero-reality*, the world view that woman exists always in relation to man, has consistantly perceived women together as women alone" (3). Seules, puisque, comme nous le rappelle Luce Irigaray, "[s]on lot serait celui du 'manque'" (*Ce Sexe* 23), et donc de l'incomplétude féminine freudienne qui nécessite la présence et l'amour de l'homme. Vue d'un tel angle chimérique, l'amitié féminine n'a jamais eu l'occasion d'être perçue ni comme une réalité sociale, ni comme une relation digne d'intérêts sociaux, littéraires ou historiques. On comprend donc facilement pourquoi Woolf accorde plus d'une quinzaine de pages à la découverte du roman insolite de Carmichael ; elle reconnaît l'importance de son contre-discours sur la fiction normative traditionnelle.

Certes, bien que dans les dernières années le public ait vu paraître, sur les tablettes des librairies comme à l'écran, une émergence (d'ordre toutefois modeste) d'œuvres portant sur les rapports et l'amitié entre femmes, que l'on pense par exemple à *Coup de foudre*, *Fried Green Tomatoes*, *Thelma and Louise*, et *The Colour Purple*, pour ne nommer que quelques-uns un des plus populaires auprès du public, ce phénomène d'étude, cet hommage à l'intimité féminine, demeure relativement récent et en marge de la norme, surtout du côté de la production française. Les rapports intimes auxquels la société et la communauté académique continuent principalement de s'intéresser, même depuis la création des études gays, sont ceux qui prennent place entre les hommes. La résistance habituelle de la critique littéraire et du milieu académique à dé-voiler et à étudier les liens affectifs divers entre femmes à travers la littérature occidentale a bien été saisie il y a quelques années par Lillian Faderman dans l'introduction de son anthologie *Chloe Plus Olivia*:

As a graduate student, although I read Emily Dickinson Sarah Orne Jewett, Willa Cather, Virginia Woolf, Carson McCullers, Elizabeth Bishop and even Sappho, I never had a professor who mentioned the word "lesbian" or acknowledged that love between women had ever been the subject of literary focus. ("In the Closet" vii)

À mon avis, la remarque de Faderman ne s'applique pas uniquement aux relations lesbiennes; elle s'étend de façon générale aux liens affectifs féminins, qu'ils soient secondés par une relation sexuelle ou non. L'élément essentiel qui se dégage de la citation de Faderman est que du point de vue de la critique littéraire tout reste encore à dire sur les échanges émotionnels et affectifs entre femmes. Plus récemment encore,

Aurora Wolfgang a également noté le peu d'importance généralement accordée à l'amitié féminine, phénomène social qui mérite, selon Wolfgang, l'attention des critiques littéraires et des historiens :

The significance of female friendships are too often relegated by critics to the realm of *the emotional and the private*, even when played out on the public stage. Passion between women [. . .] has been denied its rightful place in the personal history of women's lives, the production of their work, and the course of history itself. (C'est moi qui souligne; 76)

Wolfgang insiste avec raison sur la corrélation étroite entre, d'une part, le champ de l'émotionnel et du privé féminins et, d'autre part, son exclusion des domaines littéraires et historiques. L'amitié féminine est reléguée au privé, puisque qu'elle est souvent perçue par la société patriarcale comme étant un sentiment intime qui exclut (parfois momentanément, parfois continuellement) l'homme. Ainsi mis à l'écart, éclipsé de son rôle traditionnel de signifiant du désir féminin, ce dernier, se trouvant déplacé, bannit les rapports affectifs entre femmes à ce champ du privé, autant dire dans la plupart des cas à l'oubliette, au silence, à la non-histoire.

Suivant la tendance sociale, historique et littéraire à ignorer ou nier les rapports intimes entre femmes, l'objectif de cette étude s'inscrit dans le cadre d'un désir avant tout personnel de retrouver une généalogie de l'amitié féminine dans la littérature française du dix-septième siècle. L'hypothèse à l'origine de mes recherches était relativement simple : si la réalité d'une affirmation publique et littéraire de l'amitié entre femmes existait au Grand Siècle, sans doute que ce sont les précieuses qui devaient en manifester des signes. En effet, comment tout un regroupement de femmes aurait-il pu éviter

d'inscrire son propre discours d'intimité féminine? À ce propos, l'épigraphe de notre introduction souligne à la fois le lien étroit qui semblait visiblement unir ces femmes ainsi que la frustration que causa la manifestation sociale de ce rassemblement féminin où la présence masculine était généralement secondaire. Ayant rassemblé mon corpus de textes féminins traitant de l'amitié féminine, j'ai choisi de les examiner par rapport aux représentations qu'en font leurs contemporains masculins. Cette comparaison m'a paru essentielle afin de mieux apprécier les différentes façons dont l'amitié féminine chez les écrivaines dévient des schémas masculins. De plus, dans ma tentative de vouloir exposer toute la richesse et la complexité de ces diverses représentations, j'ai choisi de travailler à partir d'une variété de genres : le roman, la comédie et le conte de fées (genres qui ont tous connu un énorme succès public à l'époque), mais aussi la harangue et la correspondance privée, qui sous la plume de Scudéry se rapprochent l'une de l'autre dans une double fabrique de fiction et d'épistolaire. J'ai souhaité également que la diversité des genres en question augmente l'intérêt du lecteur.

En ce qui concerne la structure de cette étude, elle jette, en premier lieu, un bref regard sur quelques exemples historiques de la tradition androcentrée conférée depuis des centaines d'années au concept de l'amitié et dont hérite le dix-septième siècle. La première partie représente ainsi une sorte de survol historique rapide de la vision moraliste et philosophique de l'amitié, de Platon jusqu'à La Bruyère. Cette section sert en quelque sorte de prélude aux deux autres parties, qui constituent le corps principal de cette étude, et permet de mieux situer les représentations littéraires des auteurs et écrivaines du Grand Siècle. Ainsi, par la suite, quelques questions essentielles se poseront : Comment les auteurs masculins de textes fictifs représentent-ils l'intimité

féminine dans les rares cas où ils s'y intéressent? Ces représentations masculines rejoignent-elles celles des auteurs féminins? En quoi la vision de l'amitié chez les écrivaines diffère-t-elle de la tradition androcentrée masculine? De quelles façons les femmes parviennent-elles à inscrire leurs propres discours d'intimité féminine et ainsi à dévier des attentes littéraires et sociales qui leur sont traditionnellement imposées? Telles sont les questions principales qui, soutenues par une approche féministe et une lecture lesbienne, guideront les deuxième et troisième parties de cette analyse. Dans la deuxième partie, j'examine des textes de Molière, d'Urfé, et Benserade pour y soulever la problématique de la conception et de la représentation de l'intimité entre femmes dans l'imaginaire masculin. Enfin, la troisième partie donne lieu à la célébration des rapports entre femmes chez deux écrivaines fort prolifiques à l'époque: Scudéry et La Force.

L'objectif principal de ce travail était de découvrir une généalogie littéraire et surtout féminine des liens entre femmes au dix-septième siècle tout en ajoutant aux recherches dans le domaine des études lesbiennes et *Queers*, champs où la présence de textes qui datent d'avant le dix-neuvième siècle se fait plutôt rare. En cela, nous verrons que la plupart des ouvrages dont il est question dans cette étude se prêtent bien à une lecture sapphique. Mais grâce à leur intrigue déviante des normes hétéro-normatives, ce sont surtout les ouvrages de La Force et de Scudéry qui viennent accroître la liste de textes reconnus pour leur sensibilité sapphique, en privilégiant nettement la réalisation et la performance de liens entre femmes.

¹ Cité par Philippe Sellier et publié par Eva Avigor dans *Coquettes et Précieuses* (Paris : Nizet, 1982).

² Dans *Œuvres* (London : Jacob Tonson, 1725), IV, 113-115. Cité par Domna Stanton dans "The Fiction of Preciosity" (133).

³ Par ailleurs, son angoisse et sa jalousie bien connues face à l'affection que sa maîtresse, Sophie Volland, témoignait envers sa sœur, Mme Le Gendre, démontrent bien à quel point Diderot était profondément troublé par les rapports intimes entre femmes. Voir en particulier les lettres XXXVI et XLIII.

⁴ Cité par Élane Audet, 52-53.

⁵ Dans Françoise Giroud et Bernard-Henri Lévy, *Les hommes et les femmes*, 190. Cité par Audet, 58.

⁶ *XVIIe siècle. L'Amitié*. 205. 4 (1999).

⁷ Les héroïnes des dramaturges Racine et Corneille ont particulièrement souffert de cette représentation des rapports adverses entre femmes suscités par la présence du héros masculin. Chez Racine, les cas de Phèdre et d'Aricie (*Phèdre*) et de Roxanne et d'Atalide (*Bajazet*) sont de loin les plus frappants; tandis que chez Corneille, l'on pense aisément à Médée et Creuse (*Médée*) ainsi qu'à Sabine et Camille (*Horace*).

Première partie

Survol historique : le refus de l'amitié féminine

Je me répandais ainsi en lamentations envers
 Dieu, disant cela et encore davantage, tristement
 affligée, car en ma folie je me désespérais que
 Dieu m'aie fait naître dans un corps féminin.

(Christine de Pisan, *La Cité des dames*)

Il est sans aucun doute raisonnable d'affirmer que pour la plupart des femmes les célèbres lamentations de Christine de Pisan ont quelque chose de très émouvant mais surtout de trop véritable. Quelle femme n'a pas, à un moment dans sa vie, dénoncé les limites que la société tente, même de nos jours, de lui imposer? Quelle femme n'a pas, à travers les siècles, souffert tant soit peu des occasions perdues, des rêves évanouis et des réalités (féminines) déformées ou même détruites par la société du simple fait d'être née femme? L'amitié féminine est une de ces réalités féminines qui s'est vue littéralement soit ignorée soit supprimée par la société patriarcale.

Le silence historique qui entoure le phénomène de l'amitié chez les femmes s'ajoute à une longue liste de vérités, d'expériences et de vécus féminocentrés oblitérés par la tradition phallogcentrée de l'Histoire¹. Jack Zipes a affirmé que "[n]on-history is history" (*The Art of Subversion* 1). Tragiquement, le phénomène de l'amitié entre femmes se situe précisément dans ce manque, dans ce vide littéraire, dans cet oubli ou effacement socio-historique. La non-histoire ou plutôt la non-généalogie littéraire de

l'amitié féminine exige qu'on la fasse renaître. Mais toute étude dont le point focal est d'entreprendre l'analyse de la représentation de l'amitié féminine dans des textes littéraires (et particulièrement ceux de l'Ancien Régime) se doit de faire état, même brièvement, des textes de philosophie et de morale classiques qui ont marqué le discours sur l'amitié. Dans les pages qui suivent, je retracerai l'évolution (ou, du point de vue féminin, la non-évolution?) des discours dominants sur l'amitié, trajet qui partira des anciens philosophes pour arriver aux moralistes néo-classiques du dix-septième siècle. Il serait inutile et hors de mon champ d'étude de tenter de représenter la vision de tous les philosophes et moralistes de l'Antiquité dont les discours ont influencé les générations de penseurs qui les ont suivis. C'est pourquoi je me concentrerai dans mon analyse sur les trois philosophes classiques dont les écrits sur l'amitié ont, à mon avis, le plus influencé la pensée et la littérature occidentales, soit Platon (c. 428-347 av. J.-C.), Aristote (384-322 av. J.-C.) et Cicéron (106-43 av. J.-C.)—choix arbitraire mais évidemment des plus nécessaires². Le thème de l'amitié, on le verra, s'avère une préoccupation principale chez ces anciens philosophes. Mais ces trois penseurs ne s'intéressent pas à la simple et vulgaire amitié; ils se préoccupent plutôt de peindre et de discourir sur la parfaite amitié. Ensuite, je passerai brièvement de la pensée ancienne au discours masculin médiéval et à la pensée de Pierre De Blois dont *Le Traité de l'amitié chrétienne et de l'amour de Dieu et du prochain* est fort représentatif de la période. Enfin, avant d'aborder le discours de l'Ancien Régime qui comprendra quelques exemples de textes moralistes, je discuterai du texte sans aucun doute le plus considéré sur le thème de l'amitié à la Renaissance: l'essai "De l'amitié" de Michel de Montaigne, un texte fort problématique dans le cadre de cette étude. L'historique de cette tradition de la parfaite amitié, une historique exclusivement

masculine, nous permettra de mieux situer les discours littéraires variés sur l'amitié entre femmes dont il sera question dans les deuxième et troisième parties.

Chapitre 1.1

De *philia* à *amicitia* : l'idéal des anciens

Les questions essentielles subsistent. D'où vient que si peu ait été dit sur l'amitié féminine? Pourquoi y a-t-il, dans la littérature française qui précède le seizième siècle, ce manque de couples exemplaires féminins ou encore d'exemples d'amitiés féminines représentatives de liens intimes et passionnés?³ D'où vient que la première voix à chanter l'intensité des rapports féminins, celle de Sappho, ait été oblitérée pendant des siècles? Et comment expliquer ce manque à la fois socio-historique et littéraire? La réponse à ces questions ne peut être unidimensionnelle. En effet, dans le champ littéraire, la cause de cette énigme ne réside pas uniquement dans le manque de représentations des rapports intimes féminins ni dans les mauvaises représentations qui en ont été faites, dont il sera question dans le chapitre suivant. En fait, l'origine de cette absence semble surtout prendre sa source dans l'Antiquité. Au niveau de l'histoire du discours philosophique et de la pensée morale, le silence qui entoure la question des liens affectifs entre femmes remonte à la tradition philosophique des anciens. Plus qu'un intérêt général, le concept de l'amitié masculine (*philia*) apparaît littéralement comme un idéal au centre des préoccupations de l'Antiquité gréco-romaine et qui occupe le rang le plus élevé dans la hiérarchie des relations et affections humaines⁴. Comme l'ont si bien remarqué récemment Michèle Sarde et Arnaud Blin, l'amitié dans l'Antiquité représente un lien aux aspects multiples,

[...] un lien affectif, moral et intellectuel qui a représenté [...] un idéal double : à la fois attachement libre, réciproque et intime, et fibre relationnelle

tissant, entre les entités sociales, familiales et politiques, la trame de l'harmonie et de la concorde. (141)

En fait, non seulement le concept d'amitié possède cette richesse de formes, mais aussi le terme grec offre en lui-même une problématique intéressante puisque, selon David Konstan, "the form *philia* does in fact cover relationships far wider than friendship"(9). En fait, la racine conjointe du nom *philia* et du verbe *philein* (qui signifie aimer) indique déjà une certaine contiguïté classique entre les concepts d'amitié et d'amour. De fait, ce glissement ou brouillage lexical sera présent de Platon à Aristote, quoique, on le verra, progressivement moins marqué.

En premier lieu, on remarque que dans les écrits de Platon (disciple de Socrate, qui perpétue la philosophie de base de son prédécesseur ainsi que son style de discours dialectique : une poursuite de la vérité et du savoir à l'aide de questions, de réponses et de questions additionnelles) le thème de l'amitié est étroitement lié au concept de l'amour. *Lysis*⁵, un des premiers dialogues de Platon, souligne déjà son intérêt marqué envers l'amitié. L'œuvre de Platon s'inscrit en effet comme une longue discussion sur l'amitié, discussion qui sera reprise dans le cadre de ses derniers dialogues, plus particulièrement dans le *Symposium*. Sans prétendre faire une analyse détaillée du *Lysis*, j'aimerais toutefois soulever ou rappeler quelques points importants qui aideront à mieux saisir l'essence exclusivement masculine du concept de l'amitié chez Platon, essence où les notions d'amitié et d'amour érotique masculins portent, du moins au début de l'œuvre, quelque peu à confusion⁶. Dans *Lysis*, Platon donne la parole à son personnage principal, Socrate—"une espèce d'amoureux de la camaraderie" (332)—qui tente, à son tour, d'expliquer à deux enfants, Lysis et Ménexène, les deux favoris (au sens érotique du

terme) des jeunes aristocrates Hippothalès et Ctèsippe, ce qu'est la véritable amitié (*philia*). Le dialogue sur l'amitié est amorcé en premier lieu par Hippothalès, personnage que Socrate perçoit, non sans moquerie, comme "un amoureux qui donne à son mignon des marques singulières d'une exceptionnelle attention" (323). Ce n'est pas que Socrate déplore les sentiments homosexuels et pédérastiques que ressent le jeune homme envers l'enfant Lysis. En fait, le philosophe désire plutôt ennoblir ces sentiments qui, selon lui, ne font que gêner Lysis en "gonfl[ant] sa vanité et [. . .] [en] le trait[ant] comme une petite femme!" (331). Aussi, Socrate propose à Hippothalès de lui enseigner à mieux discourir sur son amitié :

Si toutefois tu consentais à faire venir l'enfant pour s'entretenir avec moi, peut-être pourrais-je te faire voir quels propos il faut lui tenir, à la place de ceux qui, d'après tes amis, sont le fond de tes discours et de tes chansons.

(325)

Ainsi, dans les premières pages du *Lysis*, l'hommo-socialité⁷ est déjà un facteur déterminant. Le décor de *Lysis* s'avère également essentiel à la compréhension du concept de l'amitié chez Platon. En effet, ce n'est pas par hasard que la discussion du *Lysis* a lieu dans un *Palaistra* (palestre), "one of those meeting places where boys and youths of the best social circles in Athens used to come together for sports and instruction of all sorts"(Gadamer 6-7). Ainsi, la scène du débat sur l'amitié représente en elle-même un lieu où sexe et classe sociale sont les facteurs déterminants de cette intelligentsia grecque, un lieu totalement dominé non seulement par le sexe masculin mais aussi par l'hommo-socialité. L'exclusivité des rapports masculins forme ainsi la base et le point de départ de leur discussion sur l'amitié.

La définition du concept de l'amitié telle qu'exprimée par l'entremise du personnage de Socrate, et fidèle au style de la dialectique adoptée par Platon, suit un cheminement des plus sinueux. D'abord, Socrate soutient l'énoncé selon lequel l'amitié est une expérience intime qui n'est acquise qu'entre deux personnes qui partagent les mêmes affinités. Le bien s'associe naturellement au bien; le mal au mal. On remarque par ailleurs que le thème de la ressemblance (morale) des amis est une composante de la philosophie des anciens qui subsistera jusqu'à l'Ancien Régime⁸. Ensuite, ayant convaincu ses auditeurs, Socrate insiste sur la philosophie opposée : puisque l'amitié est basée sur un besoin humain naturel, deux personnes qui se ressemblent ne peuvent assurément pas se compléter : "Comment donc ce qui est de telle sorte pourrait-il mutuellement se rechercher alors qu'il ne laisse place à aucune entr'aide mutuelle?" (337). De plus, si deux personnes s'unissent par le mal, elles finiraient naturellement par s'entre-détruire. Elles doivent donc être différentes. Le bien s'associerait-il ainsi au mal? Socrate avoue qu'il serait difficile d'accepter l'argument qu'un ennemi (mal) pourrait se lier d'amitié avec un ami (bien). L'idéal de Socrate se situe en fait à la fois entre et dans les deux arguments. Gadamer démêle très bien la question :

The conclusion now becomes inevitable that neither the lovers nor those loved, neither being the same nor being different, neither being good nor “pertaining” to each other can be said to constitute friendship. One must know oneself what friendship is if one is to grasp once and for all that in its sameness and difference, longing and fulfillment, growing intimacy with others and with oneself, are all one and the same thing. (20)

Représentée de la sorte, l'amitié nécessite évidemment une certaine sagesse et expérience de la vie, une maturité et surtout une vertu que les deux enfants n'ont pas encore acquises, d'où la difficulté qu'ils montrent, à la conclusion du *Lysis*, à saisir le raisonnement de leur interlocuteur.

L'ignorance des deux enfants et la sagesse ou le savoir du personnage de Socrate sont à la base du concept de l'amitié chez Platon. En effet, quoique les parcours divers et tortueux du discours de Socrate sur la véritable amitié rendent souvent difficile la tâche d'en arriver à une conclusion définitive, il en ressort toutefois un schéma essentiel. Suivant l'analyse de Paul Friedländer, *Lysis* offre trois tableaux représentant différents degrés d'amitié: une amitié naturelle (relation intime d'une certaine naïveté entre les deux enfants Lysis et Ménexène), une amitié plus élevée (dans les rapports érotiques, non sans ambiguïté, entre les aristocrates, Hippothalès et Ctèsippe, et leurs jeunes favoris) et enfin, l'amitié de loin la plus supérieure (dans les bienfaits de l'éducation, ainsi que démontrés par Socrate en ce qui concerne les quatre personnages, mais surtout Lysis)⁹. De ces trois tableaux de rapports (masculins) intimes, les liens formés à partir des concepts d'amitié et d'éducation (*philia* et *paideia*) et d'ignorance et de savoir apparaissent comme les plus véritables et les plus vertueux. Ainsi, en tant que philosophe

et éducateur, le personnage de Socrate exemplifie en lui-même cette vertu si précieuse attribuée dans l'Antiquité à l'amitié. Comme l'explique Ullrich Langer :

Friendship is [. . .] at the heart of ancient moral philosophy, in a theoretical and practical sense. In theory friendship is the paradigm of a virtuous relationship, and it is a fulcrum of the network of duties that constitute a civic life. In a practical sense, the very act of philosophizing is a demonstration of a basic level of male friendship. (*Perfect Friendship* 115)

Ainsi, en philosophant sur le thème de l'amitié, Socrate incarne la réalisation humaine (masculine) de la perfection de l'amitié. Le Socrate de Platon est le parfait ami. Le parfait ami, amant et amoureux puisque, comme le démontrent les différents glissements lexicaux du discours de Platon, les concepts d'amitié, d'amour et de désir sont souvent interchangeables dans le *Lysis* :

[. . .] si l'on a, celui-ci pour celui-là, désir ou bien amour, jamais n'aurait existé ce désir, non plus que cet amour ou cette amitié, à moins d'être, de quelque façon, apparenté précisément à celui qu'on aime [. . .]. (348)

Chez Platon, comme on l'a vu, il ne semble pas y avoir de philosophie sans amitié ou sans amour¹⁰, mais cet échange du savoir et de la connaissance philosophique si fertile à l'amitié se produit, rappelons-le, dans un univers strictement hommo-privilegié. Le théâtre hommo-social (voire homosexuel) du *Lysis* de Platon devient donc lui-même une métaphore du concept de l'amitié telle qu'on la verra peinte et promue dans l'étendue des textes de l'Antiquité, c'est-à-dire une affaire strictement entre hommes.

Suivant les traces de leur prédécesseur Platon, toute une lignée de penseurs vont, tout naturellement, continuer de perpétuer ce discours hommo-privilegié sur l'amitié.

Disciple de Platon, dans son traité moral l'*Éthique à Nicomaque* Aristote insiste sur la nécessité du caractère élitiste de l'éthique. Ainsi pour Aristote, seul l'homme adulte des couches supérieures de la société peut réussir dans la poursuite d'une excellence morale et intellectuelle humaine. En fait, chez Aristote, comme chez Platon, l'amitié découle de l'expérience de l'homme. Dans l'*Éthique à Nicomaque*, discours de père à fils qui perpétue en quelque sorte de lui-même l'homme-socialité puisque l'œuvre en question est dédiée à son fils Nicomaque, Aristote analyse le caractère et l'intelligence humaine (masculine) tels qu'ils se rapportent au concept du bonheur. Chez Aristote comme chez Platon, le phénomène de l'amitié s'avère être de grande importance; mais contrairement au *Lysis*, où la discussion sur l'amitié s'ouvre sous le décor érotique de l'aveu amoureux d'Hippothalès envers Lysis, l'amitié chez Aristote est, selon Langer, "generally distinct from desire, concupiscence, or erotic love (eros)" (*Perfect Friendship* 20)¹¹.

Dans son *Éthique à Nicomaque*, Aristote consacre deux chapitres entiers (livres huit et neuf) au thème de l'amitié. L'amitié pour Aristote implique bien sûr une des plus nobles vertus humaines; mais elle rend surtout possible l'existence même,

parce que l'amitié est une sorte de vertu, ou du moins, qu'elle est toujours escortée de la vertu. Elle est en outre un des besoins les plus nécessaires de la vie; personne n'accepterait de vivre sans amis, eût-il d'ailleurs tous les autres bien. (317)

C'est donc la vertu qui, ici, sert de fondement à la parfaite amitié. Elle y apporte la perfection. Dès lors, "[l]'amitié par excellence est donc celle des gens vertueux" (330). De plus, Aristote précise que l'amitié doit être d'abord et avant tout un amour réciproque, reconnu de tous et désintéressé¹², ce dernier trait révélant l'aspect bienfaisant et

ennoblissant de ce sentiment : “Il faut donc, pour que ce soient de véritables amis, qu’ils aient les uns pour les autres des sentiments de bienveillance, qu’ils se veuillent du bien, et qu’ils n’ignorent pas le bien qu’ils se veulent mutuellement” (322). Ainsi, la parfaite amitié chez Aristote est celle qui unit deux hommes vertueux par l’entremise même de leur bonté. Puisqu’il s’agit d’une relation des plus satisfaisantes, le philosophe place l’amitié (issue d’une âme vertueuse) au-dessus de la simple affection; en fait, il s’agit d’une relation qui ressemble de plus en plus à un échange, à une communion:

L’affection ou le goût semble être plutôt un sentiment passager; et l’amitié est une manière d’être constante. [...] En aimant son ami, on aime son propre bien à soi-même; car l’homme bon et vertueux, quand il est devenu l’ami de quelqu’un devient un bien pour celui qu’il aime. Ainsi de part et d’autre on aime son bien personnel; et cependant on fait réciproquement un échange qui est parfaitement égal, soit dans l’intention des deux amis, soit dans l’espèce des services échangés; car l’égalité s’appelle aussi de l’amitié; et toutes ces conditions se rencontrent surtout dans l’amitié des gens de bien. (330-31)

L’abandon ou le don total de soi, le partage, la réciprocité, telles sont quelques-unes des composantes principales de l’amitié aristotélicienne et que l’on pourrait facilement associer à une alliance hétéro-traditionnelle. Marie-Dominique Philippe a bien saisi cet aspect à la fois exceptionnel et conjugal de l’amitié chez Aristote :

Nous découvrons bien là l’intensité et la qualité unique de l’amour d’amitié. Il est le fruit propre de deux amours désintéressés qui se rencontrent, se compénètrent, s’unissent. Il ne s’agit pas simplement d’additionner deux amours désintéressés; il s’agit vraiment d’un amour tout à fait nouveau, ayant

un mode éminent, réalisant ce qu'il y a de plus parfait dans l'ordre de l'amour, épuisant en quelque sorte toutes ses richesses les plus cachées et les plus profondes. (70)

Sans aucun doute, l'amitié est dépeinte chez Aristote comme un idéal absolu afin de "fixer sa place exacte parmi les perfections diverses de notre vie humaine" (Philippe 68).

Mais s'agit-il véritablement, comme le prétend Philippe, d'une "perfection humaine"? Il semble que, contrairement à la représentation humanitaire qu'en fait Philippe, en aucun cas le concept d'amitié aristotélicienne ne s'étende à l'humanité tout entière. Ce que nous dépeint Aristote c'est en fait le portrait d'un amour masculin idéalisé par excellence, une perfection que ni la femme, ni l'enfant, ni l'esclave ne sauraient atteindre. Après tout, si, comme l'affirme Aristote, "l'égalité et la ressemblance sont l'amitié" (338), qui d'autre que *le citoyen* aurait accès à ce bonheur parfait que représente l'amitié dans la société grecque de l'Antiquité, société gouvernée par l'individu adulte mâle? Dans son article "Who's Who in the Polis," Elizabeth V. Spelman nous rappelle que, pour la femme, le problème repose en fait sur les fondements sociaux de la cité (polis):

In a well-ordered city-state, women and slaves are not parts of the polis, but they are the conditions of it. Without their work, the polis could not exist, but they do not participate in the activities of the polis. They are not capable of living lives that exhibit the highest form of human excellence, though it would not be possible for others to live such lives without them. (100)

Spelman soulève ici deux points importants. En premier lieu, elle souligne bien sûr le rapport étroit dans la cité antique grecque entre la condition féminine et l'esclavage.

Mais Spelman démontre aussi que pour le citoyen grec, permettre à la femme d'exister dans le cadre de la cité signifie profiter d'une relation à toute fin pratique parasitaire où le service des femmes est indispensable aux hommes. Enfin, Spelman nous rappelle une des composantes principales de la cité antique, composante qui s'inscrit également dans l'objectif de l'*Éthique à Nicomaque*, c'est-à-dire la recherche et surtout la manifestation "[of] the highest form of human excellence," perfection dont la femme, selon la pensée ancienne, n'est évidemment pas douée. Étant donné cette non-perfection féminine, Aristote songe-t-il dans son *Éthique à Nicomaque* à la possibilité d'une existence de liens affectifs entre femmes? Pour Janice Raymond, la réponse est non seulement négative mais s'explique, en partie, par la structure non pas sociale mais surtout politique de la société antique :

The society of ancient Greek philosophers and friends taught that politics was the business of friends. Friendship in the Greek male homo-relational tradition was the basis of the state. Aristotle, for example, taught that friendship held states together. However, the citizens of this *polis* [sic] were all male. Women had no civic status, and therefore friendship was an affair between men, as was also politics. Neither slaves nor women, who were considered in many ways to be slaves, could be friends or holders of political office. (8)¹³

La politique et l'amitié sont donc des domaines réservés strictement aux citoyens, puisque le lien social qui rattache la condition de la femme à celle de l'esclave lui rend toute participation à la politisation, de laquelle et dans laquelle découle l'amitié, parfaitement impossible.

Chez Aristote, nous remarquons que “ce que l’homme vertueux est vis-à-vis de lui-même, il l’est à l’égard de son ami, puisque son ami n’est qu’un autre lui-même” (385). Ce concept du Soi exclut en lui-même la femme, puisque dans la société grecque celle-ci, non-citoyenne, quasi-esclave sans droits ni privilèges, n’a évidemment aux yeux des citoyens grecs ni Soi ni communauté. À la toute première page du livre XVIII, Aristote rend bien compte de ce lien important entre amitié et communauté soulevé par Raymond : “Friendship also seems to be the bond that holds communities together, and lawgivers seem to attach more importance to it than to justice ... and indeed friendliness is considered to be justice in the fullest sense” (258-259). Pour le père de la logique, en effet, l’amitié prend littéralement sa source dans la communauté à la fois politique et judiciaire :

[. . .] l’amitié et la justice concernent les mêmes objets et s’appliquent aux mêmes êtres. Dans toute association, quelle qu’elle soit, on trouve à la fois la justice et l’amitié dans un certain degré. Ainsi, l’on traite comme des amis ceux qui naviguent avec vous, ceux qui combattent près de vous à la guerre [. . .]. Aussi loin que s’étend l’association, aussi loin s’étend la mesure de l’amitié, parce que ce sont là aussi les limites de la justice elle-même. Le proverbe : “Tout est commun entre amis” est bien vrai, puisque l’amitié consiste surtout dans l’association et la communauté. (239)

Malgré l’insistance d’Aristote sur le lien entre amitié et communauté, lien qui, on l’a vu, exclut la femme de par le fondement même de la structure patriarcale et misogyne de cette société antique, le philosophe semble tout de même reconnaître que la femme est

capable de sentiments intimes dont la profondeur paraît souvent analogue à celle que l'on retrouve dans l'amitié. En fait, Aristote souligne que l'ami possède fréquemment

l'affection désintéressée que les mères ressentent pour leurs enfants [. . .]. On dit aussi quelquefois que l'ami est celui qui vit avec vous, qui a les mêmes goûts, qui se réjouit de vos joies, et qui s'afflige de vos chagrins, sympathie qui est encore surtout remarquable dans les mères. (366-67)

Mais, dans l'*Éthique à Nicomaque*, Aristote n'admet jamais l'existence d'émotions féminines autres que maternelles ou conjugales¹⁴. Toute autre émotion associée à la femme se classe dans sa pensée au rang des lamentations :

Il n'y a que les femmelettes et les hommes de leur caractère qui se plaisent à voir mêler des larmes aux leurs, et qui aiment les gens à la fois, et parce qu'ils sont amis, et parce qu'ils gémissent avec eux. Or, il est évident qu'en toutes circonstances, c'est le plus noble exemple qu'il nous faut imiter. (389)

C'est-à-dire que le meilleur exemple moral est celui de ces véritables amis virils qui ne partagent pas l'inconvénient de leurs malheurs et de leurs plaintes féminines avec leurs amis. Enfin, on remarque que les activités qui permettent de maintenir, d'enrichir et de valoriser cette expérience de l'amitié parfaite appartiennent typiquement aux domaines déjà traditionnellement masculins dans la société gréco-romaine:

L'amitié est une association; et ce qu'on est pour soi-même, on l'est pour son ami. [. . .] Mais ce sentiment n'agit et ne se réalise que dans la vie commune [. . .]. Ainsi, les uns boivent et mangent ensemble; d'autres jouent ensemble; d'autres chassent ensemble; d'autres se livrent ensemble aux exercices du gymnase; d'autres s'appliquent ensemble aux études de la philosophie; tous

en un mot passent leurs journées à faire ensemble ce qui les charme le plus dans la vie. Comme ils veulent vivre toujours avec des amis, ils recherchent et ils partagent toutes les occupations qui leur paraissent pouvoir augmenter cette intimité et cette vie commune. (391)

Ici, comme ailleurs dans l'*Éthique à Nicomaque*, Aristote n'adopte pas, il est vrai, le discours érotique, voire même amoureux, qui marque à plusieurs reprises le *Lysis* de Platon. Mais chez Aristote comme chez Platon, la vraie amitié, cette perfection vertueuse si essentielle à l'existence et qui permet à l'homme de s'enrichir et d'atteindre le bonheur parfait, demeure tout de même strictement du domaine de la fusion intime masculine, de l'amour (au sens large du terme *philia*) masculin et du discours hommo-privilegié.

De la Grèce antique à la civilisation romaine de Cicéron, l'amitié telle que conçue par Platon et Socrate, même si elle a conservé quelques lieux communs principaux, subit une certaine évolution. Dans son traité *L'amitié* cependant, Cicéron semble rejeter la tradition du discours philosophique ancien. Après avoir répondu de façon relativement brève à la première question de ses amis sur l'amitié, le personnage principal, Lélius, refuse de continuer et se dissocie des philosophes traditionnels : "Voilà suffisamment expliqué, je crois, tout ce que je pense de l'amitié. S'il reste quelque chose à en dire—et c'est sûrement le cas—adressez-vous aux spécialistes du sujet" (31). Mais son silence n'est que temporaire. En fait, bien que l'écrivain-philosophe refuse de nommer ses maîtres et qu'il paraisse réfuter tout au long du traité les valeurs de ses prédécesseurs, peu à peu on se rend bien compte de leurs similarités. Cicéron affiche la même insistance que Platon et Aristote, selon laquelle seul l'homme vertueux pourrait jouir de la parfaite amitié; la femme, un être incapable de vertu, n'a pas l'excellence d'âme requise pour

ressentir cette perfection morale. C'est du point de vue étymologique que les différences commencent à s'afficher; le concept de l'amitié passe de la notion générale d'amour que dénote le mot *philia* au terme précis de *amicitia* qui désigne plus nettement "the specific relations between friends" (Konstan 122)¹⁵. Ainsi, chez Cicéron, l'amitié paraît avoir perdu un peu de l'élan exalté du texte platonicien. Certes, le zèle de Platon avait déjà commencé à faire place chez Aristote à un sentiment, comme on l'a vu, plus cérébral et vertueux, mais non moins intime. Toutefois, dans son traité *L'amitié*, Cicéron peint l'amitié comme un concept beaucoup plus politisé, selon Konstan¹⁶, et j'ajouterais qu'il est plus pragmatique que chez ses deux prédécesseurs. C'est là en effet que se situe la deuxième originalité du texte de Cicéron, texte qui ne cesse pas pour autant de s'inspirer des écrits des anciens et, de la sorte, de continuer de perpétuer le discours intime hommo-privilégié dont il a été question jusqu'à présent.

Il est vrai que l'idéal de l'amitié dans le traité de Cicéron repose largement sur les notions de politique et de patriotisme. Selon Konstan, "Cicero seems to have been especially preoccupied with the relationship between friendship and political allegiance" (131). Rien d'étonnant : après tout, on ne peut ignorer que le climat socio-politique qui engendre l'essai en est un littéralement marqué, comme le souligne Konstan, par la guerre civile, les assassinats politiques (dont celui de Jules César) et la tyrannie¹⁷. Ainsi, les amitiés cicéroniennes se forment et se détruisent au gré des affiliations politiques. Le parfait ami cicéronien, c'est donc l'homme de pouvoir. Déjà à partir du prologue, le premier exemple d'amitié reflète nettement la tension délicate qui existe dans la négociation entre les univers de la politique romaine et de l'amitié masculine. Évoquant

sa première rencontre avec Lélius, le narrateur de Cicéron témoigne de cette négociation parfois difficile à manœuvrer :

Parmi les souvenirs que j'ai de [Lélius], j'en garde un de très net : je le revois chez lui, assis dans un fauteuil de son salon. Nous sommes un petit groupe d'intimes et nous l'écoutons traiter d'un sujet qui occupe à ce moment-là tous les esprits. Tu dois t'en souvenir d'autant mieux, Atticus, que tu étais très lié avec Publius Sulpicius alors tribun de la plèbe. Lui et Quintus Pompéius, consul, se vouaient une haine véritablement mortelle bien qu'ils eussent été autrefois très amis. La violence de leur antagonisme suscitait surprise et réprobation. (11-12)

Dès le départ, donc, les notions de politique et d'amitié—qui se complétaient chez Aristote—dans le traité de Cicéron semblent à la fois se compléter et se heurter totalement. Étant donné le climat politique qui entoure Cicéron, une question essentielle se pose : comment, dans son essai, Cicéron peut-il parvenir à faire co-habiter deux notions qu'il évoque, *a priori*, comme étant antagonistes? En fait, en bon citoyen romain, Cicéron le fait en privilégiant le patriotisme et la politique aux dépens de l'amitié, deux jetons qui excluent encore une fois, pour des raisons à la fois évidentes et sociales, la femme du domaine de l'amitié.

Cicéron paraît en premier lieu privilégier l'amitié au-dessus de toute autre préoccupation : “[p]our ma part, je ne peux que vous engager à placer l'amitié au-dessus de toutes les choses humaines”, insiste Lélius (24); après tout, précise-t-il encore, “[je] me demande si, à part la sagesse, les dieux ont donné aux hommes quelque chose de

meilleur” (27). Toutefois, si l’amitié semble invincible face aux autres exigences de la vie, Cicéron lui impose une limite essentielle :

Voyons d’abord, si vous le voulez bien, jusqu’où peut aller l’amitié. Si Coriolan avait eu des amis, ceux-ci auraient-ils dû, pour être fidèles à l’amitié, tourner leurs armes contre leur propre patrie? Et quand Vécélinus, Mélius intriguaient pour devenir roi, leurs amis devaient-ils leur prêter main forte? (39)

Autrement dit, devant les vertus morales et sociales du patriotisme et de la politique romaine, l’amitié cède forcément. Ce qui compte d’abord et avant tout pour Cicéron et ses contemporains, c’est, comme l’indique Konstan, le geste public de loyauté envers la république romaine, d’où “[t]he Ciceronian anxiety over seditious constancy to friends” dont témoigne nettement le traité (135).

Le discours hommo-privilegié de Cicéron n’apparaît pas uniquement qu’à partir de sa politisation. On remarque dans le prologue que le décor du traité cicéronien ressemble étrangement à celui du *Lysis*. Il s’agit ici, comme chez Platon, d’une conversation entre citoyens (mâles romains) sur le thème de la parfaite amitié. Mais chez Cicéron, cette structure conversationnelle masculine, cet échange privé de dialogues s’effectue sur plusieurs niveaux. D’abord, dans *L’amitié* c’est le personnage de Lélius qui exprime la pensée cicéronienne sur l’amitié, une philosophie basée en vérité sur le souvenir de longues discussions entre le narrateur et son ami Lélius :

Ce jour-là, donc, Scévola évoquait cette affaire. Il nous racontait la conversation qu’il avait eue avec Lélius au sujet de l’amitié. [. . .] J’ai bien retenu les idées et les propos échangés au cours de cette conversation. Je vais

mettre en scène les personnages eux-mêmes pour n'avoir pas à multiplier les formules fastidieuses [. . .] et aussi pour donner l'impression, en quelque sorte, qu'on assiste à cette conversation. (12)

Il s'agit donc ici, comme chez Platon, d'une conversation intime entre hommes. Cette idée de rapports intimes masculins est également soulignée par les diverses apostrophes dirigées vers un lecteur précis, évidences d'un discours privé comme celui-ci :

Tu m'as bien souvent exhorté à écrire quelque chose sur l'amitié et je pense que ces propos méritent d'être connus. Dignes de l'amitié qui nous lie, ils devraient être utiles à tous. (12)

En fait, la structure même du traité *L'amitié* comprend une série de dédoublements d'échanges privés et masculins sur le thème de l'amitié qui s'enchaînent les uns aux autres : d'abord les conversations d'un temps jadis entre le narrateur et Lélius qui servent en quelque sorte de prélude; puis le dialogue entre le narrateur et Atticus (dont l'amitié est soulignée plus haut), dialogue qui sert de prologue au traité ; et enfin, l'échange entre Lélius et ses amis Scévola et Fannius, conversation qui engendre le traité. Langer note que ce concept d'échange (au sens de troc) est à la base de la notion d'amitié chez Cicéron, pour qui "[f]riends demonstrate their friendship by performing good actions for each other; often these actions are of exemplary nature and have political consequences" (*Perfect Friendship* 21). Bien que Langer (tout comme Konstan) insiste sur la prépondérance du politique dans cet échange amical cicéronien, il n'en demeure pas moins que la plus grande marque d'échanges dans *L'amitié*, ce qui demeure au cœur de la notion d'échange du traité de Cicéron, se situe au niveau du dialogue intime masculin. Ainsi, grâce à son insistance sur le dialogue hommo-social, suivant la tradition grecque

de Platon et d'Aristote, Cicéron perpétue la glorification de l'intimité masculine et de la supériorité des liens affectifs masculins, discours qui, on le verra, a profondément influencé les textes de l'Ancien Régime.

Chapitre 1.2

Prélude au dix-septième siècle : aperçu des visions médiévale et montaignienne

Amistie et compagnonnage

Je me permets ici de faire un saut historique d'une très grande ampleur afin de mieux viser l'objectif de ce premier chapitre qui est, rappelons-le, de situer le discours de l'Ancien Régime sur l'amitié grâce à une (brève) représentation des textes majeurs qui l'ont précédé et surtout influencé. L'influence des textes philosophiques et moraux des anciens sur ceux de la période médiévale ne fait aucun doute, même s'il s'agit surtout d'une contre-influence. On remarque, en effet, que l'intérêt marqué pour la parfaite amitié qui existe chez Platon, Aristote et Cicéron se retrouve également dans les écrits médiévaux; mais dans ce nouveau contexte judéo-chrétien où la notion de péché guide toutes les consciences, c'est l'amour de Dieu qui incarne l'idéal absolu de l'amitié et, du coup, qui vient effacer toutes autres formes d'affection. C'est pourquoi la vertu, cette qualité indispensable à l'amitié et présente chez les anciens, continue ici de prévaloir. Cependant, tandis que la perfection de l'individu dominait l'univers gréco-romain, c'est pour la perfection divine que le discours moral médiéval se passionne. Ainsi, suivant l'étude de Reginald Hyatte, dans l'époque médiévale la perfection de l'amitié séculaire aristotélicienne et cicéronienne va donner naissance à deux nouvelles sortes principales d'idéal de l'amitié: l'amitié spirituelle et l'amitié de chevalerie¹⁸.

L'amitié de chevalerie se situe évidemment dans le domaine de la littérature fictive. Hyatte cite, entre autres, le *Tristan* de Thomas (œuvre de la fin du XIIe siècle) et

le *Lancelot* (roman en prose anonyme, c. 1225), deux œuvres qui offrent “a model of affection and devotion in knightly friendship far superior to love of knight and woman” (87). L’idéal amoureux que l’on retrouve dans ces deux ouvrages est celui de l’amitié entre deux chevaliers, tandis que l’amitié de la femme (ou l’amour, puisque les deux termes à l’époque s’emploient pour définir aussi bien les sentiments qui unissent l’homme et la femme que ceux qui lient deux chevaliers) dégrade souvent le héros¹⁹. Hyatte note l’importance de cette amitié de chevalerie :

In sentimental romance, chivalric friendship acquires great relative values as it is measured against the secular literary standards of refined chivalric love, *fin amor*, exemplified in the romance’s central male-female couple or couples. In this relative context, knightly friendship, with its superior moral qualities of faithfulness, courage, and generosity and its great mutual affection, confidence, and solace, complements male-female love as a giver of value to literary chivalry [. . .]. The chivalric friends’ affective states and emotional outpourings described by the writers are no less intense than those of the romance’s lovers. (88)

Enfin, Hyatte conclut que régulièrement dans ce genre fictif la véritable idylle (*romance*) est celle qui évoque les liens affectifs de ces compagnons chevaleresques²⁰. Quoiqu’il s’agisse d’un univers fictif et d’une relation hommo-sociale imaginaire, on reconnaît dans cette union parfaite représentée par l’amitié de chevalerie une certaine nostalgie, consciente ou non, envers le discours hommo-privilegié aristotélicien. La ressemblance est trop frappante : couple exemplaire d’amis, vertu édifiante démontrée par les

compagnons, et le rôle externe mais surtout menaçant et dégradant de la femme, dangereuse pour l'éthique de l'union moralement irréprochable des deux amis.

Jusqu'à présent, à part la mention du *Tristan* et du *Lancelot*, les textes dont il a été question ici appartiennent tous à la catégorie de traités ou d'œuvres philosophiques ou morales. Afin de conserver l'harmonie de cette thématique, je résumerai brièvement l'analyse de Hyatte sans poursuivre l'étude de l'amitié de chevalerie, qui comprendrait l'examen de textes littéraires, pour mieux cerner la question de l'amitié spirituelle qui fait surface dans les textes de morale. On notera cependant que la question de la représentation de l'amitié dans le genre fictionnel sera soulevée dans un chapitre subséquent, dans le cadre d'une étude sur l'amitié féminine telle que conçue par certains écrivains masculins de l'Ancien Régime.

L'amitié spirituelle dérive des écrits aristotéliens et cicéroniens dans la mesure où elle prescrit l'excellence de l'homme vertueux et de l'homme de bien. Mais à l'époque médiévale, le développement du discours sur l'amitié parfaite est brutalement interrompu. En effet, le discours moraliste et religieux de la période médiévale qui précède le XIIe siècle va s'abattre avec austérité sur la notion d'amitié parfaite, et la mauvaise opinion que se font les penseurs et moralistes sur l'amitié séculaire des philosophes anciens est bel et bien en vogue. Condamnée par les autorités monastiques avant le XIIe siècle, la notion d'amitié idéale, si révérée par les anciens, est dévalorisée voire même répudiée, puisqu'on la conçoit dorénavant comme une source de tentations humaines qui ne peut qu'engendrer un certain désordre moral dans la communauté²¹.

Dans cette atmosphère de retenue morale et de silence sur l'amitié il faut signaler la présence d'un homme dont les écrits témoigneront d'un intérêt particulier envers

l'amitié : saint Augustin (354-430). Quoique la question de l'amitié humaine apparaisse à plusieurs reprises dans l'œuvre de ce père de l'Église, et notamment dans *De doctrina christiana* (La doctrine chrétienne), c'est Dieu qui, sans contredit, en est à la fois l'auteur et la raison d'être. Saint Augustin dépouille l'amitié de son prestige antique. En fait, dans son œuvre il s'attaque ouvertement aux dangers de la pensée platonicienne et païenne :

Quant à ceux que l'on appelle philosophes, si par hasard ils ont émis des idées vraies et conformes à notre foi, tout particulièrement les Platoniciens, non seulement on ne doit pas redouter ces idées, mais il faut même les leur réclamer pour notre usage, comme à d'injustes possesseurs. [. . .] Il en va de même de tous les enseignements des païens : ils comportent sans doute des fictions où règnent le mensonge et la superstition et un lourd bagage de travaux superflus que chacun de nous, quand sous la conduite du Christ, il sort de la société des païens, doit avoir en abomination et éviter [. . .]. (227)

Non seulement saint Augustin renie les anciens, mais il préconise surtout l'amitié universelle ou *agapê* (charité) aux dépens de l'amitié personnelle²². Ainsi, tout sentiment d'amitié envers son prochain n'est justifiable ni pardonnable que dans la mesure où il conduit directement à l'amour de Dieu, puisque pour saint Augustin "[l]es réalités [. . .] dont nous devons jouir, c'est le Père, le Fils, l'Esprit saint, qui sont aussi la Trinité, seule réalité suprême et commune à tous" (*La doctrine* 83). Le message de saint Augustin est encore plus clair dans ses *Confessions*. Ici, l'être humain ne peut jamais être aimé pour lui-même, mais bien seulement en tant que palier menant à Dieu :

Bienheureux celui qui t'aime toi, et son ami en toi, et son ennemi à cause de toi! En effet, seul ne perd aucun être cher celui à qui tous sont chers en celui que l'on ne perd pas; et celui-ci, qui est-il, sinon notre Dieu, le Dieu qui *a fait le ciel et la terre* [. . .]. (844)

Dans la philosophie austère de saint Augustin, la quête humaine de toute autre forme de sentiments est fortement dénoncée puisqu'elle détourne l'être de son unique objet d'amour : Dieu²³.

Saint Augustin se fait en quelque sorte le précurseur du courant dénonciateur de la période qui suit. À partir du XIIe siècle cependant, l'intérêt pour la parfaite amitié reprend, grâce à ce même milieu qui l'avait auparavant dénoncée, soit l'église et, plus particulièrement, le monastère. Hyatte note :

The period from about the mid-eleventh to the early-twelfth century saw a burgeoning of collections of letters and the beginnings of hagiography dealing with close friendships. Intense literary activity in cathedral schools and the active educational role that monasteries assumed from the end of the tenth century helped prepare this renewed interest in *amicitia*, which gradually became a main theme of monastic writing and life²⁴. (47)

Produit de la philosophie de saint Augustin, l'amitié spirituelle telle qu'on la retrouve dans la deuxième partie de l'époque médiévale est en quelque sorte une relation parfaite, une histoire d'amour imaginée par l'homme, une passion entre lui, Dieu le Père, le Christ et le saint Esprit, les trois éléments (masculins) de la Sainte Trinité. L'amitié spirituelle formée à partir de cette union hommo-divine masculine prend deux formes: une première qui, comme chez saint Augustin, unit l'homme à Dieu et une deuxième qui,

grâce au don et au vouloir de Dieu, unit l'homme à l'homme. Les deux formes existent dans le but exclusif de servir de préparation à l'amitié céleste entre Dieu et mortels que l'on retrouve, suivant cette croyance, au paradis céleste²⁵. Un des textes les plus représentatifs sur l'amitié spirituelle appartenant à la période médiévale française (et ignoré par l'étude de Hyatte) est l'œuvre du théologien breton Pierre De Blois, *Le Traité de l'amitié chrétienne et de l'amour de Dieu et du prochain* (c. 1190).

L'intérêt particulier du texte de De Blois se situe dans son double héritage. *Le traité de l'amitié* possède en effet un contenu qui découle à la fois de saint Augustin et des anciens. Tout d'abord, l'influence des anciens sur le philosophe-théologien du XIIe siècle ne fait aucun doute. Voyons en premier lieu comment De Blois s'inspire du traité de Cicéron pour le rejeter complètement par la suite :

Cicéron cite à peine trois ou quatre paires d'amis dans tant de siècles qui l'ont précédé. Mais que personne ne s'étonne si, parmi les peuples infidèles, les modèles de l'amitié véritable furent rares. Ils ignoraient en effet Celui qui est la charité, qui est l'amour, dont *la charité est répandue dans nos coeurs par le Saint-Esprit qui nous a été donné*. Mais depuis que *la voix de la tourterelle a été entendue sur notre terre*, voix de Celui qui annonçait la paix, qui annonçait la véritable amitié en disant: *Voici mon commandement, c'est que vous vous aimiez les uns les autres*, des milliers d'hommes ont noué de vraies amitiés, s'aimant avec plus d'honnêteté, de vérité, de certitude, de prudence et de force que Pylade et Oreste. (113)

De Blois refuse les quelques exemples de parfaite amitié qu'offre Cicéron. La pénurie d'amis parfaits dans la tradition cicéronienne s'explique largement, selon De Blois, par le

fait qu'il s'agit d'exemples païens, membres de "ce peuple infidèle", donc incapables d'éprouver les sentiments seuls dignes d'être désignés comme "amitié". Fidèle à la tradition de l'amitié spirituelle, et semblable à l'amitié spirituelle du célèbre traité de son compatriote anglais Aelred de Rievaulx, l'intérêt principal du concept particulier de l'amitié dans l'œuvre de De Blois est lié à Dieu. Ainsi, on remarque que De Blois évoque dans ce passage la communion divine entre Dieu et les hommes, mais surtout, en citant le message ou commandement principal de l'Évangile, il rappelle à ses lecteurs la véritable source de l'amitié : Dieu. Ce don divin permet principalement d'accéder à l'être suprême. En effet, pour De Blois, l'amitié spirituelle tend, avant toutes choses, non pas vers l'ami, mais bien vers Dieu. L'amitié, insiste-t-il, "est un échelon qui conduit les hommes vers Dieu" (121). Le rapprochement à Dieu—l'objectif de l'amitié spirituelle—est donc bien souligné.

Pour De Blois, comme pour Aristote et Cicéron, l'amitié, issue d'une âme vertueuse, est le plus grand des biens. De plus, fidèle au contenu moral de son traité, De Blois dénonce la part qu'y prend l'intérêt : "il est difficile de trouver chez autrui l'intégrité de la foi ou un amour qui ne soit pas intéressé et vénal" (99). On remarque ici le même glissement lexical que dans l'amitié de chevalerie entre les notions d'amour et d'amitié. Chez De Blois en fait, les deux termes paraissent s'employer alternativement. Ainsi, son œuvre est aussi bien un "petit traité d'amour" (99), qu'un traité sur l'amitié, reflétant—comme l'explique Hyatte—la tradition des XIIe et XIIIe siècles :

Latin writers in the twelfth and thirteenth centuries use, among other terms, *amor*, *caritas*, *dilectio*, *affectus*, *intellectus*, and *amicitia* to name some of the different aspects of a personal relationship to God, love of humankind,

friendship of fellow Christians, and spiritual friendship or love between two Christians or among a very few. (48)

Mais si chez De Blois on peut rarement différencier l'amour de l'amitié, qu'on prenne garde—contrairement chez Platon—d'y confondre l'amour sexuel. Bien que le théologien reconnaisse que l'amour charnel puisse “sembler plus agréable pour un temps”(133), lorsque deux âmes commettent “ce qu'il y a de plus haïssable pour Dieu et de plus pernicieux pour elles-mêmes” (131), elles n'agissent en rien “selon les lois de l'amitié” (131). Après tout, l'amitié dont nous parle De Blois épouse le même critère de chasteté caractéristique de l'amitié spirituelle. De fait, le théologien nous rappelle qu'elle “naît seulement entre les hommes de bien, elle progresse chez les meilleurs d'entre eux et n'a sa perfection que chez ceux qui sont tout à fait vertueux” (143). On retrouve ainsi plusieurs des lieux communs des anciens : perfection, vertu, excellence de l'homme.

Ce témoignage de chasteté et de perfection vertueuses exclut évidemment la femme. Et pourtant, la présence féminine qui avait été à toutes fins pratiques oblitérée pendant l'âge antique revoit le jour à la période médiévale. Comme le remarquent Sarde et Blin :

Avec le culte de Marie et l'émergence d'abbesses de premier plan, avec le mariage-sacrement et son indissolubilité, la femme existe dans le christianisme médiéval, même si son statut est variable et incertain. (144)

Pourtant, même si sur le plan social l'amour de la femme est jusqu'à un certain point revalorisé, à condition bien sûr de purifier son sexe, la place qu'on pourrait lui céder dans le discours moral sur l'amitié continue à être supprimée. Elle n'existe tout simplement pas. Ainsi, la communion divine entre humain et Dieu qui est à la base du concept

d'amitié spirituelle continue de prendre la forme d'un discours amoureux exclusif à l'homme. Dans son étude, Hyatte démontre bien qu'en théorie la femme chaste des couvents qui a refusé le mariage a droit d'accès égal à l'amitié spirituelle, mais qu'en pratique "one often encounters traditional distrust of sexuality that makes *amicitia christiana* between a religious man and woman seem much more of an intellectual and literary construct than a reality" (51). Bien que Hyatte limite son analyse de l'amitié féminine au domaine hétérosexuel, on conclut aisément d'après ses remarques que, étant donné la personnalité lascive attribuée à l'époque médiévale à la femme, quel que soit le domaine concerné, la femme en reste totalement exclue. Le modèle d'amitié spirituelle présenté par De Blois dans son *Traité de l'amitié* s'avère fort utile à l'historique de l'amitié puisqu'il permet non seulement de distinguer un double héritage *a priori* antithétique mais aussi de comprendre que l'amitié spirituelle, telle que la dépeint cet auteur, s'affiche comme un commentaire sur l'amour masculin qui continue d'être au-dessus de la capacité morale et désormais spirituelle de la femme.

L'imaginaire nostalgique de Montaigne : la femme, ce sexe inapte à l'amitié

L'aspect honorifique de l'amitié parfaite mais séculaire semble renaître à la Renaissance. C'est à cette époque que l'on voit paraître les premières traductions françaises des anciens traités gréco-romains qui, comme l'a récemment noté Collette H. Winn, vont servir d'"arrière-plan mythique [sur lequel] s'inscrivent les modèles de l'amitié renaissante" (9). On ne peut parler de l'amitié à la Renaissance sans examiner l'homme qui se considérait l'expert à ce sujet et dont les écrits sur l'amitié ont eu, sans contredit, le plus d'influence sur sa période et sur celle de l'Ancien Régime, soit Michel

de Montaigne²⁶. Pour Montaigne, l'amitié revêt les couleurs de l'indispensable, voire même du vital puisque "l'usage en est plus nécessaire et plus douz que des éléments de l'eau et du feu" ("De la vanité" 217). Quoique l'intérêt marqué de Montaigne pour l'amitié traverse ses *Essais*, "De l'amitié" demeure la discussion de loin la plus personnelle et la plus considérable sur ce sujet. Avec Montaigne, l'amitié revient presque entièrement à la complétude absolue de la tradition gréco-romaine. En effet, Montaigne offre un prototype de l'amitié parfaite masculine des plus intéressants puisqu'il combine dans un modèle d'excellence suprême la perfection des anciens à celle de sa propre amitié avec Étienne de La Boétie.

L'essai autobiographique de Montaigne est un véritable hommage à son défunt ami La Boétie ainsi qu'à leur amitié. L'écrivain explique en premier lieu que c'est grâce à une œuvre de La Boétie que leur amitié exemplaire prit naissance :

Car elle me fut montrée longue pièce avant que je l'eusse vu, et me donna la première connaissance de son nom, acheminant ainsi cette amitié que nous avons nourrie, tant que Dieu a voulu, entre nous, si entière et si parfaite que certainement il ne s'en lit guère de pareilles, et, entre nos hommes, il ne s'en voit aucune trace en usage. Il faut tant de rencontres à la bâtir, que c'est beaucoup si la fortune y arrive une fois en trois siècles. (226)

Trois éléments retiennent particulièrement notre attention dans ce passage.

Premièrement, l'extrait témoigne de cette même recherche de la perfection absolue qui existe dans tous les textes présentés jusqu'ici. De plus, on constate qu'un lien étroit unit les concepts de lecture et d'amitié. C'est en tant que lecteur que Montaigne fait connaissance avec La Boétie, et c'est le même geste de lecture qui rend la comparaison

entre leur amitié et celles des anciens impossible, puisqu'il "ne s'en lit guère de pareilles". Ainsi, quoique dans son essai Montaigne insiste sur plusieurs composantes de la tradition gréco-romaine en ce qui concerne la parfaite amitié (vertu, rareté, bonté, etc.) il n'en demeure pas moins que, moralement, pour Montaigne la sienne s'affiche comme étant de loin supérieure à celle des anciens. Montaigne reprend cette comparaison à plusieurs reprises dans son essai, comme en témoigne ce passage :

Mais sachant combien c'est chose éloignée du commun usage qu'une telle amitié, et combien elle est rare, je ne m'attends pas d'en trouver aucun bon juge. Car les discours même que l'Antiquité nous a laissés sur ce sujet me semblent lâches aux prix du sentiment que j'en ai. (235)

Enfin, c'est précisément ce dernier point qui mène directement au troisième élément d'intérêt soulevé par la première citation : la tension problématique chez Montaigne qui existe entre la perfection à la fois ancienne et moderne de son amitié. Ironiquement en effet, malgré l'affirmation de la supériorité du lien (moderne) qui les unit face aux anciens, l'amitié parfaite que ressent Montaigne demeure toutefois un sentiment nostalgique et donc lié à la tradition ancienne puisque, comme l'observe Langer, avec la mort de La Boétie elle "appartient au passé" ("Fin de l'amitié" 72). De plus, un deuxième problème se pose. Lorsque Montaigne tente de soulever la perfection de leur amitié au-dessus de tout exemple ancien, il le fait grâce à de nombreuses citations et références aux textes gréco-romains qui interrompent le discours personnel de l'essai et qui servent à mieux exprimer l'excellence des rapports entre lui et La Boétie. Montaigne a donc expressément besoin des anciens. On peut difficilement passer sous silence la référence à Aristote sur la rareté de la parfaite amitié: "O mes amis il n'y a nul ami"

(232)—affirmation qui chez Montaigne implique que l'amitié est désormais détruite par la quête constante de l'intérêt personnel²⁷—ou encore celle sur la maturité que nécessite cette union sublime: “ Il faut juger de l'amitié seulement quand l'âge a formé et affermi les caractères” (230)²⁸, citation du traité de Cicéron mais qui rappelle également les discours de Platon et d'Aristote.

On constate particulièrement la difficulté que Montaigne éprouve à situer son modèle personnel d'amitié dans son incapacité de l'articuler de façon directe, c'est-à-dire sans avoir recours aux discours des anciens. En fait, Montaigne avoue lui-même son inaptitude :

Si on me presse de dire pourquoi je l'aimais, je sens que cela ne se peut exprimer, qu'en répondant : “Parce que c'était lui; parce que c'était moi”. Il y a au-delà de tout mon discours, et de ce que j'en puis dire particulièrement, ne sais quelle force inexplicable et fatale, médiatrice de cette union. (230-231)

Cette non-articulation, ce non-dévoilement de leur parfaite union reflète assurément la façon dont Montaigne effleure l'intelligible, comme le constate Langer, et écrit “au bord de l'incohérence, au bord de ce qui ne se laisse pas entendre par autrui” (“Fin de l'amitié” 74). Ainsi, cette incapacité dont Montaigne se vante et se plaint simultanément témoigne de la qualité principale de leur union, qualité qui se veut non seulement supérieure à “ces autres amitiés communes” (232), mais dont l'essence même dépeint une certaine ultra-humanité.

Certes, leur union indicible n'a rien de comparable et, si l'on en croit la représentation de Montaigne, elle s'inscrit dans la symbolique d'une fusion aussi spirituelle que corporelle :

Nos âmes ont charrié si uniment ensemble, elles se sont considérées d'une si ardente affection, et de pareille affection découvertes jusques au fin fond des entrailles l'une à l'autre, que non seulement je connaissais la sienne comme la mienne, mais je me fusse certainement plus volontiers fié à lui de moi qu'à moi. (232)

Ici, on retrouve le même concept aristotélicien de l'ami comme second soi. Mais chez Montaigne, cet aspect de la relation amicale est littéralement exacerbé. Robert D.

Cottrell a par ailleurs noté que chez Montaigne,

[p]sychologically, friendship is a relationship that is marked by total identity of the two friends. In no other relationship can this kind of identity be found [. . .]. All other acquaintances are excluded from the magic circle in which the two friends reside, each communing with his double, each communing with himself. (144)

Cette communion des deux amis est à la base de l'expérience montaignienne. Il s'agit en fait de ce que Montaigne appelle "une divine liaison" (233), à la fois "indivisible" et non-multipliable (234). L'union profonde et intime entre les deux hommes cesse subitement à la mort de La Boétie²⁹, ne laissant sur les lèvres de Montaigne que la longue plainte d'Horace sur l'ami divisé, déchiré par la séparation éternelle :

Si un destin prématuré m'a enlevé cette moitié de mon âme, à quoi bon m'attarder, moi l'autre moitié, qui n'ai plus une valeur égale et qui ne survit pas tout entier? Ce jour a conduit à sa perte l'une et l'autre³⁰. (236)

Au fur et à mesure que l'essai prend fin, les marques du pathos de Montaigne se multiplient dans le texte. L'amitié parfaite et pure que Montaigne ne pouvait exprimer étant donné l'essence même de sa pureté, finit par s'évanouir.

De cette fusion idéale, on peut facilement conclure que l'amitié telle que la conçoit l'écrivain n'est pas accessible à tous. Comme s'il devançait les questions des lecteurs, Montaigne passe en revue les différentes lacunes dans les liens affectifs divers entre les êtres humains. Ainsi, à l'amitié filiale Montaigne n'attribue que du respect, puisque "la loi et l'obligation naturelle nous commandent" (227). De même, Montaigne ne cache pas son rejet de la fausse amitié conjugale ou hétérosexuelle qui, soumise aux passions humaines, n'est pour lui qu'"un feu téméraire et volage [...] sujet à accès et remises" (228). Enfin, quant à la condition féminine, tandis que dans son essai "De trois commerces" Montaigne affirme que "les offices de l'amitié se trouvent mieux chez les hommes" que chez les femmes, leur attribuant ainsi au moins la *possibilité* de rapports affectifs (49), dans "De l'amitié" l'écrivain se montre beaucoup plus définitif : l'amitié entre femmes est parfaitement inconcevable :

Joint qu'à dire vrai, la suffisance ordinaire des femmes n'est pas pour répondre à cette conférence et communication, nourrice de cette sainte couture; ni leur âme ne semble assez ferme pour soutenir l'étreinte d'un

nœud si pressé et si durable [. . .]. Mais ce sexe par nul exemple n'y est encore pu arriver, et par le commun consentement des écoles anciennes en est rejeté. (228-229)

Montaigne attaque bel et bien ici la capacité des femmes de s'entr'aimer. Et quoique l'auteur repose (en geste défensif?) son verdict sur la tradition ancienne, il n'en demeure pas moins que, de tous les auteurs examinés jusqu'ici, il semble être le seul à s'attaquer aussi ouvertement et d'une voix si manifeste à l'insuffisance féminine face à la parfaite amitié. Suivant l'inventaire social de Montaigne, le jugement de l'auteur ne laisse aucun doute : l'amitié parfaite à la Renaissance n'existerait, là aussi, que pour et grâce à l'homme.

Voilà pour sa philosophie. Mais dans sa pratique, l'opinion de Montaigne sur l'incapacité des femmes d'éprouver la vraie amitié s'avère nettement plus problématique. On se souviendra en effet de sa relation étroite avec sa "fille d'alliance" Marie Le Jars de Gournay (1565-1645). En effet, paraissant renoncer à sa position sur l'incapacité des femmes de s'adonner à la pratique de l'amitié, Montaigne affirma au sujet de sa compagne intellectuelle Gournay que "cette âme *sera quelque jour* capable des plus belles choses, et entre autres de la perfection de cette très sainte amitié où nous ne lisons point que son sexe *ait pu monter encore*" (c'est moi qui souligne)³¹. Toutefois, je suggère que même si Montaigne semble ici à première vue accorder à Gournay la capacité (inaccessible pour le reste de "son sexe") d'éprouver de l'amitié, en insistant sur la possibilité *future* de cette acquisition Montaigne continue de lui en refuser tout à fait l'expérience et la réalité immédiates. Ainsi, Montaigne ne fait pas vraiment de Gournay une exception, mais la relègue plutôt au même rang que toutes celles de son sexe, groupe

qui n'a su encore ressentir cette sublime émotion que représente l'amitié. Malgré l'affection et le respect qu'il éprouvait envers Gournay, Montaigne ne pouvait imaginer cet être pourtant exceptionnel, même à ses propres yeux, capable d'amitié. Ainsi, la souillure historique de l'image de l'amitié féminine continue bel et bien de s'afficher publiquement avec Montaigne.

Chapitre 1.3

Le dix-septième siècle moraliste : les voleurs d'amitié

La Chambre et la femme-vice

Dans son essai, Montaigne avait fortement dénoncé la tendance humaine de plus en plus croissante à trop rechercher les gains et les profits dans les rapports d'amitié et ainsi "ce que nous appelons ordinairement amis et amitiés, ce ne sont qu'accointances et familiarités nouées par quelque occasion ou commodité" (230). Dans le siècle suivant, un discours semblable vient pénétrer l'ensemble des écrits moraux sur l'amitié. En effet, les discours du dix-septième siècle reflètent souvent ce que Langer a nommé "the general corruption of social relations" (*Perfect Friendship* 163), un vice social répandu qui amène à son tour la ruine de toute une tradition de la parfaite amitié. Afin d'illustrer cette dégénération, je propose de présenter dans les pages qui vont suivre quelques-uns des discours moraux les plus connus à l'époque qui traitent de l'amitié, en groupant les différents textes selon leur degré d'austérité morale³². Ce courant moraliste s'avérant en général des plus pessimistes, l'on peut aisément se douter de la place qu'il accorde à l'amitié féminine. En fait, la pensée moraliste sur l'existence de l'amitié féminine pendant l'Ancien Régime et le courant néo-classique semble découler, en partie, à la fois de la tradition de l'élite hommo-sociale des anciens et du mépris misogyne affiché par Montaigne et par la philosophie classique.

L'amitié, on s'en souviendra, a nécessité jusqu'ici la présence indispensable de la vertu. Un ouvrage des plus utiles afin de situer la pensée de certains moralistes de la période sur les vertus humaines et les inclinations (terme très populaire au dix-septième

siècle qui désigne une certaine tendance ou une disposition affective) est le traité de Cureau de La Chambre, *L'Art de connoître les hommes*, publié en 1660. Dans son traité, La Chambre insiste sur la faiblesse humaine dont témoignent les diverses inclinations : “toutes les inclinations naturelles sont des défauts”, déclare-t-il (14), “quand même qu’elles seraient des vertus” (15). Ainsi, vertueuses ou désagréables, bonnes ou mauvaises, les inclinations humaines (qui comprennent entre autres celles associées à l’amitié et à l’amour) doivent être supprimées à tout prix. Mais c’est à l’homme que revient la tâche et surtout la gloire de supprimer ses sentiments. La Chambre déduit que l’homme seul possède ce trait de caractère qui permet à l’humain d’être vraiment libre parce que “la perfection de l’Homme est d’être indifférent” (14). L’élimination des inclinations humaines est donc nécessaire afin de permettre à l’homme d’atteindre une certaine perfection morale humaine.

La Chambre justifie par la suite l’avantage moral que l’homme possède sur la femme (puisque lui seul peut mettre fin à ses inclinations) sur le plan physiologique³³. De fait, parce que “l’Homme est chaud & sec [...] et la Femme froide & humide” (17), il est actif et peut de la sorte engendrer la négation de ses inclinations, démontrant ainsi sa supériorité; tandis que la femme est passive et ne peut donc résister à ces inclinations des plus séduisantes et dangereuses pour l’être. C’est précisément cette humidité si caractéristique de la femme qui paraît être au cœur de la problématique de son caractère moral. Ainsi, “parce qu’elle est humide il faut aussi qu’elle soit Mobile, Légère, Infidèle, Impatiente, facile à persuader ” (29); bref, le symbole même de l’inconstance. La fragilité morale de la femme devient en conséquence un inconvénient majeur dans sa tentative de repousser ses inclinations.

Contrairement à l'homme cependant, la femme n'a pas la double tâche de faire face aux deux types d'inclinations, soit vertueuses soit viciées. Dans une analyse de la perfection (ou plutôt l'imperfection) naturelle de la femme, La Chambre démontre comment les inclinations féminines, loin d'être vertueuses, appartiennent toutes à la catégorie de vice :

Il faut maintenant examiner [la perfection] de la Femme. Mais que cette entreprise est difficile! qu'elle est périlleuse! [. . .] il faut détrôner cette Beauté qui commande aux Roys & aux Monarques [. . .] Il faut de ce haut point de gloire & de perfection où elle s'est placée, l'abaisser dans l'ordre des choses viciées, & montrer que tous ces attraits & cette grâce charmante dont elle s'est parée n'est autre chose qu'un masque trompeur qui cache un nombre infini de défauts. Oui, sans doute, s'il y a quelque certitude dans le raisonnement humain [. . .] il faut de nécessité qu'il n'y ait pas de toutes les parties qui sont nécessaires pour former la Beauté de la Femme, qui ne soit la marque d'une inclination à quelque vice. (27-28)

S'étant elle-même élevée au rang de vertueuse, la femme doit être rabattue honteusement au titre de vicieuse. Pour La Chambre, c'est la beauté de la femme, ce masque trompeur qui cache tant bien que mal la laideur extrême de ses défauts, qui est à l'origine du vice féminin. Voilà en quoi consiste, chez La Chambre, la plus grande et la plus sûre des vérités ("raisonnement[s]") philosophiques humaines. Conclusion : si "l'Appétit est le siège des Inclinations" (44), la femme est bien l'être qui manifeste la plus grande faiblesse à son égard. Ainsi, l'austérité du traité de La Chambre reflète non seulement une des croyances dominantes de la période sur la malfaisance de toutes les inclinations

chez les êtres humains, mais témoigne également d'un défigurement symbolique social en ce qui concerne la femme, une déformation symptomatique de certains points de vue moralistes à l'époque.

Nicole et le rejet de l'amitié intime

On retrouve ces mêmes caractéristiques d'austérité et de rigorisme dans la peinture moraliste des *Essais de morale* (1671) du janséniste Pierre Nicole. Chez Nicole cependant, ce rigorisme découle directement des obligations du christianisme. De fait, de par son lien étroit avec Dieu, la notion d'amitié dans les *Essais* rejoint sensiblement celle évoquée par le traité de Cicéron et surtout celui de De Blois.

L'amitié dont il est question chez Nicole se situe *a priori* à deux niveaux : mondain et chrétien. À la manière du traité spirituel de De Blois, Nicole insiste sur le rapport essentiel entre religion et amitié. Ainsi, seul le véritable Chrétien est un vrai ami puisque, suivant le message de l'Évangile, il répand son amour sur tous les êtres :

Non seulement un vrai Chrétien n'est ennemi de personne, parce qu'il aime tous les hommes, mais il les aime même également [. . .] en leur désirant à tous également le souverain bien. Que s'il témoigne plus d'affection à certaines personnes qu'à d'autres, c'est que les effets extérieurs de l'amitié étant bornés, il les doit particulièrement à ceux auxquels la providence de Dieu l'a plus appliqué. (Tome III, *Des rapports* 281)

Ainsi, chez Nicole comme chez De Blois, lorsqu'il y a amitié particulière entre deux individus, c'est Dieu qui est à l'origine de la naissance de cette amitié privilégiée. Nicole accorde aussi une priorité incontestable à la recherche de Dieu dans les rapports

humains : “Pour moi, je me tiens uni à toutes les personnes qui cherchent Dieu” affirme-t-il (*Tome 7, Lettre XIV 35*). L’amitié n’a donc aucune chance d’exister sans cette quête de la divinité, puisque, comme le note le moraliste, “nous sommes véritablement désunis de tous ceux qui ne le cherchent pas, quelque amitié qu’ils nous témoignent” (*Tome VII, Lettre XIV 35*). Chez Nicole il est clair que, en l’ami, on aime Dieu plus que l’ami même.

À cette amitié de provenance divine mais d’existence terrestre et concédée par la grâce de Dieu, Nicole oppose ce que j’ai appelé l’“amitié mondaine”. Il s’agit là d’une amitié artificielle, d’un rapport soi-disant intime mais défini par les liaisons hypocrites formées dans les ligues, un rapport humain qui n’est que trop fréquent selon Nicole qui précise que dans ce monde “[i]l y a peu d’amitiés qui n’ayent quelque chose de la cabale” (*Tome VI, Pensées diverses 600*). Bien que Nicole insiste sur la fréquence de tels liens et qu’il en dénonce l’hypocrisie, il remarque, non sans une certaine ironie et amertume, le dilemme social où est immédiatement plongé l’individu qui renonce à une telle amitié d’ordre uniquement social:

“Qui veut vivre seul, sans affaires, sans liaison, sans s’engager dans la conduite des autres, sans se mêler de rien, tombera par-là nécessairement dans l’oubli du monde, & il perdra toute la considération qu’il y avait; on ne s’occupera point de lui, il ne fera rien [. . .]. (*Tome VI, Pensées diverses 600*)

Chez Nicole, cette amitié mondaine est malheureusement non seulement inévitable pour l’individu en société, mais elle est surtout, selon l’humour tranchant de l’écrivain, éphémère, puisqu’ “[i]l en est des amis comme des habits. Il y en a qui ne sont bons que pour l’été, d’autres pour l’hiver, d’autres pour le printemps & pour l’automne”. (*Tome*

VII, *Lettre XXXVIII* 64). Dans cet univers d'amitié mondaine, les amis vont et viennent incessamment, démontrant ainsi leur parfaite volatilité.

Nicole offre ainsi un portrait des plus désagréables de cette amitié contemporaine et évidemment des plus mondaines. À cette mauvaise image, il juxtapose les délices d'une troisième amitié, la parfaite amitié : l'amitié céleste du paradis. Sur ce point, ce qui différencie Nicole de De Blois, c'est que la parfaite amitié céleste de Nicole se définit par un rapport exclusif entre humains (disons plutôt Chrétiens) qui ont accédé au paradis de Dieu, contrairement à une relation intime mais d'ordre beaucoup plus divin entre Dieu et mortels chez De Blois. Fidèle à la pensée chrétienne, l'amitié céleste est sûre et infinie, tandis que l'amitié mondaine est terrestre et donc inconstante et imprévisible. Nicole souligne que ces liaisons personnelles terrestres font principalement défaut, parce que dans ce monde "nous ne connaissons point avec évidence le fond du cœur de personne [. . .] nous ne nous pouvons pas assurer de la persévérance de qui que ce soit dans l'amitié" (*Tome IV, Du Paradis* 380). Toutefois, si l'amitié mondaine comprend une certaine dissimulation, le moraliste insiste que, au paradis, la sincérité et la supériorité de l'amitié céleste ne font aucun doute :

Le cœur de tous ces citoyens de cette ville de paix sera découvert à chacun d'eux. Aucun ne verra dans un autre moindre différence de sentiments, de désirs, d'inclinations. Ils aimeront tous les autres, & ils sauront tous qu'ils en sont aimés, & ils ne craindront point que cet amour soit jamais altéré par aucun refroidissement. Enfin tout ce que *l'esprit des hommes a pu inventer pour former l'idée d'une parfaite amitié*, se trouve là d'une manière

infiniment élevée au-dessus de tout ce qu'ils en ont pensé. (C'est moi qui souligne; *Tome IV, Du paradis* 380)

Nicole revient ici à l'importance du concept d'amitié universelle dont il avait été question au départ et que l'écrivain paraît en tout temps privilégier aux dépens de l'amitié intime. Si elle se montre supérieure à l'amitié mondaine, il n'en demeure pas moins que la notion d'amitié parfaite telle que Nicole la décrit ci-dessus possède, contrairement à celle de De Blois, une essence qui demeure plus humaine que spirituelle puisqu'elle relève de l'invention et du désir de l'être, voire même de l'utopie humaine. De fait, il semble que dans l'étendue de ses *Essais de morale* Nicole tente de définir une amitié qui, bien que parfaite, n'ait rien de réel. Ainsi, le concept d'amitié nicolien est, à toute fin pratique, essentiellement inaccessible, non seulement à la femme (pour qui, on l'aura remarqué, Nicole ne fait aucune exception), mais à tout être humain.

La Rochefoucauld : quand les femmes ne servent qu'à l'amour

Les *Maximes* de La Rochefoucauld, qui font fureur dans les cercles mondains de Paris et dont la première édition date de 1665, soulignent, avec leurs trente-deux maximes portant sur le thème de l'amitié³⁴, l'intérêt que le moraliste manifestait pour ce thème. L'œuvre de La Rochefoucauld, cependant, démontre une autre tendance que celle de l'austérité morale dont attestent les écrits de La Chambre et de De Blois. Mais la vertu humaine n'en est pas pour autant sauvée. La Rochefoucauld examine en effet l'amitié à partir d'un angle qui demeure profondément pessimiste sur la nature humaine.

La vision de La Rochefoucauld sur l'amitié partage une des caractéristiques principales que l'on retrouve à la fois chez les anciens et chez Montaigne, soit sa rareté.

Mais tandis que Montaigne se permettait d'être lui-même l'exception à la règle, La Rochefoucauld a perdu tout espoir. L'amitié, il n'y croit pas. Chez lui, le cynisme atteint son apogée. Ainsi, pour La Rochefoucauld, "[q]uelque rare que soit le véritable amour, il l'est encore moins que la véritable amitié" (M473). Souvent plus psychologue que moraliste (au sens contemporain du terme), La Rochefoucauld ne mâche pas ses mots et condamne ouvertement le rôle presque exclusif que joue l'intérêt personnel dans les liens affectifs entre humains. Il insiste d'abord sur la détestable nature humaine selon laquelle "[n]ous ne pouvons rien aimer que par rapport à nous" (M81). Cet égoïsme fatal et si caractéristique de l'être ne peut évidemment se prêter aux lois du partage et de l'union parfaite qui avaient si nettement défini l'amitié ancienne. De fait, La Rochefoucauld signale que l'obstacle principal à la parfaite amitié réside dans l'égoïsme de l'être :

[c]e que les hommes ont nommé amitié n'est qu'une société, qu'un ménagement réciproque d'*intérêts*, et qu'un *échange* de bons offices; ce n'est enfin qu'un *commerce* où l'amour-propre se propose toujours quelque chose à *gagner*. (C'est moi qui souligne; M83)

On remarque immédiatement que le vocabulaire qu'emploie La Rochefoucauld dans ce passage ressort de la terminologie financière. L'amitié, ce lieu déterminé traditionnellement par des rapports quasi divins, a littéralement évolué sous la plume de l'écrivain néo-classique en un trafic d'intérêts commerciaux. Ainsi, la même détérioration de la pureté de l'amitié dont s'était plaint Montaigne ressort des *Maximes*. Dorénavant, précise La Rochefoucauld, "c'est l'intérêt seul qui produit notre amitié" (M85). Même lorsque nos actions dénotent en apparence une certaine générosité d'esprit,

elles continuent pourtant indirectement de souligner l'existence insistante de l'intérêt personnel. C'est ainsi que, selon La Rochefoucauld, "[n]ous nous consolons aisément des disgrâces de nos amis lorsqu'elles servent à signaler notre tendresse pour eux" (M235). L'intérêt gouverne tout. Avec La Rochefoucauld on voit donc s'établir, suivant la pensée de Montaigne, un courant moraliste qui déplore manifestement le déclin de l'amitié aux dépens de l'intérêt personnel et de l'amour-propre.

Enfin, comme si l'intérêt n'était pas à lui seul suffisant pour nuire au concept de l'amitié parfaite, La Rochefoucauld souligne un autre problème : l'inconstance humaine. Dans sa réflexion "De l'inconstance", l'écrivain-moraliste traite de la question :

Les changements qui arrivent dans l'amitié ont à peu près des causes pareilles à ceux qui arrivent dans l'amour; leurs règles ont beaucoup de rapport [. . .] mais le temps qui change les humeurs et les intérêts, les détruit presque également tous deux. Les hommes sont trop faibles et trop changeants pour soutenir longtemps le poids de l'amitié. L'Antiquité en a fourni des exemples; mais dans le temps où nous vivons, on peut dire qu'il est encore moins impossible de trouver un véritable amour qu'une véritable amitié.

(136)

Un élément relie ici le discours de La Rochefoucauld à ceux des anciens. On note que La Rochefoucauld insiste en effet sur les ressemblances entre les concepts d'amour et d'amitié, un lien qui existe à des degrés différents, comme on l'a vu, depuis Platon. Mais chez La Rochefoucauld, l'analogie est fort importante puisqu'elle lui permet ici d'introduire le problème de l'inconstance dans l'amitié. Si *a priori* le tort est attribué au "temps" qui détruit tout, l'écrivain rétablit immédiatement la faute comme étant celle des

“hommes”. On remarque enfin qu’à la manière de l’essai de Montaigne, l’écrivain dénonce l’absence d’amitiés exemplaires modernes. Toutefois, tandis que l’auteur de la Renaissance mettait sa relation avec La Boétie au-dessus de cette déficience sociale, La Rochefoucauld, lui, semble maintenir, en bon psychologue de l’humanité, une certaine dissociation esthétique, voire même clinique face à cette pénurie.

La question de l’inconstance humaine, on l’a noté chez La Chambre, a toujours été davantage liée à l’image de la femme. Pourtant, dans les *Maximes*, le verdict de La Rochefoucauld en ce qui a trait à l’inconstance dans l’amitié ne semble pas *a priori* distinguer entre les sexes. Le mal paraît universel et l’accusation du rôle que joue l’intérêt au cœur de l’amitié porte sur tous. Toutefois, comme l’a brièvement noté Sylvie Roquemora, si la vraie amitié est un idéal auquel “l’homme aspire, explique-t-elle, mais qu’il ne peut atteindre, vicié qu’il est par l’envie et la coquetterie [. . .], la femme semble encore moins y parvenir que l’homme” (713). En effet, en regardant de près, une maxime vient obliquement bouleverser l’universalité de l’accusation. La Rochefoucauld précise que “[c]e qui fait que la plupart des femmes sont peu touchées de l’amitié, c’est qu’elle est fade quand on a senti de l’amour” (M440). Fait intéressant : des trente-deux maximes qui abordent le thème de l’amitié, il s’agit de la seule qui non seulement mentionne la femme mais qui se rapporte uniquement à elle, d’où l’importance que l’on doit y accorder. C’est avec beaucoup de finesse que, dans cette courte maxime, La Rochefoucauld s’attaque à l’idée de la femme comme amie. En habile écrivain, il n’exclut pas directement et totalement, comme l’avait fait Montaigne, la femme du domaine de l’amitié (après tout, la réputation de sa propre amitié étroite avec la marquise de Sévigné et madame de LaFayette l’en prohiberait forcément), mais il borne

essentiellement la majorité du sexe féminin au domaine de l'amour, et, ce faisant, il limite lui aussi le concept d'amitié à une affaire entre hommes.

Le geste de La Rochefoucauld nous force malgré nous à poser la question suivante : Si la femme s'est vue jusqu'à présent refuser, par la plume des écrivains-moralistes, les paramètres de l'amitié parfaite, quelle place émotionnelle lui réservent-ils alors dans leurs discours? Au dix-septième siècle, le seul espace émotionnel qui lui est accordé, et non seulement chez La Rochefoucauld mais aussi chez la majorité des écrivains, est celui de l'amour, et il s'agit évidemment d'un amour dirigé exclusivement vers l'homme. La tradition qui lie et qui restreint de force la femme au domaine de l'amour hétérosexuel n'est certes pas particulière à l'Ancien Régime; elle remonte en fait à des centaines d'années. Un des meilleurs exemples de ce rôle d'amoureuse qu'on a attribué de force à la femme, est sans aucun doute l'ouvrage de grande importance d'Andreas Capellanus *De Amore (On Love)*³⁵, œuvre dans laquelle le narrateur explique à son ami les fondements de l'amour. Dans le cinquième dialogue de ce traité du douzième siècle, un amant raconte à son amante—qui refuse de l'aimer—une histoire qui détaille l'affreux destin des femmes qui osent refuser l'amour des hommes. L'histoire raconte comment un chevalier de la cour du roi Arthur, Lorois, fait un jour la rencontre d'un groupe de dames et de demoiselles richement appareillées et qui sont au service de l'Amour. Lorois remarque aussitôt que derrière ces femmes marche un groupe de pucelles toutes misérables, habillées de lambeaux parce qu'elles ont toujours méprisé la passion des hommes. Lorois apprend qu'il s'agit de "the army of the dead" (109), un groupe de femmes indignes, qui, comme l'explique l'une d'entre-elles :

[. . .] follow last of all in so mean an assemblage, walking along in miserable garments, deprived of any kind of assistance and wearied with pains of every sort (you can clearly witness them with your own eyes, and I too have been thrust into their company) are those most pitiable of all women who during life closed the palace of Love on all who wished to enter, and refused to give answer according to their desert even to those performing good deeds or seeking a motive and support from them for doing good. Instead, they repulsed all who asked them to serve in the army of Love; they rejected them as though they found them loathsome. (110-111)

Ce châtement public et humiliant ne s'arrête pas là. On découvre que le sort réservé à ces femmes qui ont osé dire "non" témoigne précisément de la haine patriarcale envers elles. Ainsi, au bout de leur voyage, cette armée de femmes dédaignées par la société arrive au Palais de l'amour où elles seront immédiatement bannies pour l'éternité au territoire de la Sécheresse (Dryness), lieu qui marque leur frigidité présumée, tandis que les ravissantes servantes de l'Amour méritent le domaine de Plaisance (Pleasance). Lorois décrit l'enfer de la Sécheresse :

For each of the women was prepared there a seat on a bundle of thorns, which was always being rotated by the men whom I mentioned as assigned to this task, so that the women were more painfully scratched by the point of the thorns, and their bare soles touched the red-hot earth. Such was the pain and suffering that I can hardly believe it equalled amongst the very demons of Hell. (115)

Après un tel récit, on s'étonne peu que l'amante, dorénavant terrifiée par cette narration manipulatrice, change d'idée et, préférant ne pas vexer le roi de l'Amour, décide d'accorder son coeur à l'amant:

[. . .] it is highly dangerous to set oneself against his command. So whether your account is true or false, *your narrative of fearful punishment terrifies me*. Accordingly I do not wish to remain outside the army of Love, but to join in his devoted company, and to find myself a home at the southern gate.
(C'est moi qui souligne; 119)

Il m'a semblé important de faire ce bref détour historique afin de bien illustrer comment la tradition du discours patriarcal, d'où découle évidemment le discours du dix-septième siècle, est de restreindre et parfois même de forcer la femme à rester dans l'espace émotionnel de l'amour hétérosexuel. Bien que le message de la Maxime 440 de La Rochefoucauld n'ait pas la même vérité flagrante dont témoigne le traité de Capellanus, elle dérive de la même mentalité, ainsi que d'un pareil désir de voir la femme sans autre lien affectif que celui qu'elle doit rendre à l'homme.

La Bruyère : l'amitié féminine à l'échafaud

Qu'elle se manifeste parfois de manière oblique (comme on l'a vu chez La Rochefoucauld) ou non, cette tradition paraît imprégner le discours du dix-septième siècle, et l'œuvre de Jean de La Bruyère—le dernier moraliste dont il sera question dans ce chapitre—n'y fait certes pas exception. Dans *Les Caractères*, publié en 1688, La Bruyère exprime, on ne peut plus clairement, sa pensée sur la femme et l'amitié. Un peu à la manière de La Rochefoucauld, ses *Caractères* prennent la forme de réflexions morales et de maximes diverses qui, suivant la tendance de ses prédécesseurs contemporains, affichent souvent un pessimisme et un désenchantement marqués envers l'être humain. Sa peinture de l'amitié féminine illustre parfaitement les deux objections chimériques principales dont il a été question jusqu'ici, soit la supériorité naturelle de l'homme en ce qui concerne l'amitié et la prépondérance féminine pour l'amour plutôt que l'amitié. Le portrait du moraliste semble *a priori* plutôt timide : “Il y a telle femme qui aime mieux son argent que ses amis, et ses amants que son argent” (III, 51). Se limitant ainsi au particulier plutôt qu'incluant toute la collectivité féminine, la représentation de La Bruyère s'attaque pourtant bientôt à l'ensemble du sexe féminin : “Les femmes vont plus loin en amour que la plupart des hommes; mais les hommes l'emportent sur elles en amitié. Les hommes sont causes que les femmes ne s'aiment point” (III, 55). Ces deux maximes insistent de façon évidente sur la tendance féminine supposée à s'adonner à l'amour plutôt qu'à l'amitié, mais la dernière illustre clairement la domination masculine totale dans le domaine de l'amitié. Il y a toutefois un élément additionnel et fort crucial, qui jusqu'à présent était demeuré absent des textes moralistes, et qui apparaît dans cette dernière maxime: l'aveu de La Bruyère sur le danger que cause

l'homme pour l'amitié féminine. Cependant le propos paraît équivoque. Ne pourrait-il pas en effet vouloir dire tout simplement que, à cause des hommes, les femmes se montrent incapables de s'aimer elles-mêmes en tant qu'individus? Il me semble que si La Bruyère avait choisi de placer la deuxième partie de cette maxime indépendamment de son premier énoncé, et ainsi d'en faire une maxime ou réflexion autonome, sa lecture aurait pu se prêter à cette interprétation. Mais parce que le moraliste la situe immédiatement après, son commentaire ne fait aucun doute : les hommes empêchent tous liens affectifs entre femmes. Ainsi, le seul lien qui les unit est supposément celui de la rivalité féminine. La Bruyère encourage-t-il cette situation ou bien la lamente-t-il? À coup sûr, le ton y est tout aussi équivoque que le message. Pour tenter de répondre à cette question, il faut l'examiner par rapport au propos final des *Caractères* sur l'amitié féminine.

L'anecdote qui souligne le mieux la place de l'homme dans l'univers affectif féminin est, non sans raison, celle qui clôt le chapitre "Des femmes". Il s'agit du récit d'Émire, jeune femme connue "par l'indifférence qu'elle conservait pour tous les hommes" (III, 81). Émire refuse ainsi "les folies" de l'amour et ne s'adonne qu'aux douceurs de son amitié avec la jeune Euphrosyne :

[Émire] ne connaissait que l'amitié. Une jeune et charmante personne, à qui elle devait cette expérience, la lui avait rendue si douce qu'elle ne pensait qu'à la faire durer, et n'imaginait pas par quel autre sentiment elle pourrait jamais se refroidir sur celui de l'estime et de la confiance, dont elle était si contente. Elle ne parlait que d'Euphrosyne : c'était le nom de cette fidèle

amie, et tout Smyrne ne parlait que d'elle et d'Euphrosyne : Leur amitié passait en proverbe. (III, 81)

Quoique le tableau de La Bruyère puisse paraître relativement inoffensif, qu'on ne s'y méprenne pas : pour le moraliste, Émire est d'abord et avant tout une femme "insensible" et "[u]ne femme *insensible* est celle qui n'a pas encore vu *celui* qu'elle *doit aimer*" (c'est moi qui souligne; 132). Autrement dit, l'homme est le seul être qui puisse la sauver de sa froideur, disons plutôt de sa frigidité. De plus, malgré l'innocence apparente du passage cité plus haut, l'opinion que La Bruyère conçoit de l'insensible Émire devient rapidement évidente grâce aux termes complémentaires de "sévérité", "mépris", "vaine", et "indignée" qui se rapportent tous dans le texte à Émire. Émire est une femme dangereuse qui cause, par son cruel refus, la mort de plusieurs amants. Aussi doivent-ils être vengés. L'anecdote insiste partout non seulement sur le rôle obligatoire de la femme d'aimer l'homme, mais aussi sur la prédestination même de cet inévitable amour. Ainsi, malgré le triomphe momentané d'Émire sur tous ses amants, le refus de l'amour exercé par l'héroïne va être répudié et Émire sera complètement humiliée. En effet, Émire tombe amoureuse d'un homme qui, tragiquement, n'éprouve de passion que pour Euphrosyne. Émire devient, on s'y attend, extrêmement jalouse, et l'amitié profonde qu'elle témoignait jadis envers Euphrosyne subit toute une déformation :

Elle s'éloigne d'Euphrosyne, ne lui connaît plus le mérite qui l'avait charmée, perd le goût de sa conversation; elle ne l'aime plus; et ce changement lui fait sentir que l'amour dans son cœur a pris la place de l'amitié. (133)

À la fin de cette anecdote, Euphrosyne épouse son amant, et Émire—qui s'était toujours montrée supérieure au sexe masculin—se met désormais à craindre les hommes et devient folle.

L'amitié entre Émire et Euphrosyne est un lien déshonoré, moqué et finalement détruit par l'homme. La narration tranchante de La Bruyère montre sa vision de l'obligation sociale qu'a la femme d'aimer l'homme aux dépens de l'amitié féminine. Enfin, ce récit et son emplacement dans le cadre des *Caractères* répondent nettement, puisqu'il s'agit là du dernier mot de La Bruyère sur le thème de l'amitié féminine, à la question formulée ci-dessus. On ne peut douter davantage que, dans ses *Caractères*, La Bruyère soutienne la pensée chimérique mais commune selon laquelle la présence virile de l'homme comme sujet de rivalité féminine empêche toujours les femmes de s'aimer.

La nécessité sociale de voir la femme se donner à l'amour traverse peu à peu l'ensemble des discours moralistes de la période. Si bien que, à la fin du siècle, dans l'outil qui permet le mieux de définir l'usage de la langue française à l'époque, Antoine Furetière laisse, lui aussi, entrevoir les limites de l'enclos émotionnel de la femme sous la plume patriarcale. En 1690, sous la rubrique "Amitié", le *Dictionnaire universel* de Furetière affiche, entre autres, la définition suivante :

Affection qu'on a pour quelqu'un, soit qu'elle soit seulement d'un côté, soit qu'elle soit réciproque ... *Ce Seigneur* m'honore de son *amitié*. On le dit encore *en matière d'amour*. *Cette femme* a fait une nouvelle *amitié* [. . .].

(C'est moi qui souligne)

On remarque que, suivant le courant des siècles précédents et du roman courtois, l'amitié au dix-septième siècle continue de comprendre une double signification, soit celle

d'affection et celle d'amour. Mais, quoique, *a priori*, il puisse s'agir ici d'une définition relativement élémentaire, on note qu'il s'en dégage une dialectique marquée. En effet, Furetière retient notre attention avec une première association d'idées : "Ce Seigneur m'honore de son amitié". Ici, le concept d'amitié s'associe directement à la noblesse masculine. Mais, dans la deuxième signification du concept, Furetière associe l'amitié chez la femme à l'amour. La dialectique amitié/homme contre amour/femme dressée par Furetière reflète bel et bien la place que réserve à la femme la pensée patriarcale de l'époque en ce qui a trait au domaine de l'amitié—c'est-à-dire une place à toute fin pratique inexistante puisque celle-ci continue d'être forcée et limitée au domaine de l'amour hétérosexuel.

Le dix-septième siècle, à la suite du geste unique de Montaigne, paraît s'attaquer plus visiblement que les siècles précédents à l'impossibilité de l'amitié féminine. Mais cet avènement n'advient pas sans raisons sociales ou historiques. Comment, en effet, ne pas remarquer que la popularité grandissante de ces assauts coïncide avec l'énorme floraison (entamée à la Renaissance) des salons littéraires qui envahissent Paris à l'époque, lieux, on le sait, dominés principalement par la femme et par les couples féminins ou les cabales féminines? L'affection et la domination féminines semblent bien en contrarier quelques-uns. En fait, cette tendance masculine bien enracinée à refuser de concevoir la possibilité de l'amitié féminine et à borner l'univers affectif de la femme à l'amour hétérosexuel sera encore cultivée dans beaucoup de textes littéraires des écrivains de l'Ancien Régime. La deuxième partie examinera ce penchant dominant, résultat d'une crainte narrative incontestable qui imprègne le tissu même de la fiction masculine.

¹ *Le Petit Robert* définit le terme “phallogocentrique” comme suit : “qui rapporte tout au phallus; qui considère la symbolique du phallus comme caractéristique de toute l’espèce humaine; qui privilégie l’homme par opposition à la femme”. J’ai préféré utiliser le suffixe “centré” (comme dans “androcentré” et “féminocentré”) pour insister davantage sur l’acte de privilégier l’ensemble *d’un* sexe (féminin ou masculin). Si cet usage est absent du dictionnaire français (tout autant qu’androcentrique et féminocentrique), il m’a semblé plus propre à la langue française que ces derniers qui dérivent de l’anglais.

² J’ai renoncé (par la force des choses mais aussi à cause de leur moindre influence sur le thème de l’amitié chez les écrivains de l’Ancien Régime) à parler des écrits de plusieurs penseurs de l’Antiquité, moralistes et écrivains, qui traitent de la question, dont entre autres Sénèque (4-65) et Plutarque (46-125). Chez Sénèque, la question de l’amitié est envisagée du point de vue de la sagesse. Le véritable sage, qui se suffit à lui-même, peut vivre sans amitié mais ne désire pas le faire. Plutarque, quant à lui, est le seul à accorder ouvertement à la femme non pas le droit à l’amitié, mais du moins la capacité d’en subir le sentiment: “C’est une absurdité de dénier aux femmes toute participation à la vertu en général ... D’autre part, prétendre que leur nature, bonne et irréprochable à tous les autres égards, ne serait incompatible qu’avec l’amitié, voilà une assertion bien étrange”. (Cité par Michèle Sarde et Arnaud Blin dans *Le Livre de l’amitié* (123).

³ Dans son étude, voulant insister sur l’absence d’exemples d’amitiés féminines littéraires en France avant le dix-septième siècle, Ullrich Langer a omis de noter l’importance du poème de Marguerite de Navarre, *La Coche* (1541) (117). Par contre, dans son récent article “Aux origines du discours féminin sur l’amitié... Marguerite de Navarre, *La Coche* (1541)”, Colette H. Winn a bien démontré la thématique des rapports intimes entre femmes dont il sera question plus tard dans cette étude. Dans les annales de l’amitié féminine à la Renaissance, on notera également la présence (mère-fille) de Madeleine et Catherine Des Roches, dont les épîtres et le *Dialogue d’Iris et Pasithée* témoignent bien d’un intérêt marqué pour

l'intimité féminine, et celle de Louise Labé dont l'épître dédicatoire "A.M.C.D.B.L." (À Mademoiselle Clémence de Bourges, Lyonnaise) a été longuement examiné dans la thèse de doctorat de Kirk A. Read.

⁴ Sarde et Blin (141).

⁵ On notera que le mot grec "lysis" signifie en français "liberté". De plus, il y a peu de doute que le public français connaissait ce terme grec, puisqu'en 1627 Charles Sorel fait paraître le personnage de Lysis dans son roman parodique, *Le Berger extravagant*.

⁶ Langer (34).

⁷ Afin d'éviter ici, comme partout ailleurs dans la présente étude, que "homo" (de la racine latine, qui signifie homme) puisse être confondu avec "homo" (du grec *homos*, qui veut dire semblable) j'ai choisi, comme Luce Irigaray dans *Spéculum de l'Autre femme* (127), d'utiliser le préfixe "hommo" à la fois pour remplacer l'emploi de la racine latine et pour en souligner l'aspect exclusivement masculin.

⁸ Les héros de Corneille ont souvent tendance à épouser cette symétrie de mœurs et de caractères. Tel est le cas, par exemple, des amis Polyeucte et Néarque (*Polyeucte*) ; mais on retrouvera également ce trait dans les rapports affectifs féminins des héroïnes de Scudéry, Mathilde et Laure, dans *Mathilde d'Aguilar*.

⁹ Paul Friedländer, *Plato : The Dialogues* (94).

¹⁰ Friedländer (102).

¹¹ Langer remarque que "in moving away from Plato to Aristotle, Cicero, and Plutarch, desire plays a less significant role" (166).

¹² Cette question de la nécessité du désintéressement dans la théorie de l'amitié est un lieu commun de la pensée gréco-romaine. Voir à ce sujet Langer (141). Cet aspect de la question sera repris chez plusieurs moralistes de l'Ancien Régime, notamment par La Rochefoucauld.

¹³ Après avoir analysé le concept d'amitié dans la cité antique, Raymond insiste sur le fait que les citoyens de cette société antique étaient en fait incapables de ressentir une amitié véritable :

In any strong sense of the word friendship, however, male citizens of this polis were not friends. If we regard this friendship of men as homo-affection, as men attracted to men, we see that such affection was at best superficially homosexual and at worst murderously affective. Male citizens-friends killed each other for power and objectified each other, especially young boys, for sexual gratification. (8)

¹⁴ Quoique le discours des anciens ne s'intéresse guère à la possibilité ou à l'existence d'une amitié domestique, Ullrich Langer note cependant que, à partir de la période médiévale, une longue tradition philosophique et morale aurait reconnu l'importance de l'amitié hétérosexuelle comme fondement principal des relations conjugales. Langer cite, entre autres, saint Thomas d'Aquin et Montaigne (128).

¹⁵ On verra un peu plus tard comment, à partir du roman courtois, le terme d'amitié s'élargit de nouveau pour reprendre sa forme fluide originale qui vacille entre les notions modernes d'amitié et platoniciennes d'amour.

¹⁶ Konstan (132).

¹⁷ Konstan (130-132).

¹⁸ Voir la préface de Reginald Hyatte, *The Arts of Friendship : The Idealization of Friendship in Medieval and Early Renaissance Literature*. Hyatte insiste toutefois sur trois formes d'amitié médiévale: l'amitié chrétienne, l'amitié de chevalerie et l'amitié humaniste. J'ai délaissé cette dernière puisque les exemples dont Hyatte se sert appartiennent à la littérature italienne, et bien que la littérature italienne ait été populaire en France, il me semble qu'on ne puisse vraiment identifier d'amitié humaniste en France avant la Renaissance.

¹⁹ Hyatte (88).

²⁰ Hyatte (88).

²¹ Hyatte (45).

²² Sarde et Blin (145). On remarque par ailleurs que le concept de charité sera abordé par saint Thomas d'Aquin quelques siècles plus tard dans son *Summa théologia* comme étant le produit d'une amitié profonde vécue avec dieu et "comme étant la vertu la plus noble dont est capable le cœur humain". Sarde et Blin (184).

²³ Langer (23) et (52). Voir aussi Marie Aquinas McNamara, *L'Amitié chez Saint Augustin*.

²⁴ Au sujet des amitiés de monastère, Sarde et Blin notent les travaux de Jean Cassien (365-435), *Conférences*, et de Bernard de Clairvaux (1091-1153), *Œuvres complètes de Saint Bernard*.

²⁵ Hyatte (46).

²⁶ On notera tout de même les travaux sur l'amitié d'Érasme (1467-1536), *L'Éloge de la folie* et *Les Colloques*, et celui de Pierre Charron (1541-1603) "De l'amour ou amitié".

²⁷ Sur ce point, Montaigne diffère de Cicéron qui souligne les avantages de l'amitié, insistant de la sorte sur l'aspect profitable de ce lien : "l'amitié montre tant d'avantages—et si grands—que je serais bien en peine de les décrire". "De l'amitié" (27-8). Tandis que chez Montaigne, ces commodités amicales sont fortement dénoncées.

²⁸ La citation originale dans l'essai se lit comme suit : "Omnino amicitiae, corroboratis jam, confirmatisque ingeniis et aetatibus, judicandae sunt". La traduction dont je me sers est celle de l'éditeur.

²⁹ Le contraste entre le deuil de Montaigne et celui de Laetius est des plus frappants. Loin d'avoir recours au pathos comme le fait Montaigne à la mort de son ami, Laetius expose au contraire tout le bonheur et la chance qu'il ressent d'avoir été l'objet d'une parfaite amitié.

³⁰ À l'origine, la citation est en Latin et vient des *Odes*, livre II, ode XVII. La traduction est de l'éditeur.

³¹ Cité par Sarde et Blin (235).

³² Entre autres les travaux de François de La Mothe Le Vayer (1588-1672), pour qui la notion d'ami idéal n'est qu'un rêve illusoire ("De l'amitié"), ainsi que les *Oeuvres mêlées* de Charles de Saint-Évremond (1613-1703).

³³ La théorie des humeurs du médecin grec Claude Galien (v. 131-v. 201) a bien sûr fortement influencé plusieurs penseurs du dix-septième siècle et notamment La Chambre. Le schéma galiéniste de la physiologie humaine se base sur la doctrine des quatre éléments : l'eau, l'air, la terre et le feu, qui, mélangés aux quatre qualités physiques (le chaud, le froid, l'humide et le sec), influencent les humeurs.

³⁴ Sur un total de trente-deux maximes qui portent sur l'amitié, on note vingt-huit maximes ; quatre maximes supprimées ; quatre maximes posthumes ; et, enfin, il y cinq réflexions sur l'amitié.

³⁵ Il m'a été malheureusement impossible de trouver une traduction française du *De Amore*.

Deuxième partie

L'Amitié féminine dans l'imaginaire masculin :

du fantasme à l'inquiétude

Dieu quel ravissant spectacle, ou plutôt
 quelle extase, de voir deux beautés si
 touchantes s'embrasser tendrement, le visage
 de l'une se pencher sur le sein de l'autre [. . .]
 Non, rien, rien sur la terre n'est capable
 d'exciter un si voluptueux attendrissement
 que vos mutuelles caresses; et le spectacle de
 deux amants eût offert à mes yeux une
 sensation moins délicieuse.

(Rousseau, *Julie ou La Nouvelle Héloïse*)¹

Si, comme nous l'avons vu, l'amitié féminine, de façon générale et suivant la tradition classique de l'Antiquité, a vu sa réalité déniée par les discours moralistes et philosophiques variés du dix-septième siècle, le discours littéraire de l'Ancien Régime va tout de même lui permettre une certaine existence. Mais qu'on ne s'y méprenne pas : il s'agit d'un siècle dont les premières années sont marquées par le déploiement littéraire du divin amour hétérosexuel—phénomène que l'on rencontre dans les romans sentimentaux et romanesques, ainsi que dans les interminables romans-fleuves—et l'existence des rapports entre femmes restera forcément marginale. À vrai dire, toute une pluie de romans affichant une “préoccupation véritablement obsédante” avec le cœur amoureux

(Lever 52) déferle sur le début du dix-septième siècle. Il semble que partout le thème de l'amour hétérosexuel domine². Ainsi, à l'aube de l'Ancien Régime, ces romans renforcent naturellement la propagande de la réalité-hétéro qui, selon Janice Raymond, repose sur le mythe "that every woman's most meaningful and most satisfying relationships are with men" (11). En préconisant l'importance de l'amour hétérosexuel, et en exhortant les notions de fidélité, chasteté et constance amoureuses—ou plutôt féminines puisque ces topoi, en s'en doutera, sont évidemment dirigés davantage vers la femme—la production romanesque du début du siècle illustre très bien la théorie hétérorelationnelle de Raymond.

Mais qu'advient-il lorsque, dans le texte littéraire et, de surcroît, écrit par un écrivain masculin, les rapports entre femmes sont enfin rendus possibles? Non pas des rapports intimes marqués par une inégalité sociale, tels qu'ils le sont forcément dans les comédies de Molière entre la jeune ingénue et la soubrette (par exemple dans *Le Malade imaginaire* où la servante Toinette vient porter secours, émotionnel et stratégique, à Angélique, victime d'un père déraisonnable qui s'oppose à l'union des jeunes amants), mais bien des rapports affectifs entre égaux féminins. De quelles façons et par quelles images l'imaginaire masculin classique peint-il ce lien émotionnel entre femmes—lien qui, historiquement du moins, à cause de son manque de généalogie ne semble pas *a priori* exister?

Certes, quelques féministes contemporaines se sont penchées sur la question. Entre autres, il y plus de vingt ans, la Québécoise Louky Bersianik, dans sa satire

révolutionnaire et féministe *L'Euguélienne*, ébauchait les grandes lignes du phénomène social de l'amitié féminine telle que souvent perçue par l'imaginaire masculin :

Un jour, dit l'Euguélienne, j'étais dans un endroit public en compagnie de mes deux amies terrestres Exil et Omicronne [. . .] quand un groupe de jeunes gens à qui nous ne prêtions nulle attention malgré leur désir évident de lier conversation avec nous, nous apostrophèrent en nous traitant gentiment de lesbiennes parce que, disaient-ils, ils avaient remarqué que nous nous tenions toujours ensemble et que nos discussions étaient fort animées.

[. . .]

— Et les Hommes qui boivent coude à coude dans les tavernes dont l'accès est interdit aux femmes, sont-ils homosexuels? Et les législateurs à l'Assemblée Nationale où je n'ai pas vu la moindre trace d'un être féminin en dehors des secrétaires, sont-ils homosexuels? [. . .] Et vous-mêmes, chers garçons, qui vous mettez à quatre pour nous accuser, êtes-vous des homosexuels?

Ils se raidirent aussitôt.

— Ce n'est pas pareil, s'il vous plaît. Les Hommes se sont toujours groupés en associations viriles pour leurs affaires, leurs combats, leurs jeux. Il n'y a là rien que de naturel car c'est la solidarité et la camaraderie qui nous lient. (368-370)

Bien qu'il y ait quelques trois siècles d'écart entre le texte de Bersianik et les écrits masculins de l'Ancien Régime, la réaction du groupe masculin à laquelle fait face

l'Euguélienne souligne très bien deux tendances ou symptômes littéraires masculins en ce qui concerne l'amitié féminine, soit l'inquiétude et le fantasme. Ces tendances sont discernables dans les rares textes masculins de l'Ancien Régime qui s'attardent tant soit peu à sa peinture. Inquiétude d'abord, puisque, comme nous le verrons, les liens affectifs entre femmes qui prennent place dans l'imaginaire masculin des textes fictifs choisis dérangent beaucoup les personnages et narrateurs masculins. Mais fantasme aussi, puisque malgré leur potentiel inquiétant d'ébranler les structures sociales d'une société qui encourage uniquement les liens *homo*-sociaux entre hommes, grâce à leurs capacités érotiques ces mêmes rapports de femme à femme fascinent et piquent l'imagination du regard masculin, comme en témoigne dans l'épigramme ci-haut la réaction du héros de Rousseau, Saint-Preux. La fascination et l'inquiétude qu'engendrent les rapports intimes entre femmes prennent leur source dans le fondement même d'une société gérée essentiellement par un système rigide de division selon le sexe/genre (*sex/gender system*), pour reprendre l'expression de Gayle Rubin, c'est-à-dire "a set of arrangements by which the biological raw material of human sex and procreation is shaped by human social intervention and satisfied in a conventional manner" (165). Se basant sur une loi énoncée par Lévi-Strauss³, Rubin explique qu'à l'intérieur de ce système la femme n'a traditionnellement qu'une valeur d'échange :

If it is women who are being transacted, then it is the men who give and take them who are linked, the woman being a conduit of their relationship rather than a partner to it. [. . .] If women are the gift, then it is the men who are the exchange partners. (Rubin 174)

Suivant ce schéma social, les liens affectifs entre femmes suspendraient, temporairement du moins, les rapports (oppressifs) d'échange typiques de l'homme-socialité, auxquels Rubin fait ici référence⁴. Grâce à l'amitié féminine, la femme n'est plus *objet* d'échange, elle est dorénavant *partenaire* à part égale dans un échange strictement féminin. C'est en ces termes que, dans *Ce sexe qui n'en est pas un*, Luce Irigaray envisage un scénario où les "marchandises" entretiendraient "entre elles un 'autre' commerce" (193):

Échangé? Tout s'échange, mais sans commerce. Entre nous, pas de propriétaires ni d'acquéreurs, pas d'objets déterminables, pas de prix. [. . .]
Nous abandonnant tout(e) sans réserve et sans accaparement, nos échanges sont sans termes. (213)

Faisant face à la menace sociale que représente pour eux cet échange féminin, il n'est certes pas surprenant que les trois textes dont il sera question dans les pages suivantes, soit *Les Précieuses ridicules*, *L'Astrée* et *Iphis et Ianthe*, aient tous en commun une certaine hystérie masculine vis-à-vis de l'amitié féminine. Ainsi, chacun à sa façon tente d'en neutraliser les forces⁵. Malgré la variété des genres littéraires traités ici (deux comédies et un roman pastoral) nous y retrouverons, quant à leur vision sur l'amitié féminine, une uniformité narrative incontestable. L'analyse de ces textes ne se déroulera pas selon leur chronologie. La thématique de la représentation de l'amitié féminine dans l'imaginaire masculin de ces textes de l'Ancien Régime sera partagée plutôt en trois groupes : la communauté féminine et ses dangers; l'appropriation masculine de l'amitié féminine; et enfin, la vision narrative de la lesbienne. Cette classification permettra de déceler des éléments similaires chez les trois écrivains en question, qui reflètent un malaise commun face aux rapports féminins et à la collectivité féminine.

Chapitre 2.1

Ce vieux farceur de Molière : *Les Précieuses ridicules*

ou quand la communauté féminine va trop loin

Avec la régence d'Anne d'Autriche (1643-1661), le dix-septième siècle voit s'épanouir un mouvement à la fois lexical, intellectuel et social à l'intérieur duquel la femme se fait reine suprême : le mouvement précieux. Comme l'a noté Myriam Maître, malgré la présence de quelques hommes, le mouvement précieux ne renferme essentiellement que des femmes : "Le territoire de la préciosité est peuplé d'une nouvelle race de femmes et de filles, et de quelques rares spécimens masculins. Le substantif *précieux* appliqué à un homme est rarement mélioratif sans une épithète de précision" (52). Et pour cause, puisque le phénomène de la préciosité est si fortement relié au domaine du féminin que le rare précieux hérite, de l'avis de tous et malgré lui, des attributs traditionnellement associés à la femme, soit ceux de féminité et de vanité⁶. On comprend donc mieux pourquoi la participation des hommes ait été si limitée. Le mouvement précieux naît en partie du besoin ressenti par quelques femmes de réagir aux mœurs vulgaires de la cour de France en utilisant un nouveau lexique, et de la nécessité de combattre, philosophiquement et littérairement, l'oppression masculine. Il s'agit bien d'un rassemblement par et pour les femmes, un véritable mouvement féminocentré.

De fait, on s'étonne peu que ce même groupe ait été responsable au Grand Siècle de la propagation de l'image de la femme comme être exceptionnel. Il est vrai qu'après les événements de la Fronde (1648-1653), la France avait donné naissance à des personnages littéraires de femmes fortes capables de grandes prouesses militaires,

fabrications—comme l’a indiqué Ian Maclean—des écrivains masculins des dernières années de la première moitié du siècle⁷. Mais avec les précieuses, l’image de la femme au Grand Siècle est de nouveau réinventée, cette fois par des femmes. Nul doute que la précieuse soit bel et bien une femme de tête, c’est-à-dire, contrairement à l’image de l’héroïne passionnée véhiculée par la mode romanesque du début du siècle, une femme de raison. Joan DeJean a d’ailleurs bien démontré comment, dans les années 1653 à 1660 tout particulièrement, période marquée par une véritable floraison de préciosité, “[the] historical amazons was replaced by a new series of adjectives to which writers turned again and again to suggest the intellectual brilliance of the great *précieuses* [. . .]” (*Tender Geographies* 51). C’est donc surtout par des qualités intellectuelles que se définit ce nouveau héros féminin, la précieuse. Mais l’agenda au cœur de ce mouvement principalement aristocratique et dominé par les femmes va beaucoup plus loin que l’intellectualité féminine; il est d’abord et avant tout féministe dans son essence, puisqu’il consiste à redonner à la femme son plein mérite. Ce mérite, depuis les débuts de la *Querelle des femmes* amorcée vers 1400, avait été fortement attaqué, voire même littéralement injurié, par des discours misogynes littéraires variés. Joan Kelly résume l’offensive principale de ces groupes anti-féministes ainsi :

The contempt for women that marked early modern misogyny stemmed from attitudes that accepted, even required, marriage. To reduce women to subjection to husbands, however, and to deny them any other mode of life, women had to be, and were, regarded as rationally defective. They could not govern, nor could they be learned. (83)

Certes, la tradition misogyne de ces écrits anti-féministes ne ménage guère la femme : sous la plume de ces adversaires la femme est à la fois bête et méchante, avare et vicieuse. Au dix-septième siècle, toute une pluie de traités sur la sexualité de la femme, ses capacités intellectuelles et son comportement moral et social, envahissent les imprimeries. On s'interroge sur ses aptitudes et sa nature humaine, sur ses (nombreux) vices et ses (rares) vertus. Dans cette littérature d'ordre moral, où les éloges se font plus rares que les attaques, ce sont bien sûr les hommes auteurs qui dominent, malgré le nombre considérable d'écrits féminins à leur défense⁸. En réponse à cette médisance patriarcale, des générations de femmes, suivant les traces avant-gardistes du contre-discours féministe du *Livre de la Cité des dames* de Christine de Pisan (1404), se portent à la défense du sexe féminin. Les précieuses, la plus importante collectivité féminine à l'époque, se mettent, elles aussi, de la partie. Maclean précise : "*Préciosité offered women a system of existence conceived of as an antidote to their plight as wards and wives*" (152). Ainsi, la philosophie des précieuses s'inscrit pleinement dans le cadre de l'éloge du féminin engagé par Pisan, puisque l'objectif principal des précieuses a pour but, rappelons-le, la "revendication d'une réussite personnelle et d'une supériorité" ainsi que la "quête d'une gloire féminine" (Sellier)⁹.

L'avènement de la préciosité en France a, bien sûr, fait l'objet de plusieurs études littéraires de grande envergure¹⁰. On a noté certes les nombreuses influences et apports linguistiques des précieuses, surtout leurs ingénieuses conversations mondaines sur la langue de l'époque; un art que tous reconnaissent comme perfectionné dans les nombreux romans de Madeleine de Scudéry, qui fut sans contredit la reine du mouvement précieux. Le domaine créé par les précieuses pour y régner, dont la popularité persistera jusqu'à la

Révolution française, est évidemment le salon. Comme l'explique Maclean, ce lieu féminin par excellence s'est avéré vital pour l'évolution de la production littéraire féminine française :

The importance to literature of this development is incommensurable, for not only do women through the medium of the *salons* become the arbiters of taste and language, but in those same assemblies they also bring together professional writers and their aristocratic counterparts, and at the same time provide an outlet for female literary productions. (120)

Certes, le salon offre aux salonnières un endroit public idéal pour parfaire ou exercer leurs talents littéraires. Quoique ces femmes aient, pour la plupart, refusé d'apposer leur nom à leurs œuvres (que l'on pense à Scudéry ou à Lafayette), il ne s'agit pas d'un geste qui indiquerait la suprématie sociale de la modestie féminine à l'époque. Selon DeJean cet anonymat soulignerait, bien au contraire, le caractère collectif d'un geste de "salon writing" dominé par la femme et qui aurait grandement aidé à son avancement littéraire¹¹.

DeJean relève deux principaux avantages pour la femme de cette "écriture de salon":

Throughout the seventeenth century, women intellectuals were among those most seriously compromised in political conspiracies, among those, therefore, who would find the protection afforded by the collective most appealing. In addition, since women had only limited opportunities for formal education, they often needed the resources the collective put at the disposal of the writer who directed it. (*Tender Geographies* 77)

L'hypothèse de DeJean est fort séduisante. Mais qu'on veuille reconnaître dans l'anonymat littéraire féminin de l'époque soit un geste individuel contraint par la force

des choses, soit une protection collective pour l'écrivaine, il n'en demeure pas moins que ce concept de collectivité féminine donne à la femme mondaine classique une bonne partie de son pouvoir social¹². Ainsi, l'univers du salon s'avère surtout essentiel pour établir l'image sociale de la précieuse comme reine de l'expression et du sentiment, celle qui, dans ce groupe d'élites littéraires, "came to play the part of power broker or protector" (Harth 184).

Dans leur nouveau royaume littéraire, ces reines de salon dominent ainsi la société aristocratique parisienne. Avec leurs maintes revendications, ce n'est guère étonnant que ces femmes aux préoccupations intellectuelles et féministes aient beaucoup inquiété les fondements patriarcaux de l'époque, comme en témoigne cet extrait d'une lettre du sieur Aubray :

Les Dames d'aujourd'huy font profession de sçavoir & faire beaucoup de choses, & si l'on n'y prend garde, il se faudra servir d'un moyen pareil à la loy Sallique, *de peur que l'Empire de l'Eloquence ne tombe bien-tost en quenoüille*¹³. (C'est moi qui souligne)

On remarque que c'est, bien sûr, le risque de voir les femmes s'emparer du discours (phallogentré) et surtout de l'art de la rhétorique—art strictement exercé par les hommes au dix-septième siècle, rappelons-le—qui inquiète particulièrement Aubray. Et pour cause : dans son étude sur les femmes et la rhétorique, Colette Winn explique qu'au dix-septième siècle plus qu'à tout autre siècle précédent, "il se développe une nouvelle image oratoire qui met en évidence non tant la personnalité morale que les qualités intellectuelles des femmes et, tout spécialement la compétence technique" (47). Risquer de voir ainsi la rhétorique tomber sous la domination du sexe faible, voilà bien ce qui

mérite d'attirer la menace publique masculine. En ce sens, l'avertissement d'Aubray souligne bien à quel point l'art oratoire ou la prise de parole, au même titre que la *terra salica* ou les trônes de France, continue au dix-septième siècle d'être réservée au domaine masculin.

Aucun doute qu'au Grand Siècle, comme aujourd'hui, les précieuses ont fait couler beaucoup d'encre et que, suivant la réaction du sieur Aubray, on a même tenté, d'une façon ou d'une autre, de les neutraliser, voire même—textuellement du moins—de les supprimer. Ainsi, il y a plus de vingt ans, les critiques Jean-Marie Pelous et Domna Stanton étaient parmi ceux qui résistaient fermement à l'évidence de l'existence des précieuses, préférant y voir, comme l'a noté Jeannette Geffriaud Rosso, "les apparences d'un mythe avec cette circonstance singulière que ce mythe est le support de valeurs négatives ou du moins fortement dégradées" (20)¹⁴. Aujourd'hui encore, certains critiques comme Roger Duchêne et Nicole Aronson vont même jusqu'à nier, incroyablement, l'existence "de ces chimériques précieuses" (Aronson 94). À coup sûr, ces dames semblent toujours gêner. Il est certain toutefois qu'on ne peut que difficilement nier l'existence de tout un mouvement qui a eu pour but principal l'amélioration (soit intellectuelle soit sociale) de la condition féminine à l'époque.

Ce qui caractérise également ce mouvement proto-féministe, sans toutefois avoir attiré l'attention de beaucoup de critiques littéraires, et qui nous intéresse plus particulièrement dans le cadre de la présente étude, c'est qu'il est formé de nombreux couples¹⁵ et regroupements féminins, autant de preuves de l'existence de liens intimes entre femmes à l'intérieur du cercle précieux. À cet égard, Philippe Sellier et Myriam Maître ont établi cinq cabales ou communautés féminines principales chez les

précieuses : l'hôtel de la marquise de Rambouillet, le premier salon parisien célèbre au dix-septième siècle; le cercle de la légendaire Madeleine de Scudéry; l'entourage de Mademoiselle de Montpensier; le salon de Madame de Lafayette; et enfin le cercle intime de la Régente, Anne d'Autriche¹⁶. Les précieuses, d'abord et avant tout, "se constituent en *communauté*. Elle ont leur couvent : la ruelle" (Rosso 35). Nous noterons qu'au dix-septième siècle le mot "ruelle" possédait une toute autre signification. Le terme signifiait alors "[L]es alcôves, les chambres à coucher où certaines femmes de haut rang recevaient, et qui devinrent des salons mondains et littéraires"¹⁷. L'emploi de "ruelle" plutôt que de "salon" est d'autant plus à propos qu'il souligne l'intimité du lieu de rencontre en question. Plutôt mal vus, ces rassemblements d'amies ou cabales féminines, on s'en doute, se sont attirés le mépris et les accusations de plusieurs. On a même été jusqu'à les soupçonner d'hérésie politique¹⁸. Il semble que, toute seule, la précieuse isolée fasse rire et soulève le ridicule public, mais en groupe cette masse de femmes aux idées et à la langue inusitées récolte la diffamation et la calomnie. Dans leur étude, Sellier et Maître ont dévoilé quelques-unes des nombreuses attaques, souvent des plus grossières, que ces couples féminins et groupes d'amies ont dû subir de la part de leurs contemporains.

Un des auteurs à assaillir ce mouvement féminocentré est le poète libertin Claude Le Petit. Dans l'un des sonnets de son recueil *Le Bordel des Muses*, publié en 1662, il s'en prend expressément aux précieuses. Bien que Sellier et Maître y voient un affront principalement dirigé contre les femmes de l'entourage de la Régente, le sonnet libertin de Le Petit "Aux Précieuses" demeure avant tout un bon exemple des assauts littéraires contre celles-ci:

Courtisanes d'honneur, putains spirituelles,

De qui tous les péchés sont des *péchés d'esprits*,
 Qui n'avez *du plaisir* qu'en couchant *par écrits*,
 Et qui n'aimez *les lits* qu'à cause *des ruelles* [. . .].

(C'est moi qui souligne; 1-4)

Sellier et Maître ont remarqué avec justesse l'importance dans cette première strophe du double sens de "Courtisanes"¹⁹. Mais ce que les critiques n'ont pas relevé dans ces vers misogynes, c'est que le poète reproche visiblement aux précieuses un certain *éloignement* de l'économie hétérosexuelle. En effet, en opposant les concepts charnels de "putains", de "péchés", de "plaisir" et de "couchant" à des termes qui relèvent davantage d'une faculté intellectuelle, tels que "spirituelles", "d'esprit" et d'"écrit", le sonnet confirme une véritable frustration masculine collective envers des précieuses qui s'avèrent, tant par leur tendance gynocentrique que par leur refus de la sexualité (hétéro), sans doute un peu trop autonomes²⁰. Ainsi, Le Petit déplore amèrement que dans la pratique quotidienne de ces femmes, "les lits" aient désormais fait place à l'espace féminin littéraire par excellence, soit les "ruelles". Que les précieuses, avec leur goût poussé pour le raffinement, les bonnes manières et la belle conversation, aient montré un mépris flagrant envers l'aspect physique (et donc, selon elles, grossier) des relations hétérosexuelles, ainsi qu'envers le mariage (comme en témoignent souvent les romans de Scudéry²¹), leurs contemporains n'y ont peut-être rien vu de trop singulier²². Va pour le dégoût physique. Mais préconiser le texte aux dépens du sexe, abandonner ou mépriser la sexualité pour le savoir, voilà bien, pour Le Petit, une transgression qui mérite d'être rétablie et vengée :

Si l'esprit a son vit aussi bien que le corps,
 Vostre âme y sentira des traits et des transports,
 A faire descharger la femme la plus froide.
 Et si le corps enfin est par l'amour fléchi,
 Ce livre en long roulé, bien égal et bien roide,
 Vaudra bien un godemichi. (9-14)

Le Petit termine son sonnet en pénétrant la frigide précieuse de son texte/sexue "bien roide", et en se faisant, il compte soumettre la précieuse rebelle et méprisante, la remettant à sa place (de femme soumise, de femme violée).

L'intérêt de la pièce de Molière *Les Précieuses ridicules*, vient précisément, pour la présente étude, de cet héritage oppressif qui cherche, du moins textuellement, à annihiler une communauté féminine précieuse qui—de l'avis d'Aubray, de Le Petit et de plusieurs hommes de lettres de l'époque—en voulant se libérer des contraintes sexuelles et sociales et en démontrant de l'indifférence face à l'économie hétérosexuelle, a poussé la résistance beaucoup trop loin.

Cette brève ébauche des caractéristiques principales de la collectivité féminine que représente le mouvement précieux va nous permettre de mieux apprécier l'attaque de la comédie en un acte de Molière. L'intrigue des *Précieuses ridicules* (représentée pour la première fois en 1659) est fort simple : deux cousines de province, Madelon et Cathos, jeunes précieuses en âge d'être mariées, rêvent de faire plutôt un jour leur entrée dans les célèbres salons précieux de Paris. Elles repoussent donc deux bons bourgeois du choix de Gorgibus (le père de Madelon), préférant aspirer aux délicatesses et à la galanterie

typiques de l'amant rêvé, c'est-à-dire précieux. Les deux amants vexés, voire même scandalisés par ce refus, décident de se venger en envoyant leurs valets (accoutrés en marquis et en vicomte) faire la cour aux deux précieuses. Résultat final : les jeunes femmes se méprennent sur la véritable condition sociale des valets et se laissent charmer par la conduite (grotesque) des apprentis galants. Le tout découvert, les deux femmes sont à leur tour humiliées puis bannies par Gorgibus; les deux bourgeois réfutés sont donc bien vengés. Tout est bien qui finit bien.

On a souvent excusé le ton quasi misogynne des *Précieuses ridicules* comme faisant partie intégrante de la satire qui caractérise normalement la comédie de mœurs et de caractère, soit la représentation des défauts typiques de l'être humain. Molière lui-même, dans sa "Préface" aux *Précieuses ridicules*, a tenté de justifier ses intentions sur le choix du sujet de sa pièce, puisque, après tout, celle-ci:

[. . .] se tient partout dans les bornes de la satire honnête et permise; que les plus excellentes choses sont sujettes à être copiées par de mauvais singes qui méritent d'être bernés; que ces vicieuses imitations de ce qu'il y a de plus parfait ont été de tout temps la matière de la comédie; [. . .], aussi que les véritables précieuses auraient tort de se piquer, lorsqu'on joue les ridicules qui les imitent mal²³.

Et pourtant, pour les habitués des comédies de Molière, ce qui frappe à la lecture des *Précieuses ridicules*, c'est la position que semble soudainement prendre le dramaturge vis-à-vis des femmes, plus particulièrement sur la question (très à propos à l'époque) du mariage forcé chez les jeunes femmes. En effet, tandis que dans d'autres pièces, telles que *L'École des femmes*, *Le Tartuffe*, et *Le Malade imaginaire*, Molière expose la

tyrannie parentale et démontre beaucoup de sympathie face aux souffrances émotionnelles et psychologiques qu'éprouvent les jeunes héroïnes qui sont poussées par l'autorité paternelle à accepter un mariage contre leur gré, dans les *Précieuses* il offre un tout autre tableau. Quelle conclusion peut-on alors tirer de ces deux peintures moliéresques si opposées? Pour Patrick Dandrey, il n'y a guère d'équivoque; malgré son élasticité, la position de Molière sur la femme "peut [. . .] prendre la forme d'une réflexion sur l'émancipation féminine, sur la liberté et la responsabilité de la femme, vierge ou épouse [. . .]" (319). Va pour le critique. Mais qu'en est-il pour la lectrice/spectatrice avertie? Que doit-elle penser du sort cruel réservé aux deux précieuses? Si pour plusieurs le théâtre de Molière fait rire, s'il a su peindre des héroïnes souvent admirables (comme par exemple Elvire dans *Tartuffe*), nous verrons qu'en revanche sa position inquiétante en ce qui a trait à la communauté féminine des précieuses dans cette pièce laisse beaucoup à réfléchir. Certes, l'humour souvent équivoque des *Précieuses ridicules* fait en sorte qu'on s'étonne peu qu'à son époque Molière se soit "attiré l'hostilité d'un nombre grandissant de femmes" (François 64). Du point de vue de la réception féminine, le problème majeur de la satire de Molière vient du fait que, nonobstant son habile défense dans la préface, sa pièce fait le portrait du ridicule de la préciosité sans toutefois en avoir représenté "ce qu'il y a de plus parfait" ailleurs dans son théâtre. L'unique représentation de la communauté précieuse est ainsi limitée au grotesque. De plus, la structure même de cette comédie en un acte renforce tout le ridicule des précieuses. Les personnages n'y sont pas développés et les spectateurs/lecteurs n'ont devant les yeux que l'espace d'un croquis ou d'une caricature. Enfin, si la pièce, comme le prétend Molière, s'en prend aux fausses précieuses,

représentées ici par les “deux pecques provinciales”, nous verrons pourtant qu’à plusieurs reprises les attaques satiriques s’étendent jusqu’à la production littéraire des salons précieux. C’est ainsi que sous l’apparence d’une satire contre les fausses précieuses de province, Molière parvient à ridiculiser toute une communauté féminine qui devient à Paris de plus en plus imposante, surtout sur le plan social et littéraire.

Examinons maintenant les faits. La pièce s’ouvre sur une ambiance marquée par la colère des jeunes amants rebutés, La Grange et Du Croisy. C’est en ces termes que La Grange exprime son mécontentement :

Pour moi, je vous avoue que j’en suis tout scandalisé. A-t-on jamais vu, dites-moi, deux pecques provinciales faire plus les renchéries que celles-là, et *deux hommes traités avec plus de mépris que nous*? A peine ont-elles pu se résoudre à nous faire donner des sièges. Je n’ai jamais vu tant *parler* à l’oreille qu’elles ont fait *entre elles*, tant bailler, tant se frotter les yeux, et demander tant de fois : Quelle heure est-il? [. . .] Et ne m’avouerez-vous pas enfin que, quand nous aurions été les dernières personnes du monde, on ne pouvait pas faire pis qu’elles ont fait? (C’est moi qui souligne; i)

Nous remarquons d’une part que le scandale qui donne naissance à l’exposition vient directement du refus des “deux pecques provinciales” d’intégrer et d’accepter la société de province. D’autre part, nous saisissons aussi que ce qui afflige ici les deux hommes n’est pas tant d’avoir été repoussés, mais bien d’avoir été totalement *ignorés* par leurs hôtes. Le comportement de Cathos et Madelon démontre déjà les signes d’une intimité étroite entre les deux cousines. Non contentes d’ignorer les deux hommes, elles les excluent complètement de leur conversation clandestine en se parlant “à l’oreille”.

Ainsi, c'est "entre elles" que prend place un commerce intime qui aurait dû, dans le cadre de l'économie hétérosexuelle traditionnelle, s'étendre à eux, se former pour eux. C'est donc en signalant leur intimité que les deux femmes résistent fermement à s'engager dans une liaison avec leurs amants. Je propose ainsi que sans que Cathos ou Madelon ait encore donné le moindre indice verbal sur leur tempérament précieux (un aspect *a priori* identifiable, rappelons-le, surtout par leur esthétique très particulière de la conversation), La Grange reconnaît immédiatement ce qui les "a fait mépriser" : "L'air précieux n'a pas seulement infecté Paris, affirme l'amant frustré, il s'est aussi répandu dans les provinces, et nos donzelles ridicules en ont humé leur bonne part" (i). Puisqu'elles n'ont encore énoncé aucune parole qui pourrait les identifier comme précieuses, ce sont donc uniquement leurs marques d'indifférence, jointes à l'intimité exclusive entre les deux femmes—deux aspects, on l'a démontré plus haut, souvent reprochés aux précieuses—qui permettent à La Grange de distinguer le caractère précieux des deux cousines. Il ne reste plus aux deux amants qu'à se "venger de cette impertinence" en jouant "tous deux une pièce qui leur fera voir leur sottise" (i), et de faire ainsi reconnaître la suprématie masculine à laquelle, en ignorant les deux amants, elles ont tenté d'échapper. Le projet des deux amants est donc relativement simple : il s'agit de "leur apprendre à connaître un peu mieux leur monde" (i), c'est-à-dire de rapatrier les deux femmes dans leur milieu social (la province), certes, mais surtout sous la domination patriarcale.

L'indifférence des deux cousines envers leurs amants bouleverse évidemment les plans de mariage de Gorgibus, figure paternelle dont le vocabulaire témoigne bien de la valeur marchande qu'il accorde à ses filles : "Et bien les *affaires* iront-elles bien?" demande-t-il aux deux amants froissés, sélectionnées par Gorgibus pour être les futurs

époux (c'est moi qui souligne; ii). Gorgibus est obsédé par le mariage de sa nièce et de sa fille et cette obsession en fait un personnage qui frôle lui-même souvent le ridicule. Mais sous le masque de ce personnage comique se dessine une personnalité cynique—sinon méchante—qui déclenche un scénario social fort brutal pour les jeunes cousines. Dès l'ouverture du rideau en effet, son objectif principal est de se débarrasser de ces deux jeunes femmes dont "la dépense" lui coûte un peu trop cher. Il devient de plus en plus évident que la figure du père, dont le nom même, *Gorgibus*, évoque pourtant une certaine abondance ou satisfaction, loin d'être paternelle, se préoccupe uniquement de ses ressources financières. Ainsi, les deux jeunes femmes sont pour lui strictement un fardeau financier qui pourrait bien le "ruiner" (iii). L'attitude négociante ou marchande que démontre le père en ce qui concerne la question du mariage de ces filles renvoie directement à la pensée de Rubin qui, en s'inspirant de Lévi-Strauss, constate que

'[e]xchange in women' is a shorthand for expressing that the social relations of a kinship system specify that men have certain rights in their female kin, and that women do not have the same rights either to themselves or to their male kin. In this sense, the exchange system is a profound perception of a system in which women do not have full rights to themselves. (177)

De même, en voulant coûte que coûte se débarrasser des jeunes femmes pour éviter toute dépense financière supplémentaire, Gorgibus tente d'exercer ses droits masculins et paternels suprêmes de troqueur de femmes.

Toutefois, cet échange marchand n'aura pas lieu sans la résistance des deux précieuses. Dans la dispute qui s'ensuit, Gorgibus tente en vain d'expliquer aux jeunes femmes le bon sens de sa méthode, des plus expéditives:

GORGIBUS. [. . .] Vous avais-je pas commandé de les recevoir comme des personnes que je voulais vous donner pour maris?

[. . .]

MADELON. La belle galanterie que la leur! Quoi, débiter d'abord par le mariage?

[. . .]

GORGIBUS. Je n'ai que faire ni d'air ni de chanson. Je te dis que le mariage est une chose sainte et sacrée, et que c'est faire en honnêtes gens que de débiter par là.

MADELON. Mon Dieu! Que si tout le monde vous ressemblait, un roman serait bientôt fini! La belle chose que ce serait, si d'abord Cyrus épousait Mandane, et qu'Aronce de plain-pied fût marié à Clélie!

GORGIBUS. Que me vient conter celle-ci? (iv)

Le problème fondamental qui empêche dès le départ la compréhension mutuelle est évidemment celui de la communication. Cathos et Madelon ne parlent tout simplement pas le même langage que Gorgibus. Les références de Madelon aux personnages fictifs de *Clélie*, roman de Scudéry, ne sont pas reconnues dans le registre linguistique du père. Nous sommes ainsi en présence de deux mondes antithétiques : un monde marchand patriarcal et un monde romanesque féminin, voire même matriarcal du point de vue du pouvoir social attribué à la femme. En effet, le conflit entre Gorgibus et les deux jeunes femmes vient principalement du fait que Cathos et Madelon tentent d'échapper au vieux système patriarcal d'échange, décrit ci-haut par Rubin, auquel participe avec avidité le bourgeois Gorgibus. Pour contre-carrer ce vieux système d'échange, qui ne fait d'elles

que de simples objets-victimes du troc masculin, les deux cousines essaient d'appartenir à l'univers du roman, c'est-à-dire à un espace où elles seules peuvent, en tant que personnages féminins créés par leur propre imaginaire, maîtriser leur destinée. Afin d'aider Gorgibus à saisir le fonctionnement de ce monde romanesque (et si contraire au sien), Madelon indique à son père ignorant les différentes aventures à parcourir, dans l'univers (féminin) modèle du roman, pour arriver à l'étape finale du mariage. L'intrigue doit comprendre, suivant la mode dictée par la préciosité, le moment où l'amant devient amoureux, la conversation galante, la déclaration suivie du courroux de l'amante, le bannissement, la réconciliation, l'aveu longtemps retardé de l'amante, la persécution des parents, les jalousies, et l'enlèvement. Nous sommes ainsi en présence d'un univers où la femme n'est plus réduite à une simple valeur marchande, passive et victime du troc social. Dans ce lieu imaginaire privilégié des précieuses, la femme évolue en reine absolue et gouverne sa destinée toute à sa guise. Pour Madelon, il s'agit bien de la seule formule acceptable, la pratique de son père étant pour elle physiquement révoltante :

Voilà comme les choses se traitent dans les belles manières, et ce sont des règles dont, en bonne galanterie, on ne saurait se dispenser. Mais en venir de but en blanc à l'union conjugale, ne faire l'amour qu'en faisant le contrat de mariage, et prendre justement le roman par la queue; encore un coup, mon père, il ne se peut rien de plus marchand que ce procédé; et j'ai mal au cœur de la seule vision que cela me fait. (iv)

On voit bien ici à quel point le scénario essentiellement précieux (et conforme aux romans scudériens) que décrit Madelon vient brouiller les distinctions entre satire des fausses et vraies précieuses. On note également que l'emploi du terme "marchand" est,

bien sûr, destiné à être insolent, venant de la part d'une précieuse; mais il désigne également la conduite commerçante du père vis-à-vis ses filles. Suivant immédiatement cet énoncé de Madelon au registre lexical fort romanesque, la réplique de Gorgibus souligne très clairement l'incompréhension totale du père: "Quel diable de jargon entends-je ici?" (iv). À son tour, Cathos tente tant bien que mal d'éclairer son oncle en multipliant les références au roman précieux: "Je m'en vais gager qu'ils n'ont jamais vu la carte de Tendre, et que Billets-doux, Petits-soins, Billets-galants, et Jolis-vers, sont des terres inconnues pour eux" (iv). Cathos multiplie les références aux textes précieux et à l'univers galant; par le fait même, la distinction entre précieuses et précieuses ridicules devient de plus en plus mince aux yeux des lecteurs/spectateurs. Mais le père ne comprend définitivement rien à cet univers spirituel et romanesque si opposé au sien, auquel les filles s'accrochent désespérément. Enfin, pour mieux échapper à la réalité sociale de l'univers marchand de Gorgibus, Cathos et Madelon, dont les noms sont assez, selon elles, "pour décrier le plus beau roman du monde" (iv), décident de changer de prénoms. Dorénavant, confirme Cathos, elles répondront aux noms de Polixène et d'Aminte. Il est vrai que, comme l'a suggéré Domna Stanton, le défaut essentiel des précieuses du point de vue patriarcal vient de leur intrusion dans le domaine du Logos (125), intrusion symbolisée—comme chez Cathos et Madelon—par leur tentative de renommer et de créer un nouveau langage (127). Toutefois, je suggère qu'en s'appropriant des noms qui, au dix-septième siècle, détiennent une saveur fort romanesque, les deux héroïnes non seulement refusent les noms du père (ce qui réfute le système d'échange patriarcal qui tente de les maintenir dépendantes et opprimées), mais aussi, en pénétrant dans l'univers romanesque, lieu presque exclusivement réservé à l'époque au féminin,

elles affirment le pouvoir libérateur de l'imaginaire créateur féminin face au *statu quo* social.

Certes, il n'y a aucun doute qu'en créant, en quelque sorte, leur propre roman, les deux cousines précieuses s'unissent dans un effort de fuir une réalité sociale qu'elles déplorent toutes deux et à laquelle elles ne veulent point prendre part, celle du troc de la femme pour le profit de l'homme. La dernière réplique de Madelon dans cette longue dispute (qui, à elle seule, constitue la scène quatre) révèle bien l'objectif principal des femmes : "Laissez-nous faire à loisir le tissu de notre roman, et n'en pressez point tant la conclusion" (iv). Mais oser vouloir bâtir sa propre destinée gérée par les lois féminocentrées de la préciosité, c'est pousser les choses trop loin. De fait, à cette tentative de rébellion du couple féminin, Gorgibus oppose son autorité paternelle souveraine : "je veux être maître absolu; et, pour trancher toutes sortes de discours, ou vous serez mariées toutes deux avant qu'il soit peu, ou, ma foi, vous serez religieuses; j'en fais un bon serment" (iv). Pour les deux héroïnes, cette unique alternative au mariage implique évidemment une autre forme de soumission absolue au masculin, à Dieu le Père et au Christ, divin époux.

Ainsi, c'est à partir de cet instant que le ton de la pièce, dont le thème du mariage à contrecœur avait déjà laissé entrevoir quelques ombrages au milieu des rires, dévoile un aspect davantage menaçant. On connaît la suite : les jeunes femmes s'enthousiasment pour deux valets déguisés en aristocrates d'allure précieuse et qui comprennent très bien, contrairement à La Grange et Du Croisy, le langage des deux cousines. En fait, non seulement les deux hommes saisissent-ils parfaitement bien les références romanesques évoquées par les jeunes précieuses, mais l'un d'eux incarne instinctivement un des

personnages du roman *Clélie*. “Je vois bien que c’est un Amilcar” (ix), admet avec beaucoup de plaisir Madelon au sujet du valet Mascarille. Ainsi, malgré le ridicule de la situation, on comprend mieux l’attrait que ces deux valets représentent pour Cathos et Madelon : ils découlent directement de l’univers romanesque féminin que les deux jeunes femmes se sont construit, soit un lieu où elles seules dominent. Nous ne pouvons ainsi sous-estimer l’importance du thème de la création féminine dans la pièce. Mis à part leur fantasme romanesque à l’égard de leur propre destinée, le goût prononcé et la soif des jeunes cousines précieuses pour la littérature et le bel esprit, quoi que ridiculisés, sont néanmoins fort bien soulignés par Molière. De fait, de l’avis de Madelon, pour qui “le plus grand plaisir est de se voir imprimé” (vii), il est impératif de se mêler à la société parisienne précieuse puisque “par le moyen de ces visites spirituelles, on est instruite de cent choses qu’il faut savoir de nécessité, et qui sont de l’essence d’un bel esprit” (vii). Voilà précisément l’attrait principal qu’exerce le faux marquis de Mascadrille sur les deux jeunes femmes en leur promettant d’“établir chez [eux] une académie de beaux esprits” : “je vous promets, insiste Mascadrille, qu’il ne se fera pas un bout de vers dans Paris, que vous ne sachiez par cœur avant tous les autres” (vii). Aussi, on s’étonne peu que ces deux apprentis marquis et vicomte soient bannis, eux aussi, de la pièce; ils s’adonnent après tout à la pratique de l’éloge de la préciosité, où la femme affirme sa supériorité et son goût pour le littéraire, et où l’art du troc a fait place à l’art d’aimer. Dès lors, nous devons admettre que si Cathos et Madelon se laissent séduire par les faux aristocrates, c’est qu’ils partagent les mêmes valeurs féminines. Dans une certaine mesure, en succombant à ces faux amants à l’éthique précieuse, les deux femmes

continuent d'affirmer leur refus de l'économie sexuelle traditionnelle où domine le pouvoir masculin.

Mais que dire de cette fin, où Molière élimine toute marque de préciosité? Le critique moliéresque Gérard Defaux a déjà affirmé ailleurs que "tout grand théâtre comique est nécessairement le miroir plus ou moins fidèle des idées moyennes de son temps" (71). Afin de bien pénétrer le cadre socio-culturel de la pièce, il est tout à fait nécessaire, selon Defaux, de saisir cette connivence. Ainsi, poursuit Defaux, "pour que Cathos et Madelon fassent rire, il faut que le spectateur les regarde comme les regarde Molière" (71). Cela dit, Defaux n'élucide jamais la question à savoir comment, en fait, Molière les regarde? Sans pouvoir avec certitude cerner les intentions ou la conception moliéresque, nonobstant la "Préface" de Molière sur sa "satire honnête et permise", la réponse la plus manifeste vient tout droit de la bouche de Madelon à la dernière scène : "Ah! Mon père, c'est une pièce sanglante qu'ils nous ont faites" (xvi). Les rires se taisent dans une brutalité soudaine. Le comique n'est désormais plus partagé. À coup sûr, malgré la suggestion de Defaux et d'emblée pour la lectrice/spectatrice, l'effet est loin d'être *universel*. De fait, je suggère que, contrairement à l'opinion de Max Vernet, bien loin de se divertir "de la profondeur de l'aveuglement des précieuses, devant une imitation aussi grossière du bel air" (236), la lectrice/spectatrice, quant à elle, sent le coup sombre et fatal du rideau final qui descend d'aplomb sur les deux femmes. La métaphore de la guillotine ne semble pas exagérée ici, puisque Gorgibus peut enfin, tout à son aise, se débarrasser des deux jeunes femmes qui devront se "cacher pour jamais" (xvii). Inutile de préciser trop longuement le sens de cette fatale sentence. Cathos et Madelon vont être à l'instant retirées de la société contre leur gré et placées à jamais dans un couvent. Ainsi,

du point de vue de la lectrice/spectatrice, *Les Précieuses ridicules* ne peut être perçue strictement comme une comédie burlesque, mais bien comme une comédie qui tourne au tragique dans son geste final du banissement social de deux femmes qui représentent toute une génération de (proto)féministes en France.

Comme nous l'avons vu, en réfléchissant sur l'effet plus tragique que comique des *Précieuses ridicules*, on se rend compte que Cathos et Madelon ne représentent pas tout à fait l'obsession moliéresque habituelle avec les forces de la folie et de l'excès, comme on le rencontre à titre d'exemple dans les personnages solitaires d'Orgon dans *Tartuffe* ou d'Argan du *Malade imaginaire*. Dans *Les Précieuses ridicules*, si la question d'excès se traduit sous forme d'un lexique souvent exagéré et tourné en ridicule, on ne peut ignorer que les moteurs centraux de la pièce sont ceux du mariage forcé, du rôle ou du sort de la femme à l'intérieur de cette vieille institution, et qu'il s'agit non pas d'un personnage isolé à exorciser, mais bien de *toute* une communauté féminine à soumettre. On a vu que si Molière ne se porte pas ici à la défense des jeunes femmes qui font face à l'horreur d'un mariage imposé par les ordres d'un père absolu, comme il le fait ailleurs dans son théâtre²⁴, c'est sans aucun doute parce que son couple d'héroïnes ose se consacrer à la recherche et à la vision d'un univers qui élimine l'échange patriarcal. Les deux femmes sont punies parce que, en ignorant les hommes à qui l'autorité paternelle leur ordonne de se donner et en inventant un univers romanesque dans lequel elles maîtrisent leur propre destin, elles menacent une longue et puissante tradition. Aussi, Vernet n'est-il pas très loin d'une vérité ou vision féministe, lorsqu'il affirme que l'erreur des précieuses se situe dans leur "déplacement", dans ce désir de "vouloir aller contre [leur] nature" (243). Évidemment, Vernet fait référence à la tentative de déplacement

social des deux bourgeoises qui reviennent de Paris. Mais le “déplacement” d’un ordre beaucoup plus fondamental est celui qui s’effectue en voulant sortir de la tradition patriarcale. Jamais nous ne remarquons chez Cathos et Madelon les signes de résignation auxquels nous avions habitués les autres jeunes héroïnes moliéresques. En effet, Cathos et Madelon osent résister, parce qu’elles ont découvert l’idéologie littéraire féministe des salons qui fait rage à Paris. Elles résistent à l’autorité paternelle, au système d’échange patriarcal, et donc aux pressions sociales d’accepter le mariage de raison dont le but principal est la procréation. Dans un siècle connu pour son “grand renfermement” des femmes, c’est-à-dire la réclusion de tout un sexe dans les institutions du mariage, de la famille, et du couvent, cet écart de la conduite hétéro-relationnelle de la part de Cathos et Madelon devait évidemment mériter un châtement de taille. Après tout, au Grand Siècle, comme le rappelle Patricia Hannon, “[s]he who encloses life shall be enclosed and kept at a paradoxical distance in the intimacy of her master’s house” (33). On cherche ainsi à faire de cette prisonnière domestique une parfaite épouse. D’où le conflit irrévocable entre la préciosité et le mariage. Ailleurs, Arnolphe, un autre personnage du théâtre de Molière, insistera sur le caractère rebelle de la préciosité face au mariage :

Ces sociétés dérégées,

Qu’on nomme belles rassemblées,

Des femmes, tous les jours, corrompent les esprits.

En bonne politique, on les doit interdire,

Car c’est là que l’on conspire

Contre les pauvres maris. (*L’École des femmes*, III, ii)

Quoique la maxime d'Arnolphe jette un certain ridicule sur la philosophie de ce vieux personnage moliéresque, il n'en demeure pas moins qu'Arnolphe dévoile ici l'incompatibilité incontestable entre les précieuses et l'institution du mariage. Au cœur même de la philosophie précieuse de Cathos et Madelon s'inscrit un besoin d'émancipation intellectuelle et sociale de la part de la femme qui conteste les lois assujettissantes du mariage. En châtiant les deux femmes parce qu'elles refusent le sort qui leur est réservé, celui d'épouse et de mère, Molière, suivant sa philosophie sur la domesticité essentielle de la femme, évoque les discours révélateurs et accusateurs de Poullain de la Barre sur la pensée misogyne de ses contemporains:

Si on demande à chaque homme en particulier ce qu'il pense des femmes en général [. . .] il dira sans doute qu'elles ne sont guère propres qu'à élever les enfants dans leur bas âge, et à prendre le soin du ménage. (17)

Il y a peu de doute qu'en composant sa pièce Molière ait écrit de façon fort consciente une comédie qui frôle la misogynie et qui représente les dangers pour la société d'une communauté précieuse. Le message plus sympathique pour la femme de ses autres pièces ne doit aucunement nous aveugler. Comme le souligne Joan Kelly, Molière, malgré ses nombreux tableaux féminins favorables,

joined the tradition of slanderous criticism of women as well. An attack on women formed some (or the only) part of their literary work, and that choice (of which other men did not avail themselves) is to be remembered when we are told that such satire was, after all, a literary convention, or that such-and-such an author did depict women favorably elsewhere. (74-75)

La pièce de Molière se fait plus qu'un piège pour le couple de précieuses, elle devient vengeance, voire même le reflet d'un désir d'élimination de tout un groupe social. Comment en effet ne pas reconnaître la modification radicale effectuée dans cette pièce sur le plan de la comédie conventionnelle? Si, avec l'expulsion des deux cousines, la comédie ne peut se terminer par le mariage traditionnel, le banissement au couvent devient une puissante métaphore pour le mariage le plus consacré et le plus parfait du point de vue patriarcal, soit celui de la femme à Dieu. Le renfermement a bel et bien lieu, mais, à défaut de prendre place dans le cadre traditionnel du ménage domestique, il prend place au couvent. Ainsi, les mariages de Cathos et de Madelon ont tout de même lieu et l'échange de ces femmes indépendantes, indomptables et rebelles qui avaient tant résisté se fait en dépit d'elles. Les deux précieuses passent des mains du père à celles de l'autorité du Père universel. Leur sort témoigne d'une punition (céleste) pour le refus impertinent des précieuses à l'égard de La Grange et de Du Croisy, en faveur d'un modèle précieux.

Enfin, c'est la dernière scène des *Précieuses ridicules* qui offre peut-être le message le plus limpide sur l'inquiétude de l'auteur envers un mouvement féminin et féminocentré qui a envahi tout Paris. Gorgibus, seul et s'adressant aux spectateurs, s'exclame avec rage: "Et vous, qui êtes cause de leur folie, sottés bille-vesées, pernicieux amusements des esprits oisifs, romans, vers, chansons, sonnets et sonnettes, puissiez-vous être à tous les diables!" (xvii). L'attaque de Gorgibus n'est évidemment pas dirigée contre les spectateurs mais bien contre les auteures (puisqu'il s'agissait pour la plupart de femmes) de ces écrits à la mode féminine précieuse. Le père blâme explicitement le texte précieux. La réaction de Gorgibus démontre bien que, sous le masque du rire, se cache

dans cette pièce une forte condamnation de toute une communauté féminocentrée. Aucun doute que chez Molière la précieuse, grâce à ses salons littéraires qui lui permettent une échappatoire sociale assurée et où elle se façonne dorénavant une destinée hors la réalité-hétéro, a poussé sa modernité un peu trop loin. Avec *Les Précieuses ridicules* et le personnage de Gorgibus apparaît ainsi la crainte de l'empire du féminin.

Chapitre 2.2

L'Astrée: prélude à l'appropriation de l'univers

(érotique) de l'amitié féminine

Au Ve siècle, dans les plaines gauloises de Forez, paradis terrestre connu surtout pour les eaux tortueuses de son fleuve Lignon, vit toute une communauté de seigneurs et de dames qui, ayant renoncé au style de vie qui accompagne normalement leur statut social plutôt élevé, ont choisi de vivre en simples bergers et bergères. Dans ce paysage pastoral des plus paisibles où les douceurs de l'amour se font partout sentir, les bergers de Forez vivent en toute liberté dans leurs hameaux situés sur les bords du Lignon, loin des soucis, des ambitions et des préoccupations de la cour. Sans trop se soucier de leurs troupeaux, ces (faux) bergers passent oisivement leur temps à se promener et à discourir galamment sur les délices et les souffrances de l'amour. Dans cette utopie romanesque, la condition de berger est bien sûr surtout symbolique : "elle symbolise une autre façon de vivre, d'aimer, de sentir; elle suggère une autre idée du bonheur. La houlette et la panetière ne signalent pas un simple état civil, mais une philosophie de la vie" (Lever 59). Forez devient en quelque sorte le lieu de l'évasion, de la non-réalité. Voilà donc, en quelques mots, le décor qu'Honoré d'Urfé a élu pour son roman pastoral *L'Astrée*.

Dans cet univers romanesque qui descend tout droit du roman sentimental, la femme, suivant la tradition courtoise, y retient, comme il se doit, un statut fort élevé : elle est avant tout objet d'adoration, voire même déesse. En cela, d'Urfé a su étendre ce privilège (fictif) social du féminin jusqu'à la politique même de l'univers de son roman, lieu romanesque matrilineaire et matriarcal, puisque celui-ci est dominé par un

personnage-reine, la nymphe Amasis, à laquelle succèdera un jour sa fille Galathée. On s'étonne peu de ce que, dans ce lieu où tout est poétisé et embelli, et donc artificiel, les personnages du roman d'Urfé n'aient rien de bien réel et que leur profil psychologique demeure ainsi très souvent à l'état élémentaire. En effet, dans l'ensemble, les personnages d'Urfé sont assez peu développés. C'est pourquoi, malgré cette atmosphère *a priori* féminocentrée, l'héroïne, Astrée, retient les traits d'une idole qui "existe moins par elle-même que comme point de fixation du sentiment amoureux" du héros (Lever 69). Quant au personnage de l'amant, il se démarque surtout par sa constance, son adoration et son dévouement envers l'amante, en montrant par-là qu'il reconnaît devoir, dans cet univers idéalisé, se plier aux règles de la vieille galanterie au goût néo-platonique.

Si le décor ainsi que les personnages de cette œuvre du début du dix-septième siècle (dont la première partie fut publiée pour la première fois en 1607, la deuxième en 1610 et la troisième en 1619)²⁵, semblent relativement simples, son intrigue s'avère quant à elle fort complexe. En effet, reflétant sa tendance bien baroque, l'intrigue sinueuse de *L'Astrée* comprend quelques deux cents personnages qui évoluent inlassablement et souvent à la grande confusion des lecteurs dans une série d'histoires qui sont plus ou moins reliées entre-elles. Mais le récit principal de *L'Astrée*, celui dont la trame thématique unit les trois parties, est l'histoire des amours infortunés (mais aussi interminables, servant ainsi de source inépuisable au romancier) du berger Céladon et de la bergère Astrée. Le thème de l'amour hétérosexuel a donc forcément une importance primordiale dans ce roman pastoral. En fait, dès les premières pages, nous faisons face à une véritable personnification du concept de l'amour. On note en effet que l'amour y revêt les caractéristiques d'un personnage qui s'apprête à renverser toutes les cartes du

jeu. Tandis qu'Astrée et Céladon, depuis leur enfance, vivent leur amour en toute sérénité,

[e]t croi qu'ils n'eussent deu envier le contentement du premier siecle, si Amour leur eust aussi bien permis de conserver leur felicité, que le Ciel leur en avoit esté veritablement prodigue. Mais endormis en leur repos ils se sousmirent à ce flatteur, qui tost apres changea son autorité en tyrannie. (I, 9)²⁶

Au début du roman, Astrée et Céladon vont donc immédiatement subir les revers cruels de l'amour. Victime d'une supercherie du berger Semire, qui est amoureux d'Astrée, la bergère, se croyant trompée par un infidèle Céladon, finit par énoncer le fatal châtement à son amant :

Ah! va, va tromper une autre, va perfide, et t'adresse à quelqu'une, de qui tes perfidies ne soyent point encore recogneues, et ne pense plus de te pouvoir desguiser à moy, qui ne recognois que trop, à mes despens, les effects de tes infidelitez et trahisons. [. . .] va t'en desloyal, et garde toy bien de te faire jamais voir à moy que je ne te le commande. (I, 12-13)

Nous verrons plus loin comment l'avertissement d'Astrée, qui déclare pouvoir identifier Céladon en tout temps (tel est la force de l'amour comme celui de la haine), aura bien sûr une portée fortement ironique. Mais pour l'instant, il nous suffit de noter que l'amant Céladon, criblé de désespoir par la cruauté de ce commandement, "se jett[e] les bras croisez dans la riviere" (I, 13). De sorte que, n'ayant découvert que le chapeau de Céladon pour tout signe de vie, tous les bergers et bergères de Forez le croient désormais mort. Perpétuellement amoureux et bien vivant, mais toujours limité par le

commandement d'Astrée, Céladon ne peut à l'avenir paraître devant sa maîtresse. D'où vient tout le drame du roman d'Urfé. Ainsi se dessinent les premières pages de cette œuvre pastorale dont l'action principale sera dorénavant centrée sur la re-conquête amoureuse d'Astrée par Céladon.

À la lecture de cette brève ébauche de *L'Astrée*, on pourrait *a priori* se demander comment ce roman pastoral au penchant prononcé pour la poursuite de l'amour hétérosexuel pourrait s'avérer utile à l'analyse de l'amitié féminine dans l'imaginaire masculin. Certes, cette toute puissance du rôle de l'amour dans *L'Astrée* est fort bien illustrée par l'idéologie de Tircis, un personnage secondaire du roman : "Amour [. . .] est un si grand dieu qu'il ne peut rien desirer hors de soy-mesme : il est son propre centre, et n'a jamais dessein qui ne commence et finisse en luy" (II, 262). En fait, malgré l'évidente priorité accordée au règne de l'amour, *L'Astrée* semble tout de même vouloir admettre l'existence de l'amitié. En premier lieu, il est vrai que, reflétant la tendance lexicale des romans sentimentaux de l'époque, le sens du mot "amitié" dans *L'Astrée* est plutôt flexible. Ainsi, il est très souvent employé pour désigner l'amour, comme le démontre cet extrait d'une lettre d'Astrée à Céladon :

N'advouerez-vous pas à ce coup, mon fils, que je vous ayme plus que vous ne m'aymez, puis que je vous envoie mon pourtraict, n'ayant jamais peu obtenir le vostre par toutes mes prières? Mais Amour est juste en cela, puis qu'il sçait bien qu'il faut tousjours secourir premierement ceux qui en ont plus de necessité. La foiblesse de vostre amitié avoit plus de besoin de ce souvenir

que non pas la mienne. Recevez-le donc, pour tesmoignage de vostre deffaut. (II, 278)

Malgré la présence de ce glissement lexical, il est évident que le sens du mot “amitié” revêt ici toute la connotation d’une relation amoureuse hétérosexuelle. Toutefois, cette récurrence prononcée du terme “amitié” employé pour désigner l’amour laisse aussi parfois place au sens plus moderne du terme, comme en témoigne Andrimarte, autre personnage secondaire, pour qui “l’amour ne s’arreste pas aux loix de l’amitié” (III, 659). Nul doute qu’à certain moment donc la distinction entre les notions d’amour et d’amitié apparaît clairement. Mais selon qu’il s’agisse du concept d’amour ou bien de son sens plus moderne d’intimité amicale, le terme “amitié” est fréquemment utilisé dans *L’Astrée*²⁷.

L’amitié caractérise aussi en quelque sorte le style de vie des bergers et bergères de Forez. Certes, le passe-temps principal des habitants de Forez, la conversation, se prête bien à la pratique de l’amitié. En effet, chez d’Urfé, bergers et bergères évoluent oisivement en groupes tout au long du roman et sont continuellement occupés à discuter, formant ainsi un climat propice au dialogue et à l’intimité. Mais quoiqu’il s’agisse d’un lieu idéal à l’exploration des liens entre amis, rappelons que, essentiellement, c’est l’amour hétérosexuel qui dominera et qui servira de force motrice à l’intrigue centrale du texte, autour d’Astrée et Céladon. Servais Kevorkian a noté que si le phénomène de l’amitié dans *L’Astrée* “au sens actuel n’a pas une grande place [. . .] [e]lle a plus d’importance pour les jeunes filles : Astrée, Diane, Phillis, par exemple s’entendent parfaitement” (21). On remarque, non sans intérêt, que pour Kevorkian l’amitié féminine se définirait exclusivement par le critère de l’harmonie parfaite. Ceci dit, après avoir

énoncé fort brièvement son hypothèse (minimaliste) sur l'amitié féminine dans *L'Astrée* et après avoir insisté sur le fait que l'amitié dans *L'Astrée* provient surtout du domaine féminin, ce critique (reflétant la vieille tendance androcentrée qui cherche à s'appropriier depuis des siècles le privilège de l'amitié) ne s'attarde qu'à noter des exemples et des anecdotes de couples d'amis masculins ou hétérosexuels²⁸. D'un coup, Servais ignore et surtout élimine toute trace d'intimité féminine dans le roman d'Urfé.

Un phénomène fort complexe, l'amitié se doit d'être définie plus nettement. Certes, il ne s'agit pas simplement d'un parfait accord (comme le prétend si promptement Kevorkian, qui semble vouloir se débarrasser de la question). Le psychologue Steve Duck, un des nombreux psychologues et sociologues à étudier la question de l'amitié dans les dernières années, attribue à cette manifestation interpersonnelle autant de valeur et de complexité qu'aux relations amoureuses ou conjugales. De fait, pour mieux marquer le degré d'activités inter-personnelles qu'exige une relation d'amitié, aussi bien qu'une relation d'amour, Duck a créé un nouveau terme, le verbe "relationner"

(*relationshiping*) :

'[R]elationshiping' is actually a very complicated and prolonged process with many pitfalls and challenges. Relationships do not just happen; they have to be made—made to start, made to work, made to develop, kept in good working order and preserved from going sour. To do all this we need to be active, thoughtful and skilled. To suggest that one simply starts a friendship, courtship, romantic partnership or marriage and 'off it goes' is simple-minded. (3)

On note qu'en plaçant l'amitié à côté de l'amour et du mariage, Duck lui octroie autant de valeur qu'à ces derniers. Quant à l'ami(e), selon Duck, il ou elle sera avant tout un être à qui l'on peut tout dire, une personne affectueuse, à qui on peut faire confiance et qui offre du soutien et de l'aide, un être sur qui on peut compter en tout temps²⁹. On note cependant qu'en ce qui a trait à la *pratique* de l'amitié, les psychologues s'entendent à dire qu'elle diffère selon qu'ils s'agisse d'une amitié entre femmes ou d'une amitié entre hommes. Selon plusieurs, chez les femmes, la pratique de l'amitié se ferait surtout dans une atmosphère de tête-à-tête, tandis que les hommes préféreraient une amitié moins intime et plus physique. Barbara A. Winstead explique que

female friendships are "face to face" whereas male friendships are "side by side." These phrases capture the frequently replicated finding that female friends like to "just talk" and view this activity as central to their friendship. Females compared to males also describe their talk as more intimate and more self-disclosing. Male friends, on the other hand, prefer to do things together other than "just talking." They share activities, such as sports, where their attention is focused on the same goals but not on one another. (81)

Si cette conception de la pratique de l'amitié selon les sexes peut nous paraître plutôt moderne, on se souviendra toutefois qu'il y a plus de deux mille ans Aristote avait, lui aussi, insisté sur les nombreux bénéfices que procurent à l'amitié masculine les activités physiques entre hommes³⁰.

Mais chez d'Urfé, bien sûr, mis à part quelques rares duels, qui par leur nature antagoniste sont évidemment loin de contribuer à l'avancement de l'intimité masculine, le sport est à toute fin pratique absent de la vie des bergers de Forez. Les bergers (d'origine

noble, rappelons-le), tout comme les bergères, ont choisi de vivre en retraite et s'occupent principalement en pratiquant l'art de la conversation. On note avec intérêt que la différence sociale/sexuelle entre la pratique de l'amitié féminine et celle de l'amitié masculine ne s'affiche pas si nettement chez d'Urfé, puisque ses personnages féminins et masculins s'adonnent tour à tour à cette même activité. Malgré cette prépondérance pour la conversation, il n'en demeure pas moins que *L'Astrée* offre davantage de tableaux d'intimité féminine que de scènes d'intimité masculine. Astrée, Phillis et Diane passent ainsi de longues nuits à converser intimement et à se confier les unes aux autres. Telle est l'atmosphère que les lecteurs retrouvent dans ce tableau où Astrée et Diane, couchées à la belle étoile, s'entretiennent pendant plusieurs heures en toute intimité. Astrée, qui craint que sa compagne Diane ne commette une faute pareille à la sienne en montrant trop d'indifférence envers son amant Silvandre, s'apprête à lui ouvrir son cœur et à lui donner conseil :

Or, ma sœur, je vous aymes trop pour ne vous advertir d'une chose, où, ce me semble, vous devez apporter tous les remedes de vostre prudence. Et puis qu'il n'y a personne qui nous escoute, je penserois user de trahison, si je ne vous descouvrais ma pensée. Car je sçay fort bien que, si autrefois j'eusse avant mon malheur rencontré une amie qui m'eust parlé si franchement, je ne serois pas en la confusion où je me trouve. (II, 266-267)

Astrée a, bien sûr, discerné dans le comportement de son amie les marques de sa propre rigueur passée envers Céladon. Elle est donc en mesure de pouvoir conseiller sa compagne. Une expérience commune les unit; et Diane, qui reconnaît à partir de l'aveu

d'Astrée les marques d'une amitié sincère et profonde, accepte à son tour l'offrande de sa compagne :

Ma sœur, répondit Diane, voicy un tesmoignage de nostre amitié et de vostre bonté. Vous m'obligé infiniment de me dire, non seulement ceste fois, mes toujours, ce qui vous semblera de mes actions, et mesme en particulier, comme nous sommes à ceste heure, que tout dort autour de nous. (II, 267)

De toute évidence, nous assistons à une scène d'échange intime entre deux femmes. Ainsi, s'éloignant du geste saboteur des générations d'auteurs avant lui qui ont refusé d'accepter l'existence de l'amitié féminine, d'Urfé a choisi de peindre l'amitié féminine comme un phénomène franc, émouvant, intime et, surtout (voilà ce qui est fort rare), qui *existe*. Mais d'Urfé ne s'est pas arrêté à la peinture de l'amitié féminine; il a permis à ses personnages féminins, comme en témoigne cette conversation attendrissante entre Diane et Astrée, d'exprimer leurs sentiments à l'égard de leur propre relation amicale. En toute franchise et spontanéité, Astrée déclare le véritable motif derrière son intervention : avant toute chose, elle "aime trop" Diane pour ne pas intervenir et la conseiller. Puis, en elle-même, la réplique de Diane s'avère être, en quelque sorte, une parole auto-reflexive sur ce qui constitue le "tesmoignage" de leur amitié : confiance, confiance, instruction, conseil et honnêteté (au sens moderne du terme). En priant Astrée de toujours lui témoigner la même "bonté", Diane montre également qu'elle se sent particulièrement heureuse et fortunée d'avoir Astrée auprès d'elle pour lui servir de compagne. En cela le roman d'Urfé s'avère relativement unique, puisqu'il reflète les signes caractéristiques de l'amitié féminine moderne qu'a relevés Winstead. En effet, la psychologue note que généralement :

[f]emales are also more willing than males to express feelings for their same-sex friends and about their friendships [. . .] Females also express more love [. . .] for their same-sex friends than males do [. . .] nonverbal expressions of affection are more frequent between female friends. (83)

Astrée et Diane divulguent bel et bien le sentiment d'amitié qu'elles ressentent l'une pour l'autre. Et d'un coup, avec *L'Astrée* nous semblons être en présence d'un texte inusité; un texte qui consente à ce que la femme s'évade de cette idéologie patriarcale dominante qui, selon les féministes Gayle Rubin, Adrienne Rich et Terri Castle, "depends on the 'compulsory' suppression of love between women" (Castle 63).

Mais s'agit-il vraiment d'un sort (honorable) que subit l'amitié féminine dans le roman d'Urfé? *L'Astrée* serait-elle véritablement et contre toute attente une œuvre qui, en évoquant l'amitié féminine comme un phénomène non seulement existant mais intime et attendrissant, refuserait de participer à ce qu'Eve Kosofsky Sedgwick a reconnu comme le schéma littéraire dominant et universel "of male homosocial desire" (2)? *L'Astrée* se soustrairait-elle à ce que Sedgwick dénonce comme la spécificité du canon littéraire homosocial européen, qu'elle définit comme axé sur le "continuum between 'men-loving-men' and 'men-promoting-the-interest-of-men'" (3)? En d'autres mots, le texte d'Honoré d'Urfé renoncerait-il à la cette tradition d'une représentation de l'amitié féminine pour le plaisir voyeuristique du lecteur/spectateur masculin (comme dans la remarque de Rousseau citée dans cette partie en épigraphe du chapitre I)? Mais surtout, l'auteur refuserait-il de présenter une vision de l'amitié féminine qui sert uniquement l'intérêt du masculin? Par exemple en la ridiculisant et en l'amoindrissant, comme le fait

Molière avec la communauté des précieuses, pour mieux en faire ressortir la suprématie masculine?

En fait, il semble que plus nous lisons *L'Astrée*, et plus nous nous trouvons en présence de scènes qui viennent, sinon contredire, du moins réduire considérablement l'importance et la validité accordée à l'amitié féminine, malgré sa force et une réalité pourtant déjà admises dans la scène citée entre Diane et Astrée. Je suggère ainsi que malgré ce semblant initial de valorisation de l'amitié féminine, dans *L'Astrée*, le narrateur et surtout les tableaux des comportements variés du héros Céladon vis-à-vis des rapports intimes entre femmes, offrent tous des cas représentatifs d'un certain malaise et d'une appropriation masculine de l'amitié féminine. Dans les pages qui suivent, l'analyse portera surtout sur le personnage de Céladon, héros romanesque qui chemine invariablement au cœur des relations *entre* femmes. De plus, nous verrons comment en maintes occasions l'auteur du roman sans contredit le plus populaire en ce début de dix-septième siècle a su, et de façon fort subtile, à la fois invoquer et neutraliser l'intensité de l'amitié féminine. Il ressort de ces représentations narratives des liens intimes entre femmes un tissage textuel imbibé simultanément de fantasme et d'inquiétude³¹.

Suivre les traces de l'amitié féminine dans un texte où l'intrigue principale dépend de la relation amoureuse hétérosexuelle peut s'avérer une entreprise difficile, inédite et inusitée. Janet Todd souligne l'élément original de cette lecture à contre-courant :

To look at female friendship in novels whose plots are usually the heterosexual romance is abruptly to change a critical focus. It is to concentrate on a relationship and an ideology often opposing the main

romantic ones; to follow it is sometimes to discover a different fictional trajectory [. . .]. (6)

Avec ses nombreux personnages qui évoluent en groupes où les sexes tantôt se mélangent, tantôt se ségrèguent, le décor de *L'Astrée* se prête bien à ce geste inhabituel qu'est l'examen du thème de l'amitié féminine. Dès les premières pages, un trio féminin se distingue nettement des autres bergers. En effet, dans la retraite paisible de Forez, l'héroïne Astrée se lie d'amitié avec deux bergères en particulier : Phillis et Diane. Les liens étroits qui unissent ces trois inséparables "compagnes" sont d'ailleurs fort bien soulignés par la façon dont elles s'interpellent tout au long du roman, soit par le titre affectueux de "ma soeur", bien qu'elles ne soient pas issues des mêmes parents. Certes, on doit reconnaître que dans son roman Honoré d'Urfé semble avoir peint l'image de l'amitié féminine comme un phénomène tendre, plein de sensibilité, un sentiment dans lequel les trois jeunes femmes trouvent beaucoup de soutien émotionnel, mais une émotion qui témoigne aussi d'une certaine complexité psycho-émotive. À ce sujet, les pensées et le combat intérieur de Phillis, qui vient d'apprendre de la bouche de son amant Lycidas (frère de Céladon) le commandement fatal d'Astrée et, par conséquent, le suicide ultérieur de Céladon, offrent un autre parfait exemple de l'importance et de la complexité que d'Urfé paraît donner à l'amitié féminine :

Ainsi alloient discourant Lycidas et Phillis : luy, infiniment fasché de la mort de son frere, et infiniment offencé contre Astrée; elle, marrie de Celadon, faschée de l'ennuy de Lycidas, et estonnée de la jalousie de sa compagne. Toutefois, voyant que la plaie en estoit encor trop sensible, elle ne voulut y joindre les extremes remedes, mais seulement quelques legers preparatifs,

pour adoucir et non point pour resoudre; car en toute façon elle ne vouloit pas que la perte de Celadon luy coustast Lycidas, et elle consideroit bien, que si la haine continuoit entre luy et Astrée, il falloit qu'elle rompît avec l'un des deux, et toutefois l'amour ne vouloit point ceder à l'amitié, ni l'amitié à l'amour, et si l'un ne vouloit consentir à la mort de l'autre. (I, 32-33)

En apposant l'amitié aux côtés de l'amour et en montrant le conflit interne de Phillis, qui manifeste autant de loyauté envers son amie Astrée qu'envers son amant Lycidas, le narrateur continue de vouloir bel et bien admettre l'importance affective de l'amitié féminine.

Toutefois, une lecture prudente des portraits variés de l'amitié féminine qui se suivent dans *L'Astrée* entraîne peu à peu un certain malaise à plusieurs égards. À cet effet, le texte laisse transparaître de nombreux énoncés narratifs qui viennent subtilement atténuer les forces et la valeur morale, émotionnelle et sociale de l'amitié féminine dans ce roman. À titre d'exemple, dans le passage qui suit, le narrateur souligne, sous forme de comparaison, l'amitié entre Céladon et Lycidas, d'une part, et celle d'Astrée et Phillis de l'autre:

Ce berger estoit frere de Celadon, à qui le ciel l'avoit lié d'un nœud d'amitié beaucoup plus estroit que celui de parentage; d'autre costé Astrée, et Phillis, outre qu'elles estoient germaines, s'aymoient d'une si estroite amitié, qu'elle meritoit bien d'estre comparée à celle des deux freres. (C'est moi qui souligne; I, 14)

Bien qu'il semble ici peindre les deux formes d'amitié comme étant deux relations toutes deux exceptionnelles et dignes de mention, en comparant l'amitié profane des deux

bergères aux liens sacrés des deux frères (une relation d'une pureté et beauté évidente puisqu'elle fut engendrée par la volonté du "ciel"), le narrateur souligne de manière astucieuse le caractère malgré tout inférieur de l'union féminine. Mais il y a plus. La comparaison des rapports entre les deux femmes à ceux des deux frères laisse aussi entrevoir que les liens entre les deux amies ne sont pas en eux-mêmes explicables, voire même définissables. La pierre de touche, ce qui rend la compréhension des rapports intimes entre Astrée et Phillis possible, et donc explicable, c'est l'amitié exemplaire, c'est à dire masculine. En elle-même l'amitié féminine ne tient pas; elle n'acquiert de sens, et donc par extension d'existence, que par rapport à l'homme. L'union affective étroite qui unit Astrée et Phillis n'est donc remarquable, sinon réelle, qu'en ce qu'elle se "mérit[e] bien" une comparaison avec le modèle parfait d'homme-socialité, soit celui de Céladon et de Lycidas. De fait, si en elle-même l'amitié féminine est inexplicable, elle est donc forcément insuffisante, puisque son existence et sa vérité dépendront de sa correspondance au modèle parfait que représente l'amitié masculine.

Chez d'Urfé, l'amitié féminine va peu à peu se définir comme un phénomène nettement insuffisant. Ce manque d'autosuffisance dans les rapports entre femmes dans *L'Astrée* marque en fait l'étendue du roman et devient de plus en plus évident, au fur et à mesure que les contacts entre les trois amies se multiplient. Ainsi, si en apparence les liens qui les unissent ne semblent pas afficher d'anomalies, à y regarder de près on voit qu'il s'en dégage au contraire tous les traits d'une suprématie hétéro-relationnelle. C'est-à-dire que les liens entre femmes sont à la fois délimités et rendus possible uniquement par la présence masculine. En effet, l'univers de Forez est un lieu où domine la réalité-hétéro, et cette prépondérance thématique ne peut que s'infiltrer jusque dans les rapports

intimes entre femmes. Le roman d'Urfé, qui pour certains, rappelons-le, "se fonde sur le respect de la femme et la divinise" (Ehrmann 14), possède des structures politiques et sociales qui *a priori* semblent être dominées par le règne de la femme (après tout nous ne sommes pas trop distants du royaume précieux). Mais malgré cette utopie sociale qui n'est pourtant pas loin d'afficher une tendance féministe, dans sa représentation de l'amitié féminine comme lien insuffisant mais surtout dépendant du masculin, le texte continue malgré tout de perpétrer la vieille suprématie dominante patriarcale déjà relevée par Simone de Beauvoir. Ainsi, "[e]lle se détermine et se différencie *par rapport à l'homme* et non celui-ci par rapport à elle; elle est l'inessentiel en face de l'essentiel. Il est Sujet; il est Absolu : elle est l'Autre" (c'est moi qui souligne; 16).

Dans ce lieu du romanesque qui privilégie habilement le masculin malgré, on l'a vu, le cadre matrilinéaire et matriarcal, le héros Céladon va peu à peu évoluer au cœur des relations entre femmes. Nous avons remarqué plus haut que les premières pages du roman s'ouvrent, en quelque sorte, sur la destruction féminine du héros Céladon. Selon l'avis du personnage Lycidas, ayant manqué de jugement en accusant son amant d'infidélité, Astrée envoie délibérément Céladon à la mort. L'accusation de Lycidas, le frère de Céladon, ne laisse aucun doute : "Je ne demande plus la cause de la mort de mon frère, c'est votre jalousie Astrée [. . .]" (I, 18). Pour Lycidas, Astrée a fait preuve d'"injustice", de "méconnaissance", et d'"ingratitude" envers son amant (I, 18). Certes, au dire de Lycidas, le parfait amant Céladon aurait "plustost desobey aux grands Dieux qu'à la moindre de [des] volonte" d'Astrée (I, 18). Plus tard, le comportement douteux de Céladon à l'égard d'Astrée et par rapport aux bienséances féminines jettera beaucoup d'ombre sur la sincérité et le mérite de ce personnage. Pour l'instant, il nous suffit de

remarquer que dès les premières pages *L'Astrée* devient le roman de la *faute* de l'héroïne, faute qu'elle devra expier et dont elle sentira toute la culpabilité durant les milliers de pages qui suivront. Transpercée de remords et de chagrin suivant la mort de Céladon, Astrée va désormais s'entourer de ses nouvelles compagnes, Diane et Phillis :

Et parce que les amitez qui naissent en la mauvaise fortune, sont bien plus estroittes et serrées, que celles qui se conçoivent dans le bonheur, Diane qui s'estoit liée d'amitié avec Astrée, et Phillis, *depuis le desastre de Celadon*, leur portoit tant de bonne volonté, et elles à elle, que presque de tout le jour elles ne s'abandonnoient. (C'est moi qui souligne; I, 109)

Le narrateur souligne bien les liens intimes et étroits qui commencent à unir les trois amies. On remarque toutefois que c'est la mort de Céladon qui est dévoilée comme étant l'origine et la cause directe de l'amitié entre les jeunes femmes; de nouveau, une marque de l'insuffisance de l'amitié féminine, puisque de toute évidence, sans la mort de Céladon pour rapprocher les trois compagnes, l'amitié intime entre elles n'aurait pas eu lieu. Dans *L'Astrée*, c'est donc le héros qui devient la raison d'être de l'amitié féminine, celui qui règne au centre de son épanouissement, de son épanchement. Certes, le texte démontre de façon constante une série de manipulations à partir desquelles le héros, Céladon, tente de diriger les relations émotives entre les trois jeunes femmes. Le facteur décisif qui détermine l'intensité, et même l'existence, des liens entre les amies (mais aussi, nous verrons plus loin, le principal récipient de l'amitié féminine) s'avère toujours être le héros.

L'évidence du rôle primordial et déterminant que joue Céladon dans l'amitié entre Astrée et Phillis vient de la bouche même d'Astrée, qui raconte ici à Diane sa première

rencontre avec Phillis, rencontre qui survient avant la (pseudo) mort de Céladon et qui coïncide avec l'absence temporaire de son amant:

Et parce que nostre façon de vivre luy sembla plus agreable que celle des bergers d'Allier, elle resolut de demeurer avec nous, qui ne me fut pas peu de contentement; car par ce moyen nous vismes à nous pratiquer, et quoy que l'amitié ne fust pas si estroitte qu'elle a esté depuis, toutesfois son humeur me plaisoit de sorte, que je passois assez agreablement plusieurs heures fascheuses avec elle. Et lors que Celadon fut de retour, et qu'il l'eut quelque temps hantée, il en fi un si bon jugement que je puis dire avec verité, qu'*il est cause de l'estroitte affection, qui depuis a esté entr'elle et moy.* (C'est moi qui souligne; I, 121-122)

C'est donc uniquement l'approbation de l'amant qui permet le passage d'une simple camaraderie à une "estroitte affection" dans le cœur d'Astrée. Ainsi, malgré le geste inusité d'Urfé de vouloir admettre et représenter l'amitié féminine, les liens entre femmes apparaissent néanmoins comme étant dépendants du désir et de la volonté de la suprématie masculine. Cette soumission à l'autorité et à l'approbation masculine vient également de la bouche même de Céladon, qui conseille ouvertement à Astrée de se lier d'affection avec Diane et Phillis :

Et croyez que si je m'y cognois, elles seules méritent l'amitié d'Astrée, c'est pourquoy *je vous conseille de les aymer*; car je prevoy, pour le peu de cognoissance que j'ay eu d'elles, que vous recevrez beaucoup de contentement de leur familiarité. (C'est moi qui souligne; I, 124)

Nul doute donc que dans le roman d'Urfé le héros contrôle bel et bien le développement des liens émotifs entre Astrée et ses compagnes. En orchestrant et en se voulant maître de l'économie affective entre femmes, Céladon rejette, de façon implicite, la validité, l'autonomie et la force des liens intimes féminins. Ainsi, dans l'univers de *L'Astrée*, il semble bien que seule la présence masculine puisse donner une raison d'être à l'intimité féminine.

On remarque par ailleurs que si d'Urfé explore le champ de l'amitié féminine, c'est souvent nettement pour le profit des personnages masculins. C'est précisément le cas du tableau intime peint entre Diane et Astrée, dont la première partie a déjà été commentée plus haut. Diane, ayant entendu le témoignage verbal de l'amitié d'Astrée et reconnu par-là la sincérité de ses paroles, s'apprête à son tour à lui confier son plus grand secret :

Ma sœur, répondit Diane, apres avoir quelque temps pensé à ce qu'elle luy disoit, vous me faites trop paroistre d'amitié pour vous tenir quelque chose cachée. Je veux donc parler à cœur ouvert, mais avec supplication que ce que je vous diray, ne soit jamais redit ailleurs [. . .]. Je croirois, répondit Astrée, user d'une grande trahison, et estre indigne d'estre aimée de vous, si je faisois part à quelqu'un d'un secret que vous m'auriez fié. (II, 267-268)

Rassurée sur la complicité et la promesse de discrétion de sa compagne, Diane lui révèle son secret : incapable de ressentir de l'amour depuis la mort de son amant Filandre, elle commence pourtant à éprouver de l'affection pour le berger Sylvandre :

Tant y a que la memoire de Filandre m'a jusques à ce jour de telle sorte deffendue de semblables coups, que je puis jurer n'avoir pas mesme eu en ma

pensée que cela pût estre. Mais il faut confesser que depuis la feinte recherche de Sylvandre, je me sens beaucoup changée, et vous supplie de considerer ce que je vay vous dire. Je sçay que ce berger, au commencement pour le moins, ne m'a servie que par gageure; et toutefois, dès qu'il a commencé, j'ay eu sa recherche agreable [. . .]. [N]e croyez pas pour cela que je sois esprise d'amour pour luy, mais ouy bien que je ressens les mesmes commencements que, si j'ay bonne memoire, je ressentois à la naissance de l'amitié de Filandre. (II, 268-269)

La portée de cette scène de complicité et d'intimité féminines, où Diane désire “parler à cœur ouvert” à sa compagne Astrée (II, 268), est atténuée d'une part par l'*unique* propos hétéro-relationel de leur cœur à cœur, et, d'autre part par la présence (cachée) d'une troisième personne. Loin de servir à l'exploration des liens intimes entre les deux amies, cette scène favorise surtout l'amant de Diane, Sylvandre. En effet, tandis que Diane avoue ses sentiments naissants à sa nouvelle amie, les lecteurs sont davantage conscients que la conversation secrète et intime entre les deux jeunes femmes est épiée par Sylvandre :

D'autre costé, Sylvandre croyant tous ses compagnons endormis, et oyant parler ces bergeres, reconnut, ce luy sembla, la voix de Diane, et desireux d'entendre leur discours, se desroba le plus doucement qu'il luy fut possible d'entre ces bergers; [. . .] et se trainant peu à peu sur les mains et sur les genoux vers le lieu où estoient les bergeres, fit de sorte qu'elles ne l'ouyrent point approcher. (II, 267)

L'intimité exclusive qui avait débuté entre le couple d'amies disparaît subitement au profit de l'amant-voyeur qui épie le cœur-à-cœur d'Astrée et de Diane. L'amitié féminine s'efface ainsi en faveur de l'amour; les liens féminocentrés font place à la supériorité des liens hétéros. Même dans cette œuvre qui semble pourtant peindre l'intimité féminine et rendre hommage aux rapports entre femmes, l'amitié féminine revêt bel et bien les couleurs d'une fiction, puisqu'elle continue d'être peu valorisée, voire même imperceptible, devant la force des liens hétéro-relationels. Raymond saisit bien l'irrévocabilité du sort de l'affection féminine, et donc, par extension, de l'amitié entre femmes, dans un univers où celles-ci n'existent que pour Lui :

The woman who is man-made is primed for hetero-relations. The literature, history, philosophy, and science of patriarchy have reinforced the supposedly mythic and primordial relationship of woman for man. [...] The biblical dictum makes this difference quite clear. It simply says that, within heteroreality, woman is ontologically for man; that is, she is formed by him and cannot do without him. Her man-made destiny and desire are consumed by his voracious appetite. Her essence and existence depend on her being always in relation to him. (10)

Voilà précisément le sort des héroïnes d'Urfé et des liens homo-affectifs féminins qu'elles créent qui disparaissent sous la puissance de la nécessité (narrative et sociale) d'une réalité-hétéro. Le décor de l'amitié féminine se transforme ainsi en un lieu de séduction du héros Sylvandre qui, suivant la révélation de Diane, en devient encore plus amoureux :

[. . .] Sylvandre y demeuroit ravy, et lors qu'il oyoit au commencement les favorables parolles que Diane disoit, combien s'estimoit-il heureux? Puis, quand il escoutoit les conseils d'Astrée, et la deffence qu'elle faisoit de son merite, combien luy estoit-il obligé? Mais quand sur la fin il vit la resolution que Diane prenoit, ô dieu! qu'est-ce qu'il devint? Il fut tres à propos pour luy que ces bergeres s'endormissent, puis qu'il eust esté impossible de ne donner connoissance qu'il estoit là par quelque cuisant soupir. (II, 271)

Nul doute que cette scène intime entre Astrée et Diane finit bel et bien par être gérée au profit émotionnel de l'amant. L'amitié féminine devient donc ici le lieu de la séduction hétéro.

L'héroïne, Astrée, est également victime de cette manipulation ou intervention narrative qui convertit l'énergie homo-affective imbibée dans les tableaux intimes entre femmes en faveur du héros. De nouveau, loin de servir uniquement à rendre hommage aux relations entre femmes, la focalisation apparente sur la représentation du thème de l'amitié féminine devient le conduit textuel qui permet la réalisation de l'amour hétérosexuel. C'est pourquoi, dans le roman d'Urfé, la situation "d'amie" de la jeune Astrée devient celle la plus convoitée par l'amant frustré, Céladon. Le rôle "d'amie" s'avère essentiel à la poursuite et l'obtention de la réalisation érotique du héros. A deux occasions, retenu par les bienséances et par le bannissement d'Astrée, Céladon sort des conventions néo-platoniques qui délimitent le texte et s'infiltré au cœur des relations intimes entre amies, puisant à même son potentiel homo-érotique féminin pour satisfaire ses propres désirs. Chez d'Urfé, nous verrons que la position d'amie s'avère d'abord, bien sûr, le lieu de la curiosité et du fantasme masculins. Mais ce (vieux) fantasme n'est

finalement qu'à demi réalisé, puisque son appropriation par le héros Céladon permet que ce fantasme sur l'homo-érotisme féminin revienne sur la (bonne) voix de la réalité-hétéro, ou de ce qu'Adrienne Rich a nommé "compulsory heterosexuality", c'est-à-dire, selon Rich, "something that has to be imposed, managed, organized, propagandized and maintained by force" (238-239). En fin de compte, malgré l'ouverture remarquable que crée d'Urfé dans l'exploration d'un potentiel érotique entre femmes, c'est la domination et la célébration des liens hétéros qui prévaudront.

Pour permettre à son personnage masculin, Céladon, de mieux s'approprier la position convoitée d'amie, d'Urfée brouille les repères sexuels. Ainsi, c'est lors de ses épisodes de transvestisme que le désir de Céladon de "pénétrer" au cœur des relations entre femmes s'avère le plus flagrant. Le premier incident de déguisement sexuel survient au temple de Vénus, lors de la scène du jugement de Pâris³². Suivant une vieille tradition de Forez, les bergers assistent à un jeu qui consiste à choisir la plus belle parmi trois jeunes bergères. Par bienséance, seules les bergères peuvent participer à ce jeu puisque pour mieux juger de la beauté des trois jeunes femmes, celles-ci doivent paraître (on s'en doute) presque entièrement nues. Une jeune bergère, tirée au sort, doit alors jouer le personnage de Pâris et a la tâche difficile d'élire la vainqueur. Céladon profite de l'occasion pour se déguiser en bergère et le destin lui sourit : c'est à lui qu'il reviendra de décider de la plus belle.

C'est de nouveau par l'entremise d'un aveu intime de la part d'Astrée que les lecteurs apprennent les détails de cet événement marquant. Astrée raconte à sa compagne, Diane, l'histoire de la naissance de l'amour entre elle et Céladon et de la toute première ruse amoureuse du jeune Céladon, alors âgé de quatorze ou quinze ans, qui

cherchait à conquérir le cœur d'Astrée. Un jour, pendant l'assemblée au temple de Vénus, Céladon aperçoit Astrée (âgée de douze ou treize ans) pour la première fois. Il en devient bien sûr immédiatement amoureux. Quant à Astrée, si elle n'avait pas jusque là vu Céladon, la prédestination du couple à s'aimer est fort bien soulignée quand, à la simple mention du nom de Céladon, "le cœur [lui] tressailloit dans l'estomach" (I, 122). Enfin, Astrée remarque le jeune Céladon dans la foule des festivités, et son discours continue d'insister sur le destin fatal de cette première rencontre :

et sembla qu'à cestre premiere veue nous fussions l'un et l'autre sur le point qu'il nous falloit aimer, puis qu'aussi-tost qu'on me dit quie c'estoit le fils d'Alcippe, je ressentis un certain changement en moy, qui n'esoit pas ordinaire. (I, 122)

On note immédiatement que ce n'est pas la "vue" de Céladon qui provoque chaque fois un début de sentiment amoureux chez Astrée, mais bien exclusivement la mention de son nom. Si ce détail nous paraît *a priori* peu important, c'est pourtant justement ce qui va permettre à Céladon dans la scène du jugement de Pâris de tromper Astrée. En effet, puisque Astrée ne porte guère attention à la physiologie sexuelle et donc au sexe de Céladon, celui-ci peut ainsi se déguiser à sa guise sous des habits de bergère. D'un coup, Céladon devient Orithie sans que personne ne se doute du stratagème.

Mais le geste de transvestisme de Céladon ne va pas sans risque. Comme l'explique Astrée :

Et parce qu'autrefois il y a eu de l'abus, et que quelques bergers se sont meslez parmy les bergeres, il fut ordonné par edict public, que celuy qui

commettrait semblable faute, seroit sans remission lapidé par les filles à la porte du temple. (I, 114-5)

On se rend compte ici de l'énormité de l'interdit que méprise Céladon. Mais il s'agit beaucoup moins d'un geste de bravoure que d'une chance malhonnête de progresser dans l'épanchement érotique de son nouvel intérêt amoureux. Laurence A. Gregorio soulève, malgré lui, l'évidente problématique sur le plan romanesque de ce geste qui se prête mal au visage du héros traditionnel :

[. . .] the disguise is assumed here for the express purpose of the furtherance of an erotic drive. [. . .] Despite the fact that he is ostensibly a highly moral character and quite concerned with the observance of the social order, he uses disguise to enter the women's temple, and he uses it further to dupe his beloved. All this he does for the sake of love which is obviously of higher rank than the society's stuffy mores at this point. (30)

À vrai dire, nonobstant la défense de Gregorio sur les forces de l'amour qui l'emporteraient au profit de la bonne conduite morale de notre héros, il me semble plutôt difficile d'expliquer l'attitude inattendue de Céladon, qui jusqu'à présent nous avait été représenté comme incessamment timide et respectueux, comme un amant quasi-parfait. De plus, le comportement non-héroïque et des plus singuliers de Céladon-voyeur est à plusieurs reprises très bien souligné par les sentiments de honte et de pudeur qu'il engendre chez la vulnérable Astrée :

Enfin, nous fusmes menées dans le temple, où le juge estant assis en son siege, les portes closes, et nous trois demeurées toutes seules dedans avec luy,

nous commençâmes, selon l'ordonnance, à nous deshabiller. [. . .] Stelle qui fut la plus diligente à se deshabiller, s'alla la première présenter à luy qu'il contempla quelque temps, et après avoir ouy ce qu'elle luy vouloit dire, il la fit retirer pour donner place à Malthée, qui m'avoit devancée, parce que me faschant fort de me monstrier nue, j'allois retardant le plus que je pouvois de me despouiller. Celadon à qui le temps sembloit trop long [. . .] m'appella paresseuse. En fin, *ne pouvant plus dilayer, j'y fus contrainte*, mais, mon Dieu! quand je m'en souviens, *je meurs encor de honte* : j'avois les cheveux espars, qui me couvroient presque toute, sur lesquels pour tout ornement je n'avois que la guirlande que le jour auparavant il m'avoit donnée. (C'est moi qui souligne; I, 115)

Certes, dans ce passage, la honte qui saisit Astrée est fort prononcée. La jeune femme, de nature fort pudique et timide (comme il se doit chez toute bonne héroïne classique vertueuse) fait tout, contrairement à ses deux compagnes, pour retarder le moment où elle doit paraître devant le regard juge d'Orithie/Céladon. Si, comme l'affirme Philip Butler, "Astrée, pour Céladon, est 'sacrée' au double sens du terme : objet d'adoration et objet d'interdit" (77), comment expliquer que Céladon transgresse cet interdit de façon si inattendue? On a beau dégager un certain érotisme de cette scène, le déguisement transsexuel dans cet espace clos et privé permet surtout, à mon avis, la transgression du corps-tabou de l'amante, c'est-à-dire le viol à l'état symbolique³³. La manigance de Céladon n'obéit donc guère aux caractéristiques exemplaires que la critique littéraire a souvent tendance à lui accorder³⁴. En fait, cette frauduleuse exemplarité de Céladon continue d'être très bien démontrée dans la troisième partie de *L'Astrée*, lorsque

le jeune berger, cherchant visiblement à prouver ses bonnes intentions, jure à la nymphe Léonide qu'il "n'a jamais usé de feinte ny de déguisement" envers sa bien-aimée Astrée (III, 62). Ce genre d'écart de conduite morale chez Céladon indique bien qu'il dépasse les limites d'un personnage-type et artificiel qui l'ont souvent défini dans le passé. Ainsi, on s'étonne que pour Jacques Ehrmann, par exemple, le parfait amant d'urféen chercherait à "atteindre une perfection qui, en contraignant les instincts, l'élève au-dessus de la condition humaine" (19). Céladon commet trop d'erreurs de conduite pour demeurer dans cet état d'héroïsme pur où l'on s'acharne à le placer.

Mais c'est dans cette scène, à partir de ce curieux et soudain comportement de Céladon, héros travesti et transgresseur—comportement pour lequel, rappelons-le, les lecteurs n'ont que très peu d'explications—que d'Urfé commence à s'aventurer sur le champ du fantasme homo-érotique féminin. Butler a en effet bien noté que "[t]ous ces déguisements offrent au romancier l'occasion d'évoquer—sans appuyer—toutes les formes et variétés d'amour, homo-, hétéro- ou bisexuel" (78). Mais voyons jusqu'où d'Urfé ose aller dans sa propre recherche ou évocation de transgressions des interdits sexuels.

En premier lieu, dans la scène précédente où Astrée se prépare à paraître presque nue devant Orithie/Céladon, on note que malgré le changement temporaire de sexe, permis par l'entremise du déguisement, les références à Céladon demeurent masculines et se conforment donc parfaitement au modèle de l'hétérosexualité. Ainsi, jusqu'alors dans le récit d'Astrée, il nous est impossible d'oublier que sous le déguisement de la bergère Orithie se cache bel et bien un jeune berger :

Quand les autres furent retirées, et qu'*il* me vid en cest estat aupres de *luy*, je pris bien garde qu'*il* changea deux ou trois fois de couleur, mais je n'en eusse jamais soupçonné la cause; de mon costé la honte m'avoit teint la joue d'une si vive couleur, qu'*il* m'a juré depuis ne m'avoir jamais veue si belle, et eust bien voulu qu'*il* luy eust esté permis de demeurer tout le jour en ceste contemplation. (C'est moi qui souligne; I, 115)

Les pronoms personnels du récit d'Astrée restent tout à fait conformes au sexe de Céladon tout au long de ce passage. Évidemment, Astrée raconte cette histoire à Diane longtemps après avoir découvert la véritable identité sexuelle (masculine) d'Orithie. Il est donc normal qu'elle utilise la forme masculine dans son récit. Cependant, une seule indication vient brouiller les cartes d'un jeu qui jusqu'à présent était demeuré bien ancré dans les limites de l'hétéro-relationnalité. Cet indice vient jeter, dans l'imagination des lecteurs, un ombre de possibilité d'homo-érotisme féminin. On note en effet que la jeune bergère Astrée, posant nue devant Orithie/Céladon "pris bien garde qu'il changea deux ou trois fois de couleur, mais [elle] n'en eusse *jamais* soupçonné la cause" (c'est moi qui souligne). Autrement dit, Astrée, qui au moment du jugement de Pâris, ne se doute pas du stratagème transsexuel de Céladon, remarque bien le choc évident que sa beauté produit sur la bergère Orithie. Néanmoins, malgré les signes très visibles de plaisirs érotiques qu'occasionnent chez Orithie la vue du corps nu d'Astrée, la jeune femme est incapable de leur attribuer une signification qui pour nous paraît nettement érotique. Comme on le note, si à ce stade précis de son roman d'Urfé évoque *la possibilité* d'un homo-érotisme entre femmes, ce n'est que pour aussitôt la rejeter par l'entremise de la réflexion d'Astrée qui en écarte la potentialité. Bien sûr, le comportement d'Astrée

s'inscrit en partie dans le cadre du caractère sinon naïf du moins pudique de son personnage. Mais je suggère ici qu'on puisse également saisir dans la réaction d'Astrée le refus narratif de tout autre érotisme que celui de la toute souveraine hétérosexualité. Toute autre forme n'est tout simplement pas tangible, et encore moins valable ou sérieuse. En fait, ce n'est que dans la troisième partie de *L'Astrée*, publiée plusieurs années plus tard, que l'auteur se permettra une véritable transgression de l'interdit lesbien. Pour l'instant le texte ne fait qu'éveiller l'imagination des lecteurs par de légères suggestions.

Ces suggestions érotiques se multiplient ainsi au fur et à mesure que la jeune Astrée décrit son aventure à Diane. Graduellement, ne se bornant plus à l'emploi de pronoms masculins, Astrée mêle dans son récit des références féminines aux pronoms personnels masculins pour décrire Céladon :

[. . .] *la* dissimulée Orithie se mit sur le seuil de la porte, et nous ayant toutes trois auprès *d'elle* : J'ordonne, dit-il, que le prix de la beauté soit donné à Astrée, en tesmoignage de quoy je luy presente la pomme d'or, et ne faut que personne doute de mon jugement, puis que je l'ay veue, *et qu'encore que fille, j'en ay ressenti la force.* (C'est moi qui souligne; I, 117)

A priori, il semblerait que pour la première fois dans le texte, le personnage d'Astrée énonce une syntaxe qui transforme, de façon évidente, le champ de la pastorale amoureuse vers un tableau aux capacités érotiques lesbiennes. Toutefois, ici aussi, l'ouverture d'un potentiel érotique entre femmes est de forte brève durée. En effet, les paroles du juge Orithie/Céladon écartent ce même potentiel érotique par le fait même qu'elles *justifient* la capacité féminine à ressentir tout l'impact érotique de la beauté

féminine. L'énoncé de Céladon indique à quel point dans la pensée du héros seul le regard de l'homme peut compter comme *l'unique* arbitre de la beauté féminine. Quoique les paroles d'Orithie/Céladon soient prononcées *a priori* afin que la population de Forez prenne son jugement au sérieux, l'effet assurément est à rebours. Les termes d'Orithie ("encore que fille") questionnent ainsi d'eux-mêmes la capacité d'une femme à apprécier la beauté féminine, et donc à poser à la fois comme objet et sujet de ses propres désirs féminins. L'attitude d'Orithie/Céladon dévoile l'incapacité sociale à reconnaître la libido féminine. Selon Luce Irigaray en effet, "[i]l n'y aurait donc pas de représentation possible, d'histoire de l'économie de sa libido pour la femme. Pas plus que de signification possible de la libido féminine pour l'homme. La Libido est ou masculine, au mieux neutre" (*Spéculum* 48). Suivant des siècles de reniement patriarcal sur la question, Céladon ne peut non plus admettre le désir du féminin envers le féminin. Comme l'explique Theresa de Lauretis, qui s'appuie ici sur le contre-discours psychanalytique d'Irigaray:

The psychoanalytic discourse on female sexuality [. . .], outlining the terms of what I will call sexual (in)difference, tells "that *the feminine occurs only within the models and laws devised by male subjects*. Which implies that there are not really two sexes, but only one. A single practice and representation of the sexual." Within the conceptual frame of that *sexual indifference*, female desire for the self-same, an other female self, cannot be recognized. "That a woman might desire a woman 'like' herself, someone of the 'same' sex, that she might also have auto- and homosexual appetites, is simply incomprehensible" in the phallic regime of an asserted difference

between man and woman which is predicated on the contrary, on a complete indifference for the "other" sex, woman's. ("Sexual Indifference" 142)³⁵

Nul doute que le besoin que ressent Orithie de légitimer son jugement final sur la beauté d'Astrée épouse le vieux principe de la femme comme objet exclusif du regard masculin, principe qui continue de refléter sa position inférieure par rapport à l'homme.

À ce stade-ci du roman, l'auteur refuse de s'aventurer trop loin dans la représentation de liens érotiques entre femmes. Lorsque le verdict de Céladon/Orithie est enfin prononcé, Astrée reprend et continue l'utilisation du pronom complément masculin et, surtout, insiste sur la différence, voire plutôt la valeur érotique absolue de l'hétérosexualité :

[...] et parce que c'estoit la coutume, que celle qui recevoit la pomme, baisoit le juge pour remerciement, je fus contrainte de le baiser; mais je vous assure, que quand jusques alors je ne l'eusse point recogneu, *j'eusse bien découvert que c'estoit un berger, car ce n'estoit point un baiser de fille.* (C'est moi qui souligne; I, 117)

Ici, Astrée refuse complètement d'admettre une réalité érotique, et surtout sexuelle, entre femmes. Les paroles de la jeune femme font bien entendre qu'un tel baiser ne peut être que le résultat du *Désir* masculin. Chez Astrée, un désir du féminin envers le féminin ne peut être qu'illogique, certes, mais surtout qu'inconcevable. D'Urfé continue ainsi à soulever un certain potentiel érotique dans sa représentation des liens intimes entre femmes, sans toutefois jusqu'ici oser aller trop loin. Chaque suggestion aussitôt soulevée revient doucement dans l'ordre hétéro-normal du récit. L'ordre de la décence morale est ainsi maintenu.

Comme nous avons vu jusqu'à présent dans les première et deuxième parties de *L'Astrée*, l'analyse des liens affectifs entre femmes chez d'Urfé a dévoilé deux points principaux. D'une part, nous sommes en présence d'une manipulation narrative qui place toujours Céladon au cœur des rapports féminins. En effet, soit que Céladon se serve du potentiel érotique qu'offrent les rapports entre femmes pour son propre avancement amoureux, soit que—s'il est lui-même absent de ces rapports intimes—en dirigeant Astrée dans le choix de ses amies, il façonne et donc contrôle les amitiés féminines qu'elle entreprend. D'autre part, nous avons remarqué qu'un refus narratif de l'homosexualité féminine a jusqu'ici frustré toute représentation de possibilités sexuelles érotiques entre femmes.

Chapitre 2.3

Astrée : une bergère d'une toute autre "humeur"

Les critiques ont très peu parlé du premier épisode de travestissement où Céladon cherche à s'emparer pour la première fois du cœur d'Astrée. Cet épisode, qui continue d'attirer l'attention et autour duquel se déroule l'intrigue principale qui soutient les deuxième et troisième parties, est bien sûr celle du déguisement de Céladon en femme-druide, Alexis. Il me semble essentiel d'examiner ce premier épisode afin de mieux apprécier et saisir la démarche qu'accomplit d'Urfé dans son ébauche d'une représentation de l'homo-érotisme entre femmes.

Le deuxième et dernier tableau de travestissement du héros dont il sera question dans le présent chapitre pousse l'évocation du lesbianisme (et donc de l'aboutissement des rapports intimes entre femmes) beaucoup plus loin³⁶. Mais ce cheminement, relativement inusité dans la littérature de l'époque, ne s'effectue pas sans résistance narrative. Rappelons brièvement les faits qui conduisent à ce dernier épisode de transvestisme. On se souviendra qu'Astrée avait donné l'ordre à Céladon de ne jamais paraître à ses yeux sans qu'elle ne lui en accorde l'autorisation. Plusieurs mois se sont écoulés depuis le plongeon du héros. Céladon, que tous (y compris Astrée) continuent de croire mort, ne veut en rien désobéir à l'ordre de sa maîtresse et ne peut évidemment ignorer l'interdit en se présentant devant elle. Il y a donc impasse à la réalisation de son amour. Contrairement aux circonstances du premier travestissement, cette fois ce n'est pas Céladon qui invente le stratagème du déguisement mais le vieux druide Adamas, qui désire à tout prix venir en aide au jeune homme désespéré. Le personnage d'Adamas

remplit en quelque sorte les fonctions d'un père auprès de Céladon qui "[I]'aime et [lui] porte beaucoup de respect en tout" (II, 393). En fait, l'affection que les deux hommes ressentent l'un envers l'autre ressemble de si près à celle d'un lien entre père et fils qu'on les voit couramment s'adresser par les titres de "mon pere" et "mon enfant".

Ce n'est pas sans peine qu'Adamas parvient à convaincre Céladon de la nécessité de ce déguisement sexuel. Las de voir Céladon languir dans la douleur d'un amour contrarié et apparemment sans issue, Adamas apprend à Céladon la nouvelle qu'Astrée (bien que le croyant mort), loin d'être furieuse, l'aime en fait toujours. Adamas envisage qu'après une telle révélation son protégé ne pourra naturellement que changer d'attitude face à l'interdit d'Astrée:

Il n'y a point de doute, luy dit-il, que si vous pouvez demeurer reclus et sans la voir, c'est faute de courage et d'amour. [. . .] vous n'ayez point Astrée, si sachant qu'elle vous aime, et la pouvant voir, vous vous tenez esloigné de sa presence. (II, 396)

Malgré l'effort d'Adamas, qui tente de convaincre Céladon en faisant appel à ce qu'il a de plus précieux (la pureté, la force et la grandeur de son amour pour Astrée), le jeune homme demeure ferme dans sa résolution de ne point briser le commandement de sa maîtresse. Adamas refuse à son tour l'argument de Céladon et offre une solution à l'impasse. Montrant une nette aptitude pour la ruse, le druide propose un stratagème trompeur à Céladon : se présenter devant Astrée "sous le nom de [s]a fille Alexis" (II, 397). N'y voyant toujours qu'une infraction à l'ordre d'Astrée, Céladon défend sa position d'amant respectueux (position qui, comme on l'a vu, s'est avérée quelque peu

frauduleuse dans le passé): il ne peut définitivement paraître à ses yeux sans faire outrage à Astrée. Adamas, plein d'astuces, lui permet cependant de contourner la question du commandement :

Pensez-vous, adjousta le druide, qu'elle vous voye, si elle ne vous cognoit?
 Et comment vous cognoistra-t'elle ainsi revestu? [. . .] Que vous soyez
 Celadon, il n'y a point de doute, respondit Adamas, mais ce n'est pas en cela
 que vous conviendrez à son ordonnance, car elle ne vous a pas deffendu
 d'estre Celadon, mais seulement de luy faire voir ce Celadon. Or elle ne vous
 verra pas en vous voyant, mais Alexis. Et par conclusion, si elle ne vous
 cognoit point, vous ne l'offencerez point; si elle vous cognoit, et qu'elle s'en
 fache, vous n'en devez esperer rien moins que la mort. Et telle fin n'est-elle
 pas meilleure que de languir de cette sorte? (II, 398)

Adamas s'en prend évidemment ici à la passivité de Céladon, qui se morfond depuis plusieurs mois dans un état de langueur et de mollesse peu approprié et qui déplaît fortement au patriarche. Pour le vieux druide, la mort, plus digne d'un homme, vaut certes mieux que la conduite déraisonnable et passive de Céladon. Si l'argument précédant d'Adamas sur le manque d'amour de Céladon échoue à secouer son protégé, ce deuxième raisonnement, qui tente de piquer Céladon dans sa fierté masculine, finit, on s'en doute, par l'emporter.

Mis à part les liens étroits et quasi familiaux qui unissent Adamas et Céladon, on se demande quelle motivation anime si vigoureusement le vieux druide dans son désir de venir en aide à la réalisation de l'amour de Céladon. La réponse semble reposer sur une

question d'intérêt personnel. Avant de faire la rencontre de Céladon, Adamas avait consulté l'oracle du dieu Tharamis au Mont Verdun qui lui avait fait part d'un message important :

A vous, sage Adamas, le Ciel l'a destiné,
 Surmontez par prudence
 Et l'amour et l'enfance.
 Vous le devez ainsi, puis qu'il est ordonné,
 Qu'obtenant sa maistresse,
 Contente pour jamais sera votre vieillesse. (II, 314)

Conquérir Astrée pour le bonheur de son protégé s'avère être une démarche qui pourrait, d'après son interprétation de l'oracle, lui garantir de passer ses dernières années dans un parfait bien-être. À ce sujet, Twyla Medding constate avant tout dans le comportement du patriarche-druide, "a mirroring of contemporary aristocracy" (573). En effet, Medding note que "[t]he Druid's pursuit of personal happiness through Céladon and Astrée illustrates his ambition, the principal imperfection of those who frequent the court" (572). Cela dit, il me semble que, outre l'importance d'assurer le bonheur de ses vieux jours, le comportement et l'astuce d'Adamas s'inscrivent également dans le cadre plus spécifique et fort révélateur d'un échange père-fils. À l'intérieur de ce rapport, la conquête d'Astrée sert visiblement de conduit qui permet la réalisation de cet échange masculin. En trompant puis en conquérant la stoïque Astrée, chacun des deux hommes cherche à obtenir une satisfaction personnelle, bien sûr, mais qui s'étend de surcroît au bonheur de l'autre. Ainsi, bien qu'il s'agisse ici d'un texte français, le schéma manipulateur du

metteur en scène Adamas, schéma exécuté par un acteur qu'il a lui-même façonné, soit son pseudo-fils Céladon, épouse très bien la thèse d'Eve Kosofsky Sedgwick, selon laquelle les fondements de la littérature anglaise reposeraient, du moins à partir du dix-septième siècle, sur un triangle érotique, reflet d'un désir hommo-social masculin.

Dans sa quête pour définir un schéma de la littérature lesbienne moderne, Terry Castle a très bien démontré comment l'approche théorique de Sedgwick se base à la fois sur la théorie de schématisation du "désir triangulaire" de René Girard³⁷, sur l'étude des systèmes d'échanges sociaux de Claude Lévi-Strauss³⁸ et, plus récemment, sur l'interprétation féministe de Lévi-Strauss par Gayle Rubin, pour qui la structure totale de l'hétérosexualité patriarcale se définit en termes du "traffic in women," essentiel à la suprématie des liens masculins. Castle résume très bien l'argument central de Sedgwick en ces termes :

[. . .] patriarchal culture has traditionally been organized around a ritualized "traffic" in women—the legal, economic, religious, and sexual exchange of women between men (as in the cherished institutions of heterosexual love and marriage)—so the fictions produced within patriarchal culture have tended to mimic, or represent, the same triangular structure. English literature is "homosocial," according to Sedgwick, to the extent that its hidden subject has always been male bonding—the bonding mediated "between" two men through, around, or over, the body and soul of woman. In fiction as in life, the "normative man," she writes, uses a woman "as a conduit of a relationship in which the true partner is a man." (68)³⁹

Schéma de valeur universelle, puisque basé sur un modèle social plutôt que restreint au cadre de la littérature anglaise, la thèse de Sedgwick peut très bien s'étendre à *L'Astrée*. En effet, bien qu'Adamas et Céladon s'unissent ensemble *a priori* dans le but unique de tromper et vaincre la résistance d'Astrée, plus tard cependant, le vieux druide souligne jusqu'à quel point leur schéma trompeur dérive d'une association masculine *pour et envers* le masculin. En effet, évoquant l'oracle et la volonté du dieu Tharamis, Adamas fait voir à Céladon la complexité des liens masculins qui sous-tendent leur plan: "[c]'est luy qui fait par moy ce que vous voyez que je fais pour vostre salut" (III, 342). Adamas, qui agit selon le vouloir de Tharamis, travaille bel et bien à son tour *au service* du bonheur de Céladon. De son côté, Céladon, en assumant le déguisement suggéré par Adamas, travaille à assurer le bonheur futur de son "pere". La femme qui se retrouve au centre de cet échange hommo-affectif masculin et qui permet l'accord et la complicité entre Adamas et Céladon, à partir de son rôle de conduit, est évidemment Astrée. Nous voici donc en présence d'un triangle dominé par l'hommo-socialité, qui illustre celui proposé par Sedgwick. Ainsi, malgré le discours généré par la critique en général à cet égard, selon un point de vue qui insiste sur la stratégie amoureuse du déguisement de Céladon⁴⁰, le travestissement du berger en Alexis doit également être considéré sous la perspective du bénéfice d'une union masculine.

Paradoxalement, cette association masculine va donner lieu à un scénario des plus intéressants dans l'analyse des liens homo-affectifs entre femmes. En effet, dans les dernières pages de la deuxième partie, ainsi que dans toute la troisième partie de *L'Astrée*, le déguisement physique de Céladon, loin d'être "une banalité" (Kevorkian 43), va en fait

donner naissance à une pseudo-fiction lesbienne. Ce déguisement dupera non seulement Astrée mais tous les personnages de Forez, à l'exception d'Adamas et de la nymphe Léonide, qui est présente au moment où le druide fait part de son plan à Céladon. Tout est mis en marche pour effectuer un changement de sexe des plus convaincants pour les autres personnages du roman, ainsi que dans l'imagination des lecteurs. À titre d'exemple, dans un des rares moments d'intrusion narrative, le narrateur intervient directement auprès des lecteurs afin d'insister sur le récent changement d'identité du héros : "ceste fainte Alexis (c'est ainsi que d'oresnavant nous appellerons Celadon)" (399). Et, en effet, dans les pages qui suivent, qui rendent compte des préparations pour assurer le déguisement de Céladon et décrivent la période d'attente qu'il doit subir avant de pouvoir enfin se présenter devant Astrée, l'utilisation des pronoms, prénoms et adjectifs faisant référence à Céladon révèle bien que d'Urfé désire leurrer ou du moins manipuler l'imagination des lecteurs vers une (fausse) intrigue lesbienne. L'extrait suivant, où Léonide (qui est pourtant au courant du déguisement) et Céladon/Alexis se promènent tout en conversant, témoigne bien de cette manipulation narrative :

Elles parvindrent avec ces propos au boccage [. . .]. Cette representation fut si sensible à la feinte Alexis, qu'elle ne peust s'empescher [. . .] Leonide qui vouloit l'interrompre : Je croy, luy dit-elle, que de tous ces qui ayment, vous estes seule qui vous ennuyez de voir les lieux où vous avez receu de plaisir.

(C'est moi qui souligne; II, 400-401)

Ce passage, qui s'ajoute à nombreux autres, montre que le narrateur désire accoutumer les lecteurs à reconnaître Céladon comme étant désormais un personnage féminin. Même

Léonide s'adresse à Céladon en prenant soin d'utiliser la forme féminine. Contrairement au premier déguisement (Orithie/Céladon), ici tout est mis en œuvre pour convaincre les lecteurs de l'authenticité sexuelle féminine d'Alexis. Au fur et à mesure que les pages du texte s'écoulent, les lecteurs sont de plus en plus invités à croire en cette fausse identité et surtout à oublier que, sous les habits d'une femme-druide, se cache un jeune berger : "Douze ou quinze jours s'estoyent passez depuis qu' Alexis avoit laissé sa triste demeure" (II, 424), explique le narrateur à la fin de la deuxième partie. Sur le plan narratif, le narrateur et les paroles de Léonide aident donc nettement à assurer la transformation sexuelle de Céladon en Alexis et effacent, en quelque sorte, les traces de la sexualité masculine de Céladon. Toutefois, ce n'est pas sans intérêt qu'on remarque que lorsque le personnage d'Alexis/Céladon s'exprime, il laisse parfois spontanément échapper les traits de sa masculinité réprimée, comme le montre cette plainte du héros qui réfère ici à lui-même: "O paroles! dict alors en soupirant Alexis, ô paroles dictes trop favorablement à celui qui depuis devoit estre tant defavorisé!" (II, 403). L'apprentissage de Céladon en jeune femme ne se fait donc pas sans difficulté. Mais, peu à peu, dans les dernières lignes de la deuxième partie, Céladon, aidé d'Adamas et de Léonide, parvient à assumer son nouveau rôle de femme-druide, rôle dans lequel il finira par briller dans la troisième partie.

Enfin, pour mieux nous convaincre de la transformation de Céladon en jeune femme, le narrateur insiste fréquemment sur sa principale qualité physique, soit sa grande beauté. À titre d'exemple, dès qu'ils en font la rencontre, les personnages de Forez restent tous ébahis par "la belle fille d'Adamas" (II,434). La beauté d'Alexis surprend

jusqu'à l'inconstant Hylas qui en devient immédiatement amoureux. Ce scénario hommo-érotique fort comique, que d'Urfé ne semble pas avoir voulu poursuivre au même titre que l'intrigue érotique d'Astrée et Alexis, sert bien sûr de voile trompeur additionnel, idéal pour Céladon. Évidemment, plusieurs personnages reconnaissent en Alexis une ressemblance frappante avec le jeune défunt Céladon. C'est ce trait de ressemblance qui permet à d'Urfé d'introduire un premier sentiment d'anticipation (érotique) extrême chez son héroïne. Ayant entendu Lycidas commenter la "beauté d'Alexis" (II, 564), la curiosité et le désir naissant d'Astrée ne tiennent plus:

O dieux! dit Astrée, me ferez-vous ceste grace que je puisse encore une fois contenter mes yeux de ceste agreable veue? Et puis se tournant à Diane, luy parlant à l'oreille : Je vous promets, ma soeur, que si je puis, j'auray ses bonnes graces, et que je seray refusée, ou je m'en iray avec elle pour me rendre druide. (II, 564)

Dans le contexte de sa ressemblance à Céladon, on s'étonne moins de l'emportement soudain d'Astrée à qui la grande beauté d'Alexis vient d'être rapportée avec tant d'éloges. Ainsi, cette ressemblance va servir en quelque sorte de moteur central et surtout pour rendre vraisemblables les sentiments d'amour naissants dans le cœur Astrée. Elle ne pouvait après tout tomber amoureuse d'une parfaite inconnue sans même l'avoir vue. À ce propos, la naissance de l'amour est donc parfaitement justifiée:

Amour qui se plaist à tourmenter avec des plus cuisantes peines, ceux qui le servent, et qui l'adorent avec plus de perfection, commença de faire ressentir à la bergere Astrée de certaines impatiences, qui se pouvoient dire aveugles,

et desquelles elle eust peu mal-aisément donner quelque bonne raison [. . .].

Et sans doute l'on peut dire qu'elle estoit née, cette nouvelle amour, puis que tous les effets qu'une naissante affection a accoustumé de produire, se trouvoient dès lors en l'ame de cette nouvelle amante [. . .] (III,11).

Outre l'ironie comique sous-entendue dans la référence aux "impatiences" "aveugles" que ressent Astrée, ironie qui n'échappe évidemment pas aux lecteurs puisque ces derniers connaissent la véritable identité sexuelle d'Alexis, on voit déjà se dessiner l'élément homo-érotique féminin qui va de plus en plus intéresser d'Urfé dans cette troisième partie.

Dans le cadre de notre analyse cependant, cette insistance sur la ressemblance entre Alexis et Céladon devient fort problématique. Tandis qu'elle permet d'une part de lancer l'auteur sur la voie d'une exploration et donc d'une admission des rapports érotiques entre femmes, d'autre part cette même ressemblance physique lui enlève du même coup l'authenticité, soit en évoquant son ridicule, son impossibilité, ou encore son caractère enfantin, tous reflets d'une relation qui n'a sa place au sein d'une société hétéro-relationnelle que parce qu'elle prépare la femme à l'amour hétérosexuel. Voilà donc le moyen dont d'Urfé se sert dans la troisième partie pour se lancer dans la représentation de tableaux lesbiens. C'est ainsi que dans la troisième partie la tension que nous avons déjà commencé à apercevoir dans le texte va s'intensifier, entre d'une part une volonté d'énoncer l'amour sexuel entre femmes et d'autre part un refus de cette même admission.

Avant de nous aventurer plus loin dans l'examen de cette exploration urféenne des liens érotiques et sexuels entre femmes, nous nous devons de répondre à une question

essentielle : dans quelle mesure peut-on parler de lesbianisme en tant que phénomène social admis au moment où d'Urfé publie la troisième partie de *L'Astrée*, soit en 1619? Certes, il s'agit bien du genre de questions qui a souvent ennuyé à la fois critiques littéraires et historiens. À titre d'exemple, dans une étude sur *L'Astrée*, Madeleine Bertaud refuse catégoriquement d'admettre la possibilité d'une lecture lesbienne du texte d'Urfé. Dans l'opinion de cette critique, la "naïveté d'Astrée" l'en empêche forcément, puisque "l'ardente passion de l'adolescente s'accompagne de candeur et d'intégrité; simplement, elle s'abandonne, sans le savoir, à l'amour et à la *Nature*" (c'est moi qui souligne; 54). Le discours de Bertaud fait voir une grande résistance face à toute autre lecture qu'une lecture traditionnelle, c'est-à-dire hétéro-relationnelle. Dans son acharnement à expliquer, voire à hétéro-relationner, les quelques moments textuels qui laissent entrevoir une autre sexualité, la réaction de Bertaud devient déconcertante. Ainsi, pour tenter d'éclaircir la brève histoire de l'attrait de Diane pour la jeune Filidas (travestie en homme, à l'inverse de Céladon) Bertaud a recours à un vocabulaire non seulement hétéro-normatif, mais aussi homophobe:

[. . .] Filidas, à force de porter un vêtement masculin, est véritablement devenue un homme, et cela lui plaît. A moins de s'expliquer par une composante chromosomique, dont le XVII^e siècle ignorait tout, ou par le lesbisme, difficilement retenable, non seulement parce qu'Urfé ne dit rien qui permette de supposer sa pratique, mais parce qu'on imagine mal la pure Diane souillée, non même par des actes pervers, mais par des intentions qui le seraient [. . .]. (56)

Le refus de Bertaud est catégorique. Enfin, cette critique rejette également la position de Philip Butler sur la présence d'un ludique textuel qui indiquerait l'homosexualité ou la bisexualité⁴¹. Pour Bertaud, "[c]es mots sont trop forts et trop précis pour rendre compte d'intuitions que l'auteur a traduites avec beaucoup de finesse, et dont certaines n'ont sans doute pas monté jusqu'à sa conscience claire" (60). Ainsi, si l'on se fie à l'avis de Bertaud, l'innocence d'Honoré d'Urfé aurait forcément prohibé l'intrusion lucide et voulue d'une réalité trop choquante dans la rédaction de son texte. Nous verrons plus tard cependant que le vocabulaire dont se servent le narrateur et quelques personnages réfute de lui-même la position de Bertaud et permet justement de "supposer [l]a pratique" du lesbianisme à cette époque en France. Pour le moment, il suffit de noter la résistance de la critique face à l'énonciation textuelle d'une autre sexualité féminine dans *L'Astrée*.

Comme on s'en doute, Bertaud n'est pas la seule à renier la réalité du lesbianisme, non seulement au Grand Siècle mais aussi en ce qui concerne toute l'Histoire. En effet, quoiqu'on reconnaisse de nos jours assez aisément la présence de l'homosexualité masculine dans les domaines de la littérature et de l'histoire en général, et que—comme le démontre le courant des dernières années—on s'y intéresse même beaucoup, la lesbienne pour sa part a subi un sort nettement plus ostracisant. Sur ce point, l'opinion de l'historienne Marie-Jo Bonnet est catégorique. Pour Bonnet, "[c]'est un fait! Les lesbiennes sentent le soufre et rares sont les historiens qui ont le courage de ne pas les exclure de l'Histoire" (15). De son côté, Castle dénonce avec encore plus d'ardeur ce même effacement historiographique qu'a dû souffrir la généalogie de l'amour entre femmes et la lesbienne :

Why is it so difficult to see the lesbian—even when she is there, quite plainly, in front of us? In part because she has been “ghosted”—or made to seem invisible—by culture itself. [. . .] Historically this ghosting of the lesbian has taken a number of forms. One will search in vain for any unambiguously lesbian heroines in the annals of modern civilization: from Sappho to Greta Garbo, Queen Christina to Eleanor Roosevelt, virtually every distinguished woman suspected of homosexuality has had her biography sanitized at one point or another in the interest of order and public safety. Lesbian contributions to culture have been routinely suppressed or ignored, lesbian-themed works of art censored and destroyed [. . .]. Politically speaking, the lesbian is usually treated as a nonperson—without rights or citizenship—or else as a sinister bugaboo to be driven from the scene at once. [. . .] Western writing over the centuries is from one angle a kind of derealization machine: insert the lesbian and watch her disappear. (5-6)

Ainsi, selon Castle, sur les plans historique, littéraire et culturel la lesbienne aurait subi plus qu'un effacement; elle aurait été (et continue souvent d'être) également victime d'une véritable dépersonnalisation ou déshumanisation⁴².

L'effacement de la lesbienne est universel, presque sans relâche. Même Michel Foucault—sans doute l'un des historiens les plus aptes à dompter cette question-tabou que pose la généalogie des rapports sexuels entre femmes—, malgré le titre pourtant prometteur de son œuvre, *Histoire de la sexualité*, omet curieusement d'y inscrire toute présence d'homo-érotisme féminin. Dans ses chapitres deux et trois, qui s'étendent de la

fin du seizième siècle jusqu'au dix-huitième, Foucault cherche à démentir "l'hypothèse répressive" sur le sexe (c'est-à-dire sa condamnation sociale) à partir d'exemples de relations humaines, et à la "remplacer [par] une économie générale des discours sur le sexe"(18). Pour illustrer son hypothèse toutefois, Foucault n'inclut que les relations entre parents et enfants, entre éducateurs et élèves ou membres du clergé et laïques, ainsi que les relations matrimoniales. D'un coup, la lectrice se demande où le sexe féminin peut bien se situer dans l'univers de la théorie de Foucault, puisque ces trois catégories sociales y sont traitées presque exclusivement du point de vue masculin. Dans les rares occasions où Foucault semble s'intéresser à la femme, celle-ci n'apparaît brièvement que sous un éclairage de fond et qu'à partir des catégories (généralement hétéro-relationnelles) d'épouse ou de mère. L'individu, la jeune femme, la célibataire et la veuve (dont on connaît l'importance sociale au dix-septième siècle⁴³) ont toutes disparu dans le scénario hypothétique de Foucault. Je me joins ainsi au point de vue de Lynn Hunt, pour qui, "[w]hat changes in the *History of Sexuality* then is what changes for men" (81). Enfin, la réponse de Catherine MacKinnon à la lecture du texte de Foucault laisse encore moins de doute que celle de Hunt en ce qui concerne cette omission suspecte du sexe féminin dans l'étude de Foucault:

It does seem to me that for a man who understands so much about epistemology, power, knowledge, and law, it takes the tenacity of genius to avoid gender as nearly completely as he does. I think his denial of gender is fundamental, and necessary to his perspective. (128)

Ainsi, négliger presque l'ensemble du sexe féminin, c'est de surcroît ignorer la question de la sexualité lesbienne qui ne peut définir son existence que par ce même sexe. On s'étonne peu alors que si Foucault ignore la femme, il étend par conséquent le même traitement à la lesbienne. Ce n'est pas que dans son texte Foucault refuse de s'aventurer dans le domaine des relations entre les personnes du même sexe. L'historien fait en effet mention de "la sodomie, ou la 'caresse' réciproque" comme représentatif d'un type d'actes interdits sous l'Ancien Régime (52), et discute même brièvement dans cette partie d'homosexualité masculine⁴⁴; mais il n'aborde jamais la question du lesbianisme. Certes, Foucault n'est pas le seul coupable de ce genre de manipulation historique, qui est d'ailleurs nécessaire au bon déroulement de l'Histoire, telle que nous la connaissons. Nombreux sont les historiens qui ont utilisé le même statagème narratif en optant pour l'oubli et le démenti de l'homo-érotisme féminin dans les annales de l'Histoire⁴⁵.

Voilà pour l'Histoire. Mais grâce à quelques chercheurs et historiens qui, au cours des quinze dernières années, se sont intéressés à l'histoire sociale, lexicale et littéraire du lesbianisme en France, nous sommes davantage en mesure de retracer son développement historique et d'en ébaucher ici les grandes lignes, afin de mieux situer le texte d'Urfé par rapport à cette question. Évidemment, pour les chercheurs qui se sont penchés sur l'historique du lesbianisme en France et en Europe, le manque de renseignements dans les sources historiques antérieures à l'époque moderne demeure le handicap le plus sérieux au bon déroulement de leurs travaux; ce problème est représentatif de la pensée collective au cours de la période prémoderne sur l'importance de la sexualité féminine. Ainsi, John Boswell suggère que le peu d'écrits sur l'homo-

érotisme féminin en Europe de l'Antiquité au Moyen Âge s'explique du fait que "[l]es femmes sont considérées avant tout comme celles qui portent la progéniture et transmettent les lignées du sang, et non comme des êtres ayant une vie et des besoins érotiques personnels. Cette vision est typique des sources européennes prémodernes" (31). Vers la fin du Moyen Âge, cependant, l'image de la lesbienne commence à faire son apparition dans les textes masculins⁴⁶. Mais il s'agit toutefois d'un rapport intime entre femmes qui restera sans nom, du moins jusqu'à la Renaissance⁴⁷.

On voit qu'outre le refus de la part de l'Histoire de reconnaître et d'inclure l'existence des rapports sexuels entre femmes, tenter l'historique du lesbianisme en France est une mission rendue encore plus laborieuse, puisqu'il s'agit d'une réalité féminine restée longtemps innommée. Ainsi, pour dénoncer les rapports sexuels entre les femmes, le Moyen Âge s'en tient, entre autres, au terme de "péché de luxure", expression qui se rapporte de façon fort générale à tout plaisir hors-mariage⁴⁸. Pourtant, grâce à Pontus de Tyard, l'amour entre femmes connaît à la Renaissance une des rares intervalles positives dans l'histoire de sa manifestation écrite. En effet, on note avec intérêt que dans l'"Elegie pour une dame enamourée d'une autre dame" (c.1555), la narratrice professe à sa bien-aimée la supériorité de l'amour entre femmes :

Et que d'un seul exemple, en la françoise histoire,
 Nostre Amour serviroit d'eternelle memoire,
 Pour prouver que l'Amour de femme à femme épris
 Sur les masles Amours emporteroit le pris. (54-57)⁴⁹

Fait de nouveau inusité, le texte de Tyard semble ici *a priori* admettre et surtout regretter l'absence historique de rapports intimes entre femmes :

Un Damon à Pythie, un Aenée à Achate,
 Une Hercule à Nestor, Cherephon à Socrate,
 Un Hoppie à Dimante ont seurement monsté,
 Que l'Amour d'homme à homme entier s'est rencontré
 De l'Amour d'homme à femme est la preuve si ample
 Qu'il ne m'est jà besoin d'en alleguer exemple :
 Mais d'une femme à femme, il ne se trouve encor
 Souz l'empire d'Amour un si riche thésor,
 Et ne se peut trouver, ô trop et trop legere,
 Puis qu'à ma foy la tienne est faite mensongere. [. . .] (58-67)

Bien que la narratrice déplore le manque de modèles d'amours féminins dans les annales historiques, la non-réalisation de son propre amour ne fait qu'ajouter à l'irréalité ou l'impossibilité des rapports sexuels entre femmes dans l'imaginaire littéraire masculin de la période—, trait que nous avons déjà commencé à entrevoir chez d'Urfé et qui sera développé plus loin. Ainsi, quoique peinte comme une relation sublime par rapport aux unions hétérosexuelles, chez Tyard l'incomparabilité des relations entre femmes s'effondre sous le poids de son inexistence. Enfin, ici aussi, dans ce portrait d'homosexualité féminine qu'offre Tyard, l'amour entre femmes—cette “si nouvelle flamme” (30)—demeure sans nom.

Tyard n'est certes pas unique dans son désir d'écrire sur l'amour lesbien sans pourtant le nommer. Nul historien ni chercheur n'a jusqu'à ce jour mieux étudié et recherché la présence de la lesbienne dans l'histoire française que l'historienne Marie-Jo Bonnet⁵⁰. Ses recherches ont démontré qu'aucun auteur français n'aurait osé (ou voulu?) donner de nom à l'amour entre femmes avant Henri Estienne, à qui l'on doit ce geste inusité pour son apport, dans l'un de ses traités, du terme "tribade" en 1566⁵¹. Toutefois, Bonnet note avec justesse que chez l'humaniste Estienne la "tribade" est avant tout coupable de "meschanceté", c'est à dire de travestissement en homme et de pénétration, un crime punissable de mort par le bûcher (30). Chez Estienne, la véritable offense que commet la tribade n'est pas tant d'avoir aimé une autre femme mais bien de l'avoir aimé sous le masque du masculin et, surtout, d'avoir osé s'appropriier jusqu'à la forme sacrée et privilégiée du phallus. La tribade d'Estienne contraste ainsi fortement avec l'amoureuse de Tyard.

L'arrivée à la Renaissance du concept de "tribade" déclenche un intérêt chez de nombreux humanistes et hommes de lettre. La présence de ce terme généralement péjoratif va ainsi persister dans les traités, dictionnaires et romans pornographiques jusqu'au dix-huitième siècle⁵². Ainsi, sur le plan lexical du moins, grâce à cette transmission d'Estienne, le dix-septième siècle n'est ni sourd ni aveugle face au phénomène des rapports sexuels entre femmes. De fait, selon Bonnet, c'est en 1680, avec l'apport de Pierre Richelet, que l'on voit le terme "tribade" s'inscrire pour la première fois dans un dictionnaire de langue française (89), soit le *Dictionnaire françois*. On remarque que, suivant Estienne, l'insistance sur l'imposture sexuelle est chez Richelet

toujours prépondérante : “Tribade : mot qui vient du grec. C’est celle qui s’accouple avec une autre personne de son sexe et qui contrefait l’homme [. . .]”. A la toute fin du siècle, Antoine Furetière ajoutera à cette définition sa propre marque. Dans son *Dictionnaire universel* (1690), la rubrique tribade affiche : “femme impudique et amoureuse d’une autre de son sexe. Les Grecs ont fait d’amples mentions de ces tribades. Sapho était une tribade”⁵³. Bien que l’Académicien délaisse ici la question de l’imitation masculine, sa définition, qui insiste sur l’aspect indécent de la tribade, n’en demeure pas moins diffamatoire. Ainsi, nul doute que, malgré le silence d’une bonne majorité d’historiens modernes à l’égard de l’homo-érotisme féminin au Grand Siècle, et grâce à une série de définitions qui laissent toutes visiblement percevoir un sentiment de malaise et même d’aversion collective vis-à-vis de la tribade, nous pouvons conclure que le dix-septième siècle est bien au courant du phénomène des rapports sexuels entre femmes. A ce sujet, Joan DeJean—qui a recherché la présence et la représentation du personnage de Sappho dans les textes de l’Ancien Régime—confirme que “sapphism (terme que DeJean emploie pour désigner l’homo-érotisme féminin) was conceivable in a public literary-scholarly forum at four moments”, dont le premier s’affiche “off and on from the mid-sixteenth century to about 1660” (*Fictions of Sappho* 23).

Ce détour historique et onomastique nous permet d’énoncer avec certitude qu’au moment où la troisième partie de *L’Astrée* est publiée, la tribade s’est bel et bien déjà ouvertement manifestée. Malgré la résistance de critiques telles que Bertaud à admettre le phénomène du lesbianisme dans *L’Astrée*, nous sommes ainsi en mesure d’effectuer une lecture *autre* du texte d’Urfé qui nous permette d’examiner la représentation de

l'amour entre femmes dans l'imaginaire de l'auteur. L'intérêt ou la curiosité d'Urfé en ce qui concerne les liens érotiques entre les femmes va se manifester par l'entremise de trois stratégies narratives principales: dans le choix des dialogues entre personnages qui énoncent plus ou moins subtilement la présence d'une *autre* sexualité; dans le renversement du rôle littéraire traditionnel de l'amante, duquel Astrée émerge en quelque sorte virilisée, et enfin dans la représentation de scènes érotiques entre Alexis et Astrée, célèbres tableaux qui ont déjà fait l'objet de discussions chez la critique⁵⁴. Nous verrons qu'à ces trois stratégies qui permettent d'explorer le domaine de la sexualité lesbienne, le texte oppose incessamment un retour aux valeurs hétéro-normatives.

En premier lieu, ce sont les remarques du narrateur et les dialogues entre personnages qui permettent à eux seuls d'identifier chez Astrée un penchant qui, je propose, est loin d'être (pour reprendre le terme de Bertaud) "innocent". Astrée, qui vient de passer une nuit fort agitée dans l'attente agonisante de faire enfin la rencontre d'Alexis, s'éveille à l'aube et court réveiller ses compagnes en jetant leurs "couvertes et linuels, les laissant beaucoup plus estonnées de voir faire une telle action à cette bergère; que non pas de se trouver nues dessus le lict" (III, 15).. Face à ce charmant tableau, le passage suivant montre bien que la réaction d'Astrée laisse déjà entrevoir les signes d'un désir érotique marqué dirigé vers le féminin :

O Silvandre! Que tu eusses eu d'obligation à cette bergere, si, interrompant tes pensées, elle t'eust emmené avec elle pour tesmoing de cette action! Juge quel effect cette veue eust causé en toy, puisqu'Astrée, *voyant ces beautez, en demeura ravie!* Et dit en soupirant : Ha! Diane, si vous eussiez esté la

troisiesme dans le temple, pour certain Celadon vous eust donné la pomme, et ce jour-là n'eust pas esté le commencement de nostre mal-heureuse amitié.

(C'est moi qui souligne; III, 15)

La réaction inattendue d'Astrée, c'est à dire ce moment d'extase spontanée qu'elle ressent à la vue du corps nu de Diane et qui nous est rapporté par le narrateur, s'avère curieuse aux yeux de sa compagne qui lui reproche gentiment sa conduite : "Astrée, luy respondit-elle, vous estes à ce matin si peu sage, que je ne sçaurois croire vostre jugement estre bon" (III, 15). Loin d'être offusquée par la conduite d'Astrée, Diane y voit plutôt un excès d'exaltation et un emportement normalement inhabituels chez sa compagne : premier signe d'un écart dans sa conduite jusqu'ici hétérosexuelle.

En fait, se sont surtout les compagnes d'Astrée, ces jeunes femmes qui vivent quotidiennement en proximité de l'héroïne, qui remarquent un changement naissant dans sa personnalité. De fait, les deux amies intimes d'Astrée, Phillis et Diane, sont surprises de constater la force de l'impact émotionnel que produit la présence d'Alexis dans l'âme et le cœur de leur compagne. C'est ainsi que, suite à sa rencontre avec Alexis, Astrée exprime fort clairement à ses amies son besoin extrême de ne plus être séparée d'elle à l'avenir:

Ma sœur, je vous jure que si voulez avoir quelque plaisir en ma compagnie, il faut que nous l'emmenions, autrement je suis une fille perdue. [. . .]. Mais je voy desja, continua [Phillis], se tournant vers Diane, que ceste Astrée nous quittera pour ceste nouvelle venue, et qu'elle ne fera non plus d'estat de nous que si nous estions estrangers. (III, 240)

On note que Phillis saisit fort bien l'ampleur et l'intensité des sentiments de sa compagne envers la nouvelle venue. Astrée n'éprouve désormais de plaisir de vivre qu'auprès de la jeune druide. L'effet de cet amour est d'autant plus positif que c'est grâce à ses sentiments vis-à-vis Alexis, qu'Astrée goûte en quelque sorte un regain de vie; elle qui avait été marquée profondément par la mort de Céladon se sent à présent de nouveau revivre. C'est ce désir ardent d'être aux côtés d'Alexis et le bonheur que la jeune femme tire de ses rapports avec la druide qui entraînent Astrée à vouloir passer le reste de sa vie auprès d'elle. Bientôt, Astrée en fait elle-même la demande passionnée à son amie : "Promettez-moy donc, dit Astrée, que vous avez agréable que je demeure le reste de ma vie auprès de vous, et si vous le faites, vous me rendrez la plus heureuse et contente fille de l'univers" (III, 271). Nul doute qu'ici le vocabulaire exprime nettement toute la passion et l'amour qu'Astrée ressent envers son amie. Dans ce moment relativement rare dans la littérature de la période, d'Urfé admet et offre même la possibilité d'une union affective entre femmes, union qui s'avère non seulement exclusive mais surtout tout à fait indépendante de l'économie hétérosexuelle et d'où ressort une promesse d'amour et de présence éternelles⁵⁵. On voit donc ici un autre signe d'une conduite qui s'éloigne visiblement du schéma traditionnel et hétéro-normatif d'une héroïne de roman. Car—rappelons-le—si les lecteurs savent qu'Astrée est trompée par Céladon, elle, par ailleurs, l'ignore complètement. Elle se croit bel et bien en présence d'une jeune femme; et c'est précisément de ce point de vue-là que nous devons concevoir ses sentiments; nous adoptons ainsi une perspective essentielle et féminocentrée que la critique a souvent refusé d'admettre à l'égard de *L'Astrée*, se limitant soit au point de vue du héros, Céladon, soit à l'analyse d'un texte hautement érotique qui ne serait en fait, selon Gérard

Genette, que “l’histoire d’une fraude subtilement ménagée, hypocritement exploitée, perversément prolongée pendant cinq mille pages” (117). Mais pour l’instant et jusqu’à la cinquième partie, Astrée n’y voit aucune fraude, n’y sent aucune hypocrisie; elle ne répond qu’à des émotions qui sont l’effet de sa rencontre avec une jeune druide nommée Alexis.

La troupe qui entoure Astrée décèle ainsi peu à peu un changement évident dans le comportement de leur compagne. Les changements émotifs se multiplient ainsi au gré des pages. Le jour suivant sa première rencontre avec Alexis, Astrée cherche manifestement à plaire à la jeune druide et s’habille

[. . .] avec plus de soing qu’elle n’avoit faict depuis la perte de Celadon, à quoy Phillis prenant garde, elle ne peut s’empescher de sousrire, et la monstrant à Diane : Ma maîtresse, luy dict-elle, je ne sçay si les bergeres de Lignon sont de cette humeur. –Et de laquelle, dit Diane, voulez-vous parler?
(III, 247)

D’un coup, si Diane paraît hésiter devant la remarque de Phillis (soit pour ouvrir davantage le jeu, soit, on en doute, par véritable naïveté), les lecteurs quant à eux conçoivent fort bien le sens impliqué dans le terme “humeur”. Sans vouloir laisser de doute à l’interprétation, Phillis explique :

Je voy, continua Phillis, qu’Astrée se donne plus de peine à s’agencer que de coustume. Quant à moy, je n’en puis trouver autre raison, sinon la nouvelle amour de cette belle druide, et qui n’a eu naissance que depuis hier. Dites-moy, je vous supplie, si c’est l’humeur des bergeres de Lignon de

s'affectionner si promptement, et plustot des bergeres que des bergers. (III, 247)

L'«humeur» dont il est question ici, c'est évidemment la manifestation d'un homo-érotisme féminin et d'une sexualité lesbienne naissante dans le personnage d'Astrée. L'explication de Phillis, qui ne saurait être plus claire, ne laisse aucun doute à ce sujet. Le vocabulaire de Phillis permet ainsi en lui-même d'affirmer la présence d'une *autre* sexualité, homo-érotisme dont la conduite d'Astrée—soulignée par la remarque de Phillis—montre bien des signes. De sorte que de l'avis de tout son entourage (à l'exception des trois personnages qui connaissent la véritable identité sexuelle d'Alexis), la jeune bergère est bel et bien devenue amoureuse d'une jeune druide. En réponse à Phillis, Astrée avoue elle-même le changement soudain qui vient de se produire en elle : «Il est vrai que j'ay plus de curiosité de me rendre aimable que je n'eus jamais [. . .]» (III, 247). Ce désir de plaire, Astrée ne l'a réellement jamais ressenti auparavant. On note qu'en plus d'être fort profonds et fort sincères, les sentiments et le désir d'Astrée sont surtout pour elle *nouveaux*, une qualité qui épouse bien notre théorie d'une héroïne aux affections homo-érotiques, puisqu'il s'agit d'une affection nouvelle et donc *autre* que celle qu'elle avait auparavant éprouvée pour Céladon.

Cette nouvelle passion d'Astrée pour Alexis devient ainsi très vite un événement connu de tous. Mais ce sentiment homo-érotique féminin, dont d'Urfé semble ici *a priori* admettre l'existence, essuie toutefois quelques résistances narratives. À cet effet, on note que ce ne sont pas tous les personnages qui acceptent l'«humeur» d'Astrée et d'Alexis. Un peu plus tard, en effet, Hylas—jaloux de l'attention qu'Alexis porte à Astrée—devient à son tour témoin de leurs sentiments : «Ma maitresse, luy dit-il, vous entretenez si

longuement et si soigneusement cette bergere, que si vous continuez, vous me ferez croire que vous trouvez les bergeres de cette contrée plus aymables que les bergers” (III, 275).

Le commentaire d'Hylas dévoile non seulement du mépris face au comportement d'Alexis mais également une certaine peur face à l'existence d'une telle possibilité érotique au sein de toute une communauté féminine. Choqué par un tel comportement et voulant souligner ce qui, pour lui, est toute l'anomalie de cette attitude, Hylas n'a aucun autre recours que de rappeler d'un ton acerbe à Alexis les lois de la Nature : “Je croyois, reprit froidement Hylas, que pour avoir esté nourrié parmy les sçavante filles druides, vous sceussiez mieux les ordonnances de la nature que vous ne faites [. . .]” (III, 275). Tandis que Phillis et Diane acceptent le nouvel amour d'Astrée avec curiosité et même un soupçon d'humour, la réaction d'Hylas—nonobstant l'aspect souvent ridicule de son personnage—rappelle ici, par une sorte de retour brutal à la réalité, la résistance collective à toute autre forme de sexualité pour la femme.

Mais les marques les plus évidentes d'une résistance textuelle face à l'homosexualité entre femmes proviennent des rappels directs du héros Céladon dans le cinquième livre—section d'où nous avons tiré tous les passages cités ci-haut—rappels qui cherchent tous à nier ce que le texte a déjà admis et va plus tard continuer d'admettre. Ces évocations du nom de Céladon se font relativement rares dans ce cinquième livre, mais elles apparaissent à des moments cruciaux du texte. Le premier rappel direct survient lorsque, face à face pour la seconde fois seulement dans le récit, Astrée et Alexis s'éloignent de tous pour mieux profiter d'un moment d'intimité:

Astrée qui n'estoit pas moins transportée de voir devant elle un visage si ressemblant à celui de Celadon, ne pouvant dissimuler son contentement, fut

bien aise que cette commodité de parler à Alexis luy fut donnée en se promenant [. . .]. (III, 221)

Le narrateur tient à nous rappeler, immédiatement avant un des rares tête-à-tête entre les deux jeunes femmes, que c'est en fait le visage du jeune berger qu'Astrée recherche et aime en la personne d'Alexis. Le texte ramène ainsi d'un geste les choses à leur place et dans le bon ordre, c'est-à-dire l'hétéro-normatif.

Le deuxième rappel se produit plus tard ce jour-là, lorsqu'Astrée, Diane et Phillis se retrouvent seules, la nuit venue, dans leur chambre :

Cependant qu'elles se deshabilloient, Astrée, ne pouvant guere parler d'autre chose que d'Alexis : Mais, ma sœur, dit-elle, s'adressant à Phillis, vistes-vous jamais deux visages si ressemblans que celui de la belle Alexis et du pauvre Celadon? [. . .] Et que diriez-vous, ma sœur, reprit Astrée, si vous aviez parlé particulièrement à elle, puisque la voix, le langage, la façon, les actions, les sousris, bref les moindres petites choses qu'elle fait sont si semblables à celles que je soulois remarquer en Celadon que, n'y pouvant trouver aucune difference, plus je la considere et plus j'en demeure ravie. (III, 238-9)

Si, comme nous l'avons vu, Astrée va bientôt se laisser emporter par les douceurs d'une nouvelle affection féminine, affection que tous croient être d'une autre "humeur", à ce moment précis pourtant le texte insiste manifestement sur sa fascination avec la ressemblance physique inouïe entre Céladon et la jeune druide : à croire que le texte désire justifier la conduite de sa bergère et nous préparer à mieux comprendre sa passion. Le texte d'Urfé dans cette troisième partie de *L'Astrée* expose ainsi une sorte de va-et-

vient entre l'admission de liens homo-érotiques entre femmes et le retour aux valeurs hétéro-normatives.

La deuxième stratégie dont se sert d'Urfé pour explorer le thème des liens homo-érotiques féminins se déploie dans le cadre d'une imitation du modèle exemplaire d'amour hétérosexuel et des fréquents renversements du rôle traditionnel de l'amante. Ici aussi, c'est au niveau du langage et de l'expression que nous retrouvons ce phénomène. En plus de découler d'un lieu commun de la littérature sur l'amour courtois, qui met en scène le culte de la vertu masculine au service de l'amante idolâtrée, le principe de ce renversement d'éthique et de conduite féminines chez Astrée s'explique ici facilement : le modèle amoureux doit avant tout se baser sur le modèle par excellence, c'est à dire chez d'Urfé le modèle hétérosexuel. Ainsi, dans la pensée d'Astrée, pour qu'elle puisse capturer le cœur de sa bien-aimée, il faut avant tout—comme elle l'exlique à Phillis—qu'elle “y rapporte les mesmes soins que le serviteur a accoustumé de faire pour obtenir les bonnes graces de sa maistresse” (III, 247). C'est aussi dans une forme d'expression tout à fait conforme au type idéal d'une masculinité galante, et bien adaptée au modèle qu'elle vient d'énoncer à Phillis, qu'Astrée fait la cour à Alexis. Ses actions épousent parfaitement la vision néo-platonique de l'amour, c'est-à-dire,

[. . .] le culte de la femme-reine, de la femme-déesse, non plus seulement objet de passion ou de désir, mais objet de dévotion. Autour d'elle se constitue toute une série de règles—on pourrait presque dire un rituel—conditionnant à la fois le comportement et le langage, et tendant à *organiser* la relation amoureuse. (Lever 51)

De fait, nous verrons qu'après avoir été l'amante à la figure d'idole, Astrée passe au rôle d'idolâtre en poursuivant de transports amoureux sa déesse Alexis.

Les passages de ce genre sont suffisamment nombreux pour que nous ne puissions ici que relever les plus saillants⁵⁶. En premier lieu, ce renversement de conduite chez l'héroïne survient dès sa toute première rencontre avec Alexis. Parce qu'Alexis a peur d'être reconnue comme étant Céladon, cette conversation débute par un silence encombrant que seule Astrée—croyant que la druide soit ou gênée par le manque d'espace privé entre elles, ou peu habituée à converser—ose rompre d'un ton fort galant :

Quand je considere la beauté de vostre visage, et les graces dont le Ciel vous a
 avantaagée par dessus les plus belles de nostre aage, je l'appelle presque
 injuste d'avoir voulu priver si long-temps cette contrée de ce qu'elle a jamais
 produit de plus rare, en vous cachant parmy les vierges druides, si loing de
 nous. Mais quand je me remets devant les yeux, que de tout ce qui est en
 l'univers, il n'y a rien d'assez digne pour servir la grandeur de Dieux, je dis
 qu'il est tres-juste d'avoir fait choix de vous, comme de la chose de monde la
 plus parfaicte. (III, 72-3)

Il ressort de ce premier contact avec Alexis une certaine virilité d'expression, digne d'un chevalier de roman courtois et jusqu'alors absente du tempérament et du langage d'Astrée. Si c'est Astrée qui avait toujours été reconnue pour sa grande beauté, beauté qui l'avait à toute fin pratique retenue dans le rôle d'objet du désir masculin, c'est elle dorénavant qui s'adonne à la pratique du regard désirant. Ses louanges sur la beauté d'Alexis nous rappellent à quel point son déguisement paraît naturel à Astrée, chez qui la beauté de la jeune druide déclenche très vite un comportement amoureux marqué par

l'adoration et le dévouement. L'attitude caractéristique d'un parfait "serviteur", c'est-à-dire la preuve de notions telles que le respect, la servitude, le sacrifice de toute autre ambition que celle d'aimer, le don de soi, et la divinisation de la femme aimée, est bien dévoilée dans l'expression amoureuse d'Astrée :

Il est vrai que tel que je puis estre, je suis bien tellement vostre, que vous en pouvez et parler et disposer comme il vous plaira, n'ayant pour ceste heure nulle autre plus grande ambition que de pouvoir meriter le tiltre d'estre à vous. (III, 225)

Dans sa tentative de conquérir le cœur d'Alexis, Astrée saisit l'importance de la séduction par la parole. L'héroïne s'empare ainsi du principal outil que possède le berger d'Urfé en dans sa quête masculine de la bergère aimée :

L'*épreuve* la plus courante du berger amoureux est une *épreuve* verbale. Il mène sa *quête* dans l'univers des mots. Il se lie par la parole. La parole est le seul "acte" auquel il ait droit et dont la femme lui laisse le libre usage. Il doit perpétuellement vanter la perfection de sa maîtresse, témoigner de sa soumission, de son respect, de sa fidélité, non plus par des actes, mais par le langage. (Ehrmann 19)

Pour la première fois dans le roman d'Urfé, Astrée manie la parole de manière à séduire. De sorte que nous voici en présence d'une nouvelle Astrée, une jeune femme qui est sortie des limites sexuelles dans lesquelles le texte la retenait jusqu'à présent pour s'adonner à la pratique masculine d'un langage séducteur, galant et courtois:

Madame, dit Astrée, si Dieu m'a fait cette grace de vous donner cette bonne volonté à mon avantage, je la reçois pour tres-grande, et vous jureray, si

toutefois vous me le permettez, et que vous ne pensiez que ce soit
 outrecuidance, que dés le moment que j'ay en l'honneur de vous voir, il y a eu
 quelque chose qui m'a tellement donnée à vous, que rien ne m'en retirera que
 la mort. (III, 75)

On voit ici s'infiltrer un autre aspect de la transformation masculine d'Astrée : le sacrifice de soi. Ce lieu commun du héros jurant fidélité à sa maîtresse jusqu'à la mort en est un qui se manifeste à plusieurs reprises dans le comportement d'Astrée, comme dans cette scène où Alexis vient de faire assoir Astrée sur son lit :

L'honneur que vous me faites de m'aimer, reprit Astrée, est véritablement, madame, le bon-heur que j'ay recogneu pour moy depuis quatre ou cinq lunes; aussi le tiens-je si cher que j'aymerois mieux perdre la vie que d'en estre privée. (III, 251)

Dans la nouvelle philosophie et conduite amoureuses qu'Astrée vient d'adopter, l'amour et l'honneur de sa maîtresse constituent un privilège qu'elle jure de défendre et de venger aux prix même de sa vie et de son sang:

Je vous voy, madame, tout à coup si fort changée qu'il m'est impossible de n'en estre en peine, car si j'en estois la cause, ou par mes discours ou autrement, je vous jure la foy que je vous doibs, comme à la chose du monde que j'aime et que j'honore le plus, que je vous en vengerois bien tost. Que si je ne la suis pas, dites-moy, je vous supplie, si ma vie y peut remedier, et vous verrez que je n'ay rien de si cher que vostre service. (III, 271)

Adoptant un modèle de vertu masculine courtoise, Astrée met son courage au service de sa maîtresse. Ce langage de sang et de vie, d'honneur et de mort, d'ambition et de

servitude en est un que jamais Alexis—restreinte dans son rôle de femme—n'est évidemment en mesure de pouvoir tenir. Certes, selon ce parfait archétype d'amour hétéro-sexuelle sur lequel Astrée se base, il ne peut y avoir de place que pour un idéal d'amant masculin.

Ce renversement dans le comportement de l'héroïne, changement qui épouse un idéal courtois et galant nettement masculin, donne naissance à un être en quelque sorte virilisé. Il s'agit d'une stratégie narrative qui, dans l'étude de l'homo-érotisme entre femmes, s'avère pour nous évidemment problématique puisqu'elle pose encore comme modèle parfait celui de l'hétérosexualité. D'Urfé n'a pas su, autrement qu'en copiant le plus idéalisé des modèles d'amants, développer la naissance de sentiments homo-érotiques passionnés dans le cœur de son héroïne. Dans sa représentation d'une manifestation du désir lesbien, il lui a fallu coûte que coûte abandonner sa peinture de l'amitié féminine et des rapports intimes entre femmes, pour se baser sur l'hétéro-normativité, relayant de la sorte les liens homo-érotiques féminins au champ du tabou et de l'inimaginable. En réfutant la possibilité de liens affectifs entre femmes qui s'exprimeraient autrement, pour les supplanter par la suprématie des rapports hétérosexuels, le texte de d'Urfé illustre bien la pensée de Janice Raymond, selon laquelle l'insistance patriarcale sur les relations-hétéros (*hetero-relations*) serait pour les liens affectifs entre femmes "an overriding theory of oppression" (22).

La troisième et dernière stratégie dans l'évocation d'urféenne des rapports intimes entre les femmes s'insère dans le cadre des représentations de tableaux érotiques entre Astrée et Alexis. Dans les deux scènes les plus souvent citées à cet égard, soit celle où Alexis aide sa bien-aimée à se déshabiller à la venue de la nuit, séquence intime qui

dure—nous dit-on—pendant plusieurs heures, et celle où Alexis—revêtue de la robe de sa bien-aimée—assiste au lever d'Astrée, le texte permet en effet à Astrée de faire l'expérience physique de rapports intimes avec ce qu'elle estime véritablement être *une* jeune druide. L'extrait suivant témoigne bien de ce moment visiblement érotique :

Quant à Alexis, s'estant un peu relevée sur le lit, elle aidait à Astrée, luy ostant tantost un nœud, et tantost une espingle, et si quelquefois sa main passait pres de la bouche d'Astrée, elle la luy baisoit, et Alexis, feignant de ne vouloir qu'elle luy fist ceste faveur, rebaisoit incontinent le lieu où sa bouche avoit touché [. . .]. (III, 548)

Toutefois, ici aussi, la tension à l'intérieur du texte entre cette représentation et un retour à la suprématie hétérosexuelle va dominer, puisque ces scènes homo-érotiques sont toujours immédiatement suivies de références au berger Céladon. C'est ainsi qu'à la fin de la première scène citée ci-haut, après maintes caresses et baisers mutuels, Alexis a soudainement le plaisir innattendu de voir le sein nu d'Astrée:

Jamais la neige n'esgala la blancheur du tetin, jamais pomme ne se vid plus belle dans les vergers d'amour, et jamais amour ne fit de si profondes blessures dans le cœur de Celadon qu'à ceste fois dans celui d'Alexis! Combien de fois faillit-elle, cette feinte druide, de laisser le personnage de fille pour reprendre celui de berger et combien de fois se reprit-elle de ceste outrecuidance! (III, 549)

Le narrateur rappelle pour la première fois dans cette scène la présence du héros Céladon. Ce geste s'explique en partie bien sûr par le désir du narrateur de décrire le combat interne que livre le héros pour ne pas dévoiler à ce moment précis sa fausse identité

féminine. Dans ce passage, le narrateur veut également exprimer que la jouissance, occasionnée par la vue du corps nue d'Astrée, ne peut avoir de logique authentique que du point de vue d'un récipient masculin. C'est pourquoi, malgré l'érotisme chargé du tableau qui précède celui-ci et qui met en scène un échange infini de baisers et de caresses entre Alexis et Astrée, le rappel narratif de Céladon n'apparaît qu'à ce moment précis de la scène. Dans l'imaginaire de d'Urfé, le seul destinataire de la jouissance que procure la femme est l'homme.

Cette philosophie androcentrée et dominatrice en ce qui concerne la jouissance promulguée par la femme est exprimée plus ouvertement par la bouche même de Céladon peu de temps après. En effet, après s'être infiltrée dans la chambre où dorment dans un même lit Astrée, Léonide et Diane, Alexis voit Astrée "tournée du costé de Leonide, ayant le bras droict estendu sur elle, et la joue appuyée sur son espaule" (III, 551). À ce moment, la druide ne peut contenir son envie : "O Dieu! disoit-elle en soy-mesme, trop heureuse Leonide! comment peux-tu dormir ayant aupres de toy tant d'occasion de veiller" (III, 551). Mais bientôt, cette envie féminine se transforme en jalousie masculine:

Voilà, reprit-elle incontinent apres, l'extreme injustice de ceux qui conduisent et disposent les choses d'icy-bas. Pourquoi faut-il que cette nymphe insensible ait ce bonheur duquel *elle ne sçait jouir*, et moy qui en meurs de desir, j'en suis injustement privé? (C'est moi qui souligne; III, 551)

Bien que cet extrait débute du point de vue toujours supposément féminin d'Alexis, le manque d'accord au participe "privé" illustre que la pensée de Céladon vient d'apparaître. C'est donc Céladon, dans la deuxième phrase de l'extrait, qui exprime ouvertement

l'incapacité féminine à savoir "jouir" du corps féminin. La sexualité de la femme se révèle comme étant, dans l'imaginaire d'Urfé, la propriété et le privilège de l'homme.

La réaction de Céladon vis-à-vis la question du destinataire masculin comme récipient légitime de la sexualité féminine n'est pas unique. Les commentaires du narrateur suggèrent aussi une limite à l'affection entre femmes et laissent peu de doute quant à son opinion sur l'impossibilité des rapports physiques entre elles. C'est ainsi qu'il prend soin d'expliquer que le comportement d'Astrée et d'Alexis pourrait s'avérer suspect aux yeux de ceux qui les regardent et forcément démontrer "trop d'affection pour des filles" (III, 542). Chez le narrateur, la libido féminine est bel et bien l'affaire de l'homme. La scène du réveil d'Astrée en témoigne clairement :

[. . .] la bergere luy donnant le bon jour la convia de la recevoir en ses bras pour la baiser, et se la pressant contre le sein, et la sentant presque toute nue, ce fut bien alors que pour le peu de soupçon que la bergere eust d'elle, *elle se fust pris garde que ces caresses estoient un peu plus serrées que celles que les filles ont accoustumé de se faire*; mais elle qui n'y pensoit en façon quelconque, luy rendoit ses baisers, tout ainsi qu'*elle les recevoit, non pas peut-estre comme à une Alexis, mais comme au portrait vivant de Celadon.*

(C'est moi qui souligne; III, 598)

Les deux passages soulignés ici refusent systématiquement la possibilité d'une libido féminine dont l'objet serait féminin. Il est ainsi essentiel que le narrateur tente de pénétrer l'univers de l'inconscient d'Astrée, pour élucider son véritable objet de désir et pour pouvoir à tout prix redonner à Céladon ce qui lui est dû. En ce faisant, le texte nous

rappelle le monopole masculin que l'idéologie patriarcale souhaite exercer sur le désir et la sexualité féminine. C'est pourquoi dans *L'Astrée*, lorsque nous examinons de près les liens érotiques entre femmes, nous sommes confrontés à la réalité que c'est l'homme qui doit initialiser et maîtriser la sexualité et le désir de la femme. Adrienne Rich discerne dans cet éternel besoin masculin de maîtriser la sexualité de la femme un signe de la peur masculine collective "that women could be indifferent to them altogether, that men could be allowed sexual and emotional—therefore economic—access to women *only* on women's terms, otherwise being left on the periphery of the matrix" (236).

En parsemant les scènes érotiques qui se déroulent entre Astrée et Alexis de références à Céladon, le narrateur introduit délibérément des rappels narratifs au héros/au corps masculin et donc, par extension, à la sexualité masculine d'Alexis. La libido de la femme ne peut ainsi qu'être dirigée vers l'homme; la sexualité féminine qu'hétérosexuelle. Des trois stratégies narratives dont se sert d'Urfé pour représenter les liens homo-érotiques entre femmes, celle-ci s'avère sans doute la plus problématique. Dans ce cadre féminin des plus intimes, l'évocation du lesbianisme et sa répression immédiate évoquent plus que la simple idéologie d'une sexualité préliminaire et enfantine dans l'attente d'une maturité sexuelle avec l'homme. Elles suggèrent surtout l'incapacité féminine totale à se satisfaire, voire même à exister sans l'homme, non pas uniquement sur le plan émotionnel, mais aussi en ce qui concerne les rapports sexuels.

Ces deux derniers chapitres ont montré que, de façon générale, la notion d'amitié féminine chez d'Urfé, traitée fréquemment en véritable imperfection—qu'elle soit platonique ou homo-érotique—finit souvent par être représentée comme un stade élémentaire, sous l'effet de diverses manipulations et interventions textuelles. Par

ailleurs, ce qui se présente d'abord chez d'Urfé comme une tension narrative entre, d'une part, l'admission et la représentation de liens intimes entre femmes et, d'autre part, leur ultime négation, se présente chez d'autres auteurs de la période d'une façon beaucoup plus transparente. C'est ainsi que nous verrons comment ce refus d'une sexualité lesbienne apparaît de façon encore plus évidente chez un contemporain de d'Urfé : Isaac de Benserade, auteur qui va prendre un véritable plaisir voyeuriste à mettre en scène ce curieux personnage que représente pour lui la lesbienne.

Chapitre 2.4

Benserade : la fascination du manque

L'intérêt manifesté par Honoré d'Urfé pour le thème des liens érotiques entre femmes n'est pas un fait unique dans la littérature du dix-septième siècle. La naissance de la "tribade" et l'aspect phallique qui lui est aussitôt attribué—apparition qui, comme on l'a vu, s'inscrit pour la première fois dans un traité du seizième siècle grâce à Henri Estienne—est une association qui se perpétue dans l'imaginaire du Grand Siècle. Les *Mémoires* de Brantôme—qui datent de 1587 mais qui ne seront publiés qu'en 1665—attestent eux aussi l'apparence masculine, et donc menaçante, de la tribade qui se présente aux yeux des lecteurs du dix-septième siècle :

On dit que Sapho de Lesbos a esté fort bonne maitresse en ce mestier, voire, dit-on, qu'elle l'a inventé, et que depuis les dames lesbiennes l'ont imitée en cela et continué jusques aujourd'huy; ainsi que dit Lucian : que telles femmes sont les femmes de Lesbos, qui ne veulent pas souffrir les hommes, mais s'approchent des autres femmes *ainsi que les hommes eux-mesmes*. Et telles femmes qui ayment cet exercice ne veulent souffrir les hommes, mais s'adonnent à d'autres femmes, *ainsi que les hommes mesmes*, s'appellent *tribades*, mot grec dérivé, ainsi que j'ay appris des Grecs, de *tribo*, *tribein* qui est autant à dire que *fricare*, *freyer*, ou *friquer*, ou *s'entrefrotter* [. . .]. (c'est moi qui souligne; 121)⁵⁷

On note avec intérêt qu'aux côtés de "tribades" apparaît déjà chez Brantôme le terme de "lesbiennes", qui ne sera adopté couramment que trois siècles plus tard. Pour l'instant, il

nous suffit de remarquer la double insistance de Brantôme sur ces femmes qui agissent “ainsi que les hommes mesmes”, non seulement parce qu’elles éprouvent une passion amoureuse envers un autre membre du sexe féminin, mais aussi dans la pratique même de leur épanchement physique, puisque le lien direct que crée Brantôme entre “tribade” et “fricare” (“s’entrefrotter”) suggère que la lesbienne tente d’imiter le mâle jusque dans son comportement sexuel avec sa partenaire. Chez Brantôme aussi, les rapports sexuels entre femmes ne peuvent ainsi avoir de sens que dans la mesure où ils se basent sur un modèle hétérosexuel, la tribade assumant dès lors un rôle tout à fait masculinisé. Cette hétéro-normalisation de la lesbienne dont témoigne le texte de Brantôme est un geste qui devient chez cet auteur une sorte de rationalisation d’une conduite féminine fort curieuse, si l’on en croit le ton de Brantôme. Cette rationalisation des rapports érotiques féminins, dont on a également vu la marque—quoique exprimée moins ouvertement—chez d’Urfé, ressort comme un des traits marquants qui découlent des écrits fictifs masculins publiés au dix-septième siècle sur l’amour entre femmes. L’hétéro-normalisation, l’association narrative entre la tribade et le sexe ou le comportement sexuel masculin, entre la lesbienne et la virilité masculine, et finalement le triomphe des liens hétéro-relationnels sont tous des stratagèmes utilisés dans l’œuvre d’Isaac de Benserade pour contrer la lesbienne et pour la représenter avec le but final de la faire disparaître aux yeux de tous.

Homme de la Cour de Louis XIV, poète, dramaturge et librettiste dont les ballets furent fort estimés du roi⁵⁸, Isaac de Benserade (1612-1691) affiche une très grande préoccupation pour les rapports sexuels entre femmes. En effet, tandis que le personnage de la lesbienne ne fait pas d’apparition légitime dans le domaine de la littérature française avant 1796, alors qu’elle se manifestera dans *La Religieuse* de Diderot⁵⁹, il apparaît déjà à

deux reprises au dix-septième siècle sous la plume de Benserade. À cet effet, son œuvre devient un témoignage social important sur le sort réservé à la lesbienne à l'époque.

Le destin de la lesbienne dans les écrits de Benserade sera d'être brutalisée par le ridicule et la raillerie, traits caractéristiques—comme l'a remarqué Jean Jehasse—de l'ensemble de la verve créatrice de l'auteur⁶⁰. Toutefois, c'est le mythe sur le manque d'autosuffisance dans les rapports intimes féminins, auquel le texte d'Urfé fait souvent allusion de façon plus ou moins directe, qui se dégage le plus nettement de l'imaginaire de cet auteur, notamment dans les stances "Sur l'amour d'Uranie avec Philis". Dans ce long poème, le narrateur, qui vient d'être abandonné par son amante au profit d'une autre femme, exprime—d'abord sous un semblant d'humour—son incrédulité, non pas d'avoir été délaissé, mais bien de l'avoir été pour une femme:

Je ne murmure pas, infidelle Uranie,

De vôtre trahison;

[.....]

Si pour un autre Amant vous aviez pris le change,

Je l'aurois enduré;

[.....]

Mais quoi! vôtre amitié, pour suivre une autre Amante,

Se sépare de nous!

Belle certainement, adorable, charmante,

Mais femme comme vous. (1-2, 5-6, 13-16)

Quoiqu'il admette aisément la beauté ainsi que le charme de sa rivale, le narrateur insiste que ces attraits féminins n'existent en vérité que dans le but de satisfaire aux plaisirs et au désir masculins:

Elle est, il est bien vrai, digne d'être admirée

De tous également;

Mais sa divinité ne doit être adorée

Que de nous seulement. (37-40)

Selon l'idéologie du narrateur, le regard masculin est le seul autorisé à se poser sur elle; c'est lui seul qui peut être bénéficiaire de la beauté féminine. Jaloux et froissé dans son orgueil masculin, l'amant désire à tout prix réinstaurer la suprémacie des liens hétérorelationnels et redonner ainsi à la passion féminine son unique destinataire, l'être qui à lui seul sait faire naître un véritable désir en elle, c'est-à-dire l'amant:

Aussi, quoiqu'elle jure et quoiqu'elle vous mente,

Vous croyez vainement

Qu'elle ait jamais pour vous cette ardeur véhémence

Qu'on a pour un Amant. (45-48)

C'est ainsi que du ton railleur qui se dégage des premières lignes, il se dessine peu à peu dans la réaction du narrateur une expression de plus en plus agressive vis-à-vis la nouvelle passion lesbienne de son amante, sentiment dont il est désormais—à son grand désarroi—totalement exclu.

L'amant attaque bientôt l'ingrate amoureuse à partir du seul registre qu'il connaisse, soit en soulevant la question d'impuissance sexuelle, qui relève typiquement du domaine masculin:

Non, non, vôtre amitié, de quoi qu'elle se vante,

Ne sçauroit la toucher;

Et celle qui pour nous est sensible et vivante,

Pour vous est un rocher.

Vôtre flamme est brillante, elle tonne, elle éclaire,

Mais elle est sans vigueur;

Elle peut éveiller et jamais satisfaire

L'amoureuse langueur. (53-60)

L'amante ne possède pas, de l'avis moqueur et de plus en plus frustré de l'amoureux narrateur, la virilité, la puissance et l'ardeur requise (c'est-à-dire la passion et le pénis masculins) pour combler les désirs de sa bien-aimée. Dans l'imaginaire du narrateur, la puissance sexuelle ne peut être que masculine; c'est pourquoi, selon lui, toute union physique n'est admissible que dans la mesure où elle comprend la participation du partenaire masculin. En ce sens, à son avis la relation des deux femmes se présente comme étant nulle, puisqu'elle s'oppose à la loi de la complémentarité hétérosexuelle.

Voilà bien sa sublime revanche et, d'un coup, son honneur blessé se trouve assurément vengé. En effet, pour l'amant, les contacts sexuels entre les deux femmes sont tellement dépourvus d'érotisme, de sensualité et surtout de "vigueur", que leurs

baisers ne peuvent que relever de ceux “[q]u’une mère a d’un fils” (62). On note que si cette comparaison que fait l’amant entre l’amour des deux femmes et l’affection maternelle envers un fils paraît *a priori* relativement curieuse et surtout inadéquate, elle représente en fait une tentative de déposséder les deux amantes de toute trace d’érotisme possible dans leur relation. En effet, ce n’est pas innocemment que le narrateur utilise ici l’exemple d’une relation mère-fils pour remplacer la relation amante-amante. Certes, une comparaison mère-fille aurait été plus rapprochée de la physionomie sexuelle du couple féminin. Toutefois, en citant l’exemple d’un amour mère-*fils*, je suggère que l’amant désire remplacer cette inquiétante relation féminine par un modèle hétérosexuel et, surtout, dépouiller les rapports féminins en général de tout érotisme et sensualité. Dans son mépris et sa jalousie, le narrateur cherche à effacer jusqu’au tout premier rapport d’amour à prendre place entre femmes, soit celui entre mère et fille. C’est ainsi que, dans son désir d’abolir la relation d’amour primordiale de la femme avec sa mère pour la détourner sur un modèle hétérosexuel et, de surcroît, la diriger finalement sur lui, le narrateur accomplit un geste qui évoque pour nous la théorie freudienne. N’est-ce pas là, en effet, pour les lecteurs modernes, une attitude qui rappelle étrangement le mythe psychanalytique (et hétéro-relationnel) qui s’obstine à souligner la nécessité pour la fillette de transférer sa première affection d’une femme (sa mère) à un homme (son père) et, ce, dans le but d’atteindre une maturité (sexuelle) convenable? À ce sujet, Freud insiste que

[a] female’s first object, too, must be her mother: the primary conditions for a choice of object are, of course, the same for all children. But at the end of her

development, her father—a man—should have become her new love-object. In other words, to the change in her own sex there must correspond a change in the sex of her object. (326)

Ce schéma est, bien sûr, néfaste non seulement pour les liens mère-fille, puisque “it follows that *femaleness*—and with it, of course, her mother—suffers a great depreciation in her eyes” (c’est moi qui souligne; 330), mais aussi pour les relations intimes féminines en général. Certes, dans le discours de Freud, une des conséquences directes de l’éloignement émotif de la fillette pour sa mère, est la naissance d’un sentiment de mépris et de rivalité en ce qui concerne d’autres membres du sexe féminin⁶¹. En suivant la théorie de Freud on déduit que la maturité sexuelle de la jeune fille doit mener directement à l’homme et ne peut s’effectuer qu’au prix d’un énorme sacrifice: l’oubli et le refus des rapports intimes entre femmes. Janice Raymond, qui envisage cette exigence freudienne comme la première des fautes commises contre le sexe féminin, en signale la conséquence tragique pour les femmes:

Man’s “original sin,” if you will, has been the defilement of the original woman and her origins with other women. Thus, Gyn/affection, which is an original act, has become the most taboo of all female actions. In turn, woman’s complicity—her “original sin”—has been the denial of her origins and the denial of her original friendship for other women. (42)

On voit que Raymond insiste, elle aussi, sur l’étroite corrélation entre le refus des rapports intimes entre femmes et à la dénégation sociale (qui se perçoit clairement à partir du mythe freudien) des rapports mère-fille. Pour cette philosophe, le premier modèle

d'amitié féminine est avant tout le lien profond qui se forme entre la mère et sa fille. L'omission volontaire des liens mère-fille dans le poème de Benserade permet ainsi d'elle-même le rapprochement avec la théorie de Freud. Dans ses stances, en effaçant les liens entre mère et fille, Benserade dessine déjà en quelque sorte les grandes lignes de l'idéologie freudienne. En supprimant toute trace du lien originel entre mère et fille et en insistant sur l'inadéquation des rapports entre femmes, l'amant—qui se sent tout à fait exclu de cette économie émotionnelle et sexuelle—réinstaure la primauté des liens hétéro-relationnels.

L'insistance du narrateur sur l'inutilité de la relation physique et amoureuse entre les deux femmes est sans doute le trait le plus marqué des stances. Pour l'amant, cette relation ne peut en effet qu'être vouée à l'asexualité, puisqu'elle ne possède pas l'ingrédient essentiel à sa complétude, soit le sexe masculin. Entre autres, il soutient que le sexe féminin est "[u]n bien qui ne sçauroit que peu [la] satisfaire" alors qu'il "peut bien [lui] servir" (155-156). En visant ce qu'il croit être l'incapacité de l'amante féminine de satisfaire les besoins érotiques de sa partenaire, le narrateur rappelle le vieux discours misogyne du dix-septième siècle, qui reflète expressément le besoin patriarcal de l'époque d'une réalité-hétéro. À cet effet, les derniers vers du poète, où culmine tout le mépris du narrateur, illustrent d'eux-mêmes cette propagande sociale qui refuse de valoriser les rapports entre des femmes qui osent se soustraire à l'économie hétérosexuelle traditionnelle:

Vous estes nos moitez, avec nous assorties

Vous formez un beau tout ;

Séparez-vous de nous, vous n'êtes que parties.

Vous n'êtes rien du tout.

Séparez-vous de nous, *vous n'êtes que des ombres*

Sans force et sans pouvoir.

Vous *êtes les zéros*, et nous *sommes les nombres*

Qui vous faisons valoir

[.....]

Ah ! quittez désormais cette étrange manie,

Réglez mieux vos désirs ;

Et revenez goûtez, adorable Uranie,

Les solides plaisirs. (C'est moi qui souligne; 129-136, 149-152)

Benserade s'attaque bel et bien ici à la lesbienne, c'est-à-dire aux rapports intimes entre femmes qui s'éloignent le plus de ce que Monique Wittig appelle "the obligatory relationship between 'man' and 'woman'" (*The Straight Mind* 27). L'hostilité du narrateur pour la lesbienne, cet être qui refuse toute participation dans l'institution sociale et politique de l'hétérosexualité, ne fait aucun doute. Les répétitions d'expressions d'incomplétude ("zéros", "parties", "rien") et les structures négatives multipliées dont se sert le narrateur abandonné pour décrire l'amante lesbienne démontrent bien à la fois un besoin masculin de complémentarité (hétéro)sexuelle et une dépersonnalisation de la lesbienne. L'amante devenue lesbienne est dorénavant plus qu'incomplète; elle est une non-personne, un non-être, un 0 contre le 1 masculin. Ce procédé de dépersonnalisation chez Benserade est typique de la parodie patriarcale de la lesbienne. Selon Pat Califia, en effet, l'éternelle parodie montrerait "an awkward attempt to achieve pleasure that will

forever elude [lesbians] because [their] bodies don't fit together" (98). Elle cite d'ailleurs à cet égard, l'œuvre populaire du Dr. David Reuben, *Everything You Always Wanted to Know About Sex* (But Were Afraid to Ask)*, dont les propos rappellent étrangement ceux de Benserade : "one vagina plus another vagina still equals zero"⁶².

Cette attitude de vouloir dépersonnaliser ou déshumaniser la lesbienne atteint son apogée dans une comédie de Benserade, *Iphis et Iante*, présentée sur scène pour la première fois en 1634. De la tendre amitié entre femmes qui marque le roman d'Urfé, les liens intimes entre femme se transforment vingt ans plus tard dans la pièce de Benserade en véritable passion physique et amoureuse. Autre lien commun avec *L'Astrée*, le déguisement joue un rôle primordial ici puisqu'il engendre—pour un temps—une transgression sexuelle de la part de l'amant, qui peut d'un coup épancher ses désirs érotiques envers l'amante. La situation est le contraire de celle de *L'Astrée* cependant, puisque cette fois c'est *une femme* qui se déguise en homme, sous l'orchestration de sa mère (personnage qui s'oppose ainsi à la figure paternelle d'Adamas qui invente le déguisement de et pour Céladon). Basée sur la neuvième des *Métamorphoses* d'Ovide, l'histoire d'Iphis est relativement simple : à la naissance de la jeune Iphis, sa mère (Téléтуze) décide de l'habiller et de l'élever en garçon afin de dissimuler son sexe au père (Ligde) qui—ne voulant plus du fardeau financier qu'impose une fille—avait fait jurer à sa femme d'étouffer l'enfant le jour de sa naissance s'il s'agissait d'une fille. Téléтуze, ayant reçu peu après le commandement du père l'assurance de la déesse Isis que tout finirait bien, décide ainsi de laisser vivre sa fille. Plusieurs années s'écoulent et Iphis tombe éperdument amoureuse de la jeune Iante. Les deux familles décident qu'il est temps de les marier. Hélas, personne ne sait qu'Iphis est, en vérité, une jeune fille. Le

jour du mariage approchant, Iphis se meurt de honte et d'angoisse à force de ressentir "un amour monstrueux et sans exemple", puisqu'"il n'est pas de femelle qui soit jamais en proie au désir pour une femelle" (*Métamorphoses* 250). Iphis tente en vain de chasser "cette passion déraisonnable et insensée" (*Métamorphoses* 250). Au pied de l'autel, elle supplie les dieux de lui venir en aide. La déesse Isis arrive au bon moment pour transformer Iphis (jeune fille) en jeune garçon. C'est ainsi que le pas d'Iphis devient "plus allongé qu'à l'ordinaire; la blancheur de son teint disparaît, ses forces sont accrues, ses traits mêmes gagnent en énergie et sa chevelure, toute recherche bannie, devient plus courte. Iphis se sent plus de vigueur qu'elle n'en avait, femme" (251-252). Le mariage peut ainsi avoir lieu.

Chez Ovide, l'intrigue s'achève ici. Quoique le récit ovidien reconnaisse le phénomène de l'amour lesbien, le texte est visiblement imprégné de toute la honte et de la dénaturation que ressent l'héroïne face à un sentiment passionné à l'endroit d'Iante mais qu'elle estime des plus monstrueux. De sorte que tout en concevant la présence de sentiments homo-érotiques féminins, Ovide ne permet jamais son épanchement et en aucun temps il ne laisse à Iphis le plaisir de jouir de son amour pour Iante. Au contraire, Ovide peint Iphis comme une jeune femme fort troublée et portant le poids d'un amour contre-nature. Aucun doute que, chez Ovide, l'amour lesbien prend la forme d'un crime moral. La transformation d'Iphis en homme apporte ainsi une solution *in extremis* à une situation tout à fait impossible dans l'imaginaire d'Ovide et donc des plus tragiques.

Les Métamorphoses d'Ovide étant en vogue à l'époque et fort bien connues, des lecteurs du Grand Siècle⁶³, Benserade a l'idée de reprendre la neuvième métamorphose ovidienne et de modifier ce scénario tragique en épisode comique. Pour ce faire—comme

l'a constaté Anne Verdier⁶⁴, Benserade apporte plusieurs modifications à l'intrigue d'Ovide. Tout d'abord, le dramaturge ajoute trois nouveaux personnages : Ergaste, qui est amoureux d'Iphis; Nise, l'ami et le confident d'Ergaste; et Mérinte, sœur de Nise et amoureuse d'Ergaste. Mais le changement le plus important est sans aucun doute celui qui a lieu dans la chronologie des événements. Chez Benserade, en effet, la métamorphose d'Iphis en homme ne survient que le jour *après* son mariage avec Iphis. On s'imagine aisément la portée d'une telle modification—variation importante pour la représentation de l'amour érotique entre femmes et sur laquelle on reviendra plus tard. Enfin, Christian Biet a récemment soulevé un autre élément nouveau dans la pièce de Benserade : la maturité d'Iphis. Chez le poète-dramaturge classique l'héroïne a vieilli de plusieurs années. D'un coup, les spectateurs n'ont plus devant les yeux la jeune fille du texte ovidien qui leur est si familière, mais bien une femme adulte de vingt ans⁶⁵. Tous ces changements jouent un rôle fort déterminant dans la représentation de l'amour lesbien, tel qu'il est conçu dans l'imaginaire de Benserade, et vont permettre à l'auteur de jouer la comédie au dépens de ce curieux personnage qu'est, à ses yeux, la lesbienne.

Comédie ou satire, pour les lecteurs, *Iphis et Iante* se présente comme une pièce hautement équivoque en ce qui a trait au lesbianisme. En premier lieu, en effet, la pièce de Benserade s'affiche comme à la fois pionnière et révolutionnaire pour l'époque, puisque son unique sujet traite, on ne peut plus ouvertement, d'une passion homo-érotique entre femmes. Fait remarquable, nous notons également que l'amour d'Iphis et d'Iante est le seul qui soit réciproque dans toute la pièce. Les relations hétérosexuelles s'affichent toutes comme des passions non-partagées. C'est ainsi que la jeune Mérinte aime Ergaste qui, à son tour, n'aime qu'Iphis qui, quant à elle, aime et est aimée d'Iante.

Du point de vue de la célébration de l'amour—thème normalement familier au genre de la comédie—, les relations hétérosexuelles sont donc problématiques. Certes, n'oublions pas l'union de Télétuze avec son mari Ligde, relation marquée par la tyrannie et la cruauté d'un mari qui ordonne l'impossible à sa femme, soit d'étouffer son enfant. Enfin, le dernier élément dans la pièce de Benserade qui semble soutenir une représentation théâtrale louangeuse de la lesbienne est celui de l'âge d'Iphis. Sa maturité rend bien sûr sa passion érotique envers Iante encore plus sérieuse que celle du personnage ovidien, qui sort à peine de l'adolescence, de sorte que Benserade accorde à son héroïne toute la force d'une attirance nettement physique et sexuelle. À ce propos, Iphis explique le pouvoir de séduction qu'Iante possède sur ses sens : “[s]a beauté me ravit” (II, v), avoue-t-elle en toute simplicité à Ergaste. La pièce rend en effet très bien compte de la force du désir érotique d'Iphis. C'est ainsi que, plus tard, Iphis raconte à sa mère toute la passion et l'ivresse qu'elle ressentit lors de sa nuit de noce :

Je me laissais aller à mes ravissements,
 D'un baiser j'apaisais mon amoureuse fièvre,
 Et mon âme venait jusqu'au bord de mes lèvres,
 [. . .]
 J'embrassais ce beau corps, dont la blancheur extrême
 M'excitait à lui faire une place en moi même,
 Je touchais, je baisais, j'avais le cœur content. (V, iv)

Si la réaction d'Iante ne nous est pas encore rapportée à ce moment, le texte montre du moins pleinement et surtout positivement la portée érotique et sensuelle de cette nuit pour le personnage d'Iphis. Certes, nous voici en présence d'une représentation tout à fait

inusitée de la passion lesbienne, tableau qui paraît rendre hommage à l'union physique des deux femmes.

Mais, loin de professer le culte de l'amour entre femmes, Benserade ne permet la représentation d'un amour lesbien et des plaisirs érotiques entre Iphis et Iante que dans l'unique but de mieux en souligner toute l'anomalie contre-nature et ainsi de les ridiculiser. La lecture de la pièce révèle en effet une prépondérance marquée pour toute une série de jeux lexicaux qui soulignent—de façon obsessionnelle—un “manque” flagrant dans l'union lesbienne. Ainsi, comme dans “Sur l'Amour d'Uranie avec Philis”, c'est le thème de l'incomplétude qui vient finalement se démarquer et ternir la représentation des liens érotiques entre femmes.

Benserade va peindre la singularité dénaturée et l'incomplétude de la relation lesbienne à partir de deux stratégies principales. Tout d'abord, la lesbienne dans *Iphis et Iante* est avant tout un être singulier, bizarre, une femme qui incarne tout à fait dans ses pratiques sexuelles et émotives l'ensemble de l'esthétique qui gouverne en l'an 1634, soit le baroque :

Mais connais-tu l'objet de ton amour extrême,
 Ou pour mieux m'expliquer, te connais-tu toi-même?
 [. . .]
 Tu sais bien qu'à la fin tes feux seront ses glaces,
 Lorsqu'elle connaîtra tes défauts et ses grâces,
 Souffres-tu que ton cœur soit toujours enflammé
 D'un feu qu'un juste amour n'a jamais allumé? (I, ii)

Téléтуze—qui s’adresse ici à sa fille—peint bel et bien un portrait baroque de la passion érotique qui a saisi Iphis. Les deux premières lignes, où la mère rappelle à sa fille sa fausse identité, évoquent en effet deux des thèmes propres au style baroque, soit ceux des apparences trompeuses et du déguisement. De plus, les antithèses qu’utilise Télétuze pour décrire la futilité du désir d’Iphis (les contrastes “feux” et “glaces” et “défauts” et “grâces”), ainsi que les répétitions des termes évoquant la lumière (“feux”, “enflammé”, “feu” et “allumé”) rappellent tous l’esthétique dominante de la période, incarnée ici dans le tableau de la passion d’Iphis, tel que dévoilée par Télétuze. Cette réplique de la mère d’Iphis montre encore plus nettement la même tendance :

Iphis, que je te plains, et qu’on verra dans peu

De merveilleux effets de ton aveugle feu!

[. . .]

Aussi bien, cette flamme est une illusion,

Et j’ai peur qu’elle tourne à ta confusion. (I, ii)

La lesbienne se dessine de plus en plus comme un être distinctement baroque, c’est-à-dire entre autres, que sa passion témoigne principalement d’un aspect surnaturel, évoqué ici par les “merveilleux effets”. L’amour baroque d’Iphis est également dévoilé à partir de l’antithèse suggérée par les termes “aveugle” (obscurité) et “feu” (lumière), par l’“illusion”—thème très répandu dans l’esthétique baroque—et par le concept de la “confusion”, qui évoque à la fois les notions de désordre et de trouble dont ce style fait tant l’usage. Toutefois, ce n’est pas seulement Télétuze qui décrit la passion érotique d’Iphis en termes baroques. Cette forme baroque que prend l’amour lesbien se manifeste dans l’ensemble du texte. Le vocabulaire d’Iante, qui se remémore le moment

révélateur lors de sa nuit de noce où elle a découvert l'identité sexuelle d'Iphis, nuit dont elle vient à peine de s'éveiller, dépeint de manière fort baroque l'instant de la réalisation érotique de la passion d'Iphis :

Dieux, *qui s'en fût douté!* Que cette *tromperie*,
 Pour *s'abuser soi-même* est pleine d'*industrie*,
 Qui vit jamais au monde un *prodige pareil?*
 Pour moi je l'attribue aux *effets du sommeil*,
 Et dans l'*incertitude* où mon esprit se plonge,
 Un semblable incident me passe pour *un songe*. (C'est moi qui souligne; V,
 i)

Notons que, pour l'instant, la réaction immédiate d'Iante est pour nous fort ambiguë et inusitée. En effet, si dans cette scène les lecteurs pouvaient—avec raison—s'attendre à voir Iante en colère, humiliée et furieuse d'avoir été si cruellement trompée par Iphis et Télétuze, nous sommes en fait en présence d'une réaction qui, sans être positive, est loin d'être coléreuse. Et même, il n'y a rien dans ces premières lignes qui suggère qu'Iante soit déçue par sa découverte. Sa réaction révèle tout simplement pour l'instant son état de choc et de confusion. Ce qui frappe également à la lecture de ce passage, ce sont les nombreux termes qui suggèrent un amour lesbien de nature baroque. Les notions de jeu, d'artifice, d'illusion, d'ambiguïté et de rêve incarnent toutes l'esthétique baroque par excellence. Certes, plus que tout autre personnage dans la pièce, la lesbienne Iphis se dégage nettement comme un être à l'image du baroque.

Cette similitude que crée le texte de Benserade entre la lesbienne et le baroque entraîne une conséquence intéressante, dans la mesure où elle provoque aussi la naissance

du monstrueux, élément également associé aux traits du baroque. Pour les personnages de la pièce, en effet, l'amour lesbien d'Iphis incarne une passion contre-nature, une passion dénaturée, un amour qui de l'avis d'Ergaste "trouble la nature" (II, i). L'héroïne elle-même conçoit son propre être comme tout à fait déformé et aux limites de la monstruosité. Couchée aux côtés d'Iante, dans une scène où les jeunes femmes sont sur le point de consommer leur première nuit d'amour, elle tente en ces mots de faire l'aveu pénible de son anormalité à Iante: "Un cœur que la nature a fait contraire aux autres, / Et qui seul est l'auteur de mes maux et des vôtres" (IV, i). Ainsi, la passion lesbienne s'inscrit également dans les limites du contre-nature. Remarquons enfin que ce n'est pas son corps qu'Iphis voit comme dénaturé, mais bien son "cœur", ce cœur même qu'elle ne peut maîtriser, qui—rebelle aux lois de la nature—s'abandonne à sa passion pour Iante. Enfin, Iante ne saisit pas la tentative d'aveu d'Iphis et ce n'est que pendant leur nuit de noce qu'elle découvre—comme nous l'avons vu plus haut—la véritable identité sexuelle de son amant(e).

Notons finalement qu'à cet amalgame de concepts baroques qui définissent la lesbienne se joint celui de l'insolite. Iante reconnaît en effet que la situation dans laquelle elle se trouve découle tant du bizarre, qu'elle pourrait bien relever du théâtre: "Et pour faire parler les théâtres de nous, / Une telle rencontre est digne qu'on la joue" (V, i). Cette remarque, dont l'écho rappelle curieusement *Les Précieuses ridicules* ("Ah! Mon père, c'est une pièce sanglante qu'ils nous ont faites"), indique bien que nous sommes en présence du thème baroque de la pièce à l'intérieur de la pièce. Certes, il s'agit bien d'une comédie et, dans son incarnation du baroquisme, la lesbienne et son "amour bouffon" deviennent sous la plume caricaturale de Benserade ridicules (II, i). Le

burlesque de cet amour lesbien est brutalement exhibé sur scène lors de l'acte IV. En effet, la cérémonie du mariage d'Iphis et Iante vient d'être célébrée et les deux femmes se retrouvent seules sur scène, dans l'intimité de leur chambre où elles s'appêtent à consommer leur amour :

J'en dis trop, et je veux que le moment funeste

Qui me fera mourir vous apprenne le reste;

Noire sœur du sommeil, termine mes ennuis,

Ou bien fais que je sois ce qu'on croit que je suis. (IV,i)

C'est en prononçant ces paroles qu'Iphis s'abandonne d'un esprit désespéré au pouvoir du destin. La scène se termine ainsi dans un tableau qui exhibe un des rares moments publics de sexualité homo-érotique entre femmes. Biet a déjà bien expliqué l'agencement de cette scène⁶⁶. À la fin de cet acte, les deux femmes demeurent au centre de la scène dans le lit nuptial; un rideau descend pour à peine les voiler. Le reste de l'acte se déroule ainsi devant le lit caché au public. Ainsi, bien que les spectateurs écoutent et voient les autres personnages défiler dans les scènes qui suivent, ils prennent surtout plaisir à s'imaginer la scène qui a lieu simultanément derrière les autres personnages. Benserade dévoile de la sorte sur scène et pour le plaisir voyeuriste des spectateurs, à la fois tout le ridicule et le fantasme de cette (impossible) situation. La scène produit en quelque sorte un orgasme collectif, un plaisir certes mais aussi un rire partagés de façon intime entre dramaturge et spectateurs masculins. Lillian Faderman, qui a recherché la représentation de la lesbienne de la Renaissance jusqu'à aujourd'hui, note que l'amour lesbien "is a sterile game, the sight serves only as an aphrodisiac to the male spectator, and all the participants tacitly agree that the penis is the sine qua non of sexual pleasure" (*Surpassing*

the Love of Men 27). De fait, la situation immédiate ne pouvant les alarmer, les spectateurs peuvent ainsi se laisser exciter par la représentation cachée, à la fois bizarre et piquante, des pratiques sexuelles lesbiennes. On notera que le plaisir des spectateurs est d'autant plus aiguë qu'ils devront attendre tout un acte avant de connaître la réaction d'Iante suite à cette nuit d'amour. Pour le moment, ils ont devant les yeux le spectacle de la lesbienne, un être drôle, grotesque, bizarre, dénaturé, c'est-à-dire parfaitement bien défini par le baroque.

La notion de jeu ("game") soulevée plus haut par Faderman est particulièrement importante pour notre analyse de la lesbienne comme être grotesque chez Benserade. Récemment, un groupe de critiques nord-américaines, rassemblées pour échanger les résultats de leurs recherches sur l'amitié féminine, ont discuté des représentations visuelles variées de la lesbienne dans la culture de l'Occident⁶⁷. Les participantes à cette discussion ont suggéré que la comédie, ou du moins l'élément du rire, était essentielle à la représentation visuelle de la lesbienne. C'est ainsi que dans les médias, le passage de la lesbienne à l'état public semble, en effet, toujours s'effectuer par le rire⁶⁸. C'est le rire qui la rend socialement moins redoutable, et même dans certains cas acceptable, aux yeux des spectateurs. On comprend mieux que Benserade ait choisi la comédie pour représenter la lesbienne sur scène, tandis qu'Ovide avait gardé un ton plutôt tragique. De plus, le genre de la comédie, de par sa nature même, nécessite que les spectateurs se dissocient du personnage ridicule pour mieux pouvoir en rire. Contrairement à la tragédie, où les spectateurs ont souvent tendance à ressentir les émotions du personnage en crise, c'est cette dissociation émotive du public qui permet ou facilite le rire. C'est précisément le risque du ridicule public qui effraie Iante. Nous saisissons de la bouche

même d'Iante, que c'est l'élément comique de leur "amour bouffon" qui empêche qu'elle se donne librement à un amour qui, autrement, ne lui causerait aucun dépit:

Ce mariage est doux, j'y trouve assez d'appâts

Et si l'on n'en riait, je ne m'em plaindrais pas.

Je n'aurais pas regret qu'on nous joignît ensemble,

Si l'on ne profanait le nœud qui nous assemble (V, i)

Nous voyons bien que sans le danger du rire collectif, qui donne souvent naissance à la médisance publique, Iante accepterait volontiers d'être la femme d'Iphis. L'importance du rire dans la pièce de Benserade permet donc la présence de la lesbienne en même temps que son châtiement.

La deuxième stratégie dont se sert Benserade pour peindre la lesbienne s'insère dans le cadre du thème de l'incomplétude. En fait, l'incomplétude de la lesbienne dans *Iphis et Iante* est un thème si dominant qu'il s'affiche même avant que la pièce ne commence. Déjà dans son avis "Au lecteur", Benserade nous rappelle que son sujet "est tiré du neuvième livre des *Métamorphoses* d'Ovide", et concerne un sujet dont l'auteur déplore toute "[l]a stérilité" (37). C'est pourquoi, bien que Benserade s'empare du thème ovidien, il se croit forcé de l'améliorer : "La stérilité du sujet m'a obligé d'y coudre quelques intrigues dont l'ajustement et la liaison n'a point paru tout à fait désagréable : Je n'aspire pas à la gloire d'égalier Ovide, ce me sera beaucoup si je ne l'ai point fait rougir" (37). On note qu'en avouant de manière railleuse la possibilité textuelle de faire "rougir" Ovide, l'auteur souligne évidemment le caractère nettement audacieux de certains passages érotiques qui s'annoncent dans sa pièce. Toutefois, on ne peut ignorer ici le double sens contenu dans "stérilité", dont Benserade se sert ici pour évoquer à coup sûr

l'incomplétude du couple féminin. La stérilité du sujet féminin sans l'intervention du mâle à laquelle l'auteur fait directement allusion, omniprésente dans toute la pièce, communique la non-conséquence sociale pour Benserade des rapports sexuels entre Iphis et Iante. À ce propos, le choix qu'avait ultérieurement fait Ovide de faire intervenir la déesse Isis dans sa neuvième métamorphose n'était certes pas arbitraire. Rappelons que, déesse suprême et universelle, Isis incarne non seulement le pouvoir de la transformation, mais également celui de la fécondité féminine⁶⁹. La désignation d'Isis comme personnage souverain est ainsi tout à fait à propos pour souligner, par contraste, la stérilité du couple d'amantes. Toutefois, Benserade pousse les choses beaucoup plus loin qu'Ovide en se saisissant du thème de l'infertilité et du manque pour en accabler son couple lesbien.

L'auteur ne tarde pas à s'attaquer à l'insuffisance physique de la lesbienne. Dès la première scène, la mère d'Iphis, Télétuze, tente en vain de changer l'avis de son mari qui vient, en sa qualité de père, d'accepter que son fils Iphis épouse Iante. Quoique Télétuze soit forcée de cacher à Ligde la véritable identité sexuelle de sa fille, le double sens de son vocabulaire laisse partout les traces de ce qu'elle conçoit comme le défaut principal de l'union d'Iphis et d'Iante :

Il me semble

Qu'ils ne pourront jamais *s'accommoder* ensemble.

[. . .]

Je veux qu'ils s'aiment bien et qu'ils soient d'un même âge,

Ils n'ont pas *ce qu'il faut* pour faire un bon ménage.

(C'est moi qui souligne; I, i)

Ne comprenant rien à l'objection de sa femme, Ligde lui demande ce qu'il leur faut. Télétuze explique qu'"Iphis n'est qu'un enfant, qu'un feu léger consomme, / Et qui ne ferait pas les fonctions d'un homme" (I,i). Les "fonctions" masculines auxquelles Télétuze fait ici référence sont évidemment celles associées à la pénétration et l'imprégnation. Outre ces premières remarques sur l'insuffisance physique d'Iphis, dans la dernière citation on note également que Télétuze ne peut comprendre la passion de sa fille pour une autre femme, puisqu'elle ne voit dans les sentiments d'Iphis qu'une passion insignifiante. Le débat entre les deux époux se poursuit. Ligde, qui continue de ne rien comprendre à l'opposition de sa femme, lui rappelle qu'à vingt ans, Iphis est déjà suffisamment homme pour se marier. Dans sa réplique, Télétuze persiste à souligner le manque dans la physionomie de sa fille :

Il est vrai que c'est être à la fleur de son âge,

Mais pour se marier, *il en faut davantage* :

Il faut être tout fait devant que s'attacher

D'un lien dont jamais on ne peut s'arracher. (C'est moi qui souligne; I, i)

Télétuze, qui s'oppose au mariage d'Iphis et Iante, est bien sûr motivée par la crainte que sa déception sera découverte. Mais la lacune à laquelle fait allusion la mère d'Iphis ne saurait ici être plus claire. Parce que l'objet sacré, le phallus, fait défaut à sa fille, Télétuze ne prend pas au sérieux la relation physique qui va bientôt avoir lieu entre les deux femmes. L'insistance de Télétuze sur le manque d'Iphis évoque pour les lecteurs modernes la théorie freudienne de la castration, théorie dans laquelle, Irigaray insiste, la femme ne figure qu'en tant qu'être (homme) inachevé, incomplet, un être zéro:

La 'castration' pour la femme serait de n'avoir rien à donner à voir, de *n'avoir rien*. De n'avoir rien de pénis, de voir qu'elle (n')a rien. Rien de *même* que l'homme. Donc, *rien de sexe* qui se montre dans une *forme* susceptible d'en fonder la réalité, d'en re-produire la vérité. *Rien à voir équivaut à n'avoir rien*. (*Spéculum* 52)⁷⁰

Le manque de sérieux qu'affiche la pièce de Benserade face aux rapports érotiques lesbiens est une caractéristique commune aux écrits masculins de la période qui traitent de la tribade. En effet, Faderman remarque que du seizième au dix-huitième siècles "[m]en enjoyed a phallogentric confidence which ceased to be possible in the twentieth century. [. . .] The claims of love between women could be seen as very slight in view of the overwhelming importance of the heterosexual bond" (*Surpassing the Love of Men* 29). Certes, le lien hétérosexuel le plus célébré étant celui du mariage, il n'est pas étonnant que, dans sa pièce, Benserade ait opposé à la stérilité, à la futilité et au non sérieux du couple lesbien plusieurs hommages au rite solennel et à la fertilité du mariage, hommages rendus par la bouche de nombreux personnages. C'est ainsi qu'Iante, nouvellement mariée, rappelle à Iphis le lien sacré et éternel qui désormais les unit, "[p]uisque le mariage est un nœud gordien, / Que la mort seulement peut couper ce lien" (IV, i). Loin d'être parodiée par la situation, la remarque devient au contraire doublement significative puisque les deux femmes sont sur le point de désacraliser les nœuds du mariage, "cet hymen qu'on tient si saint et si sacré" comme l'insiste Iante (V, i). Bien que dans la pièce les liens hétérosexuels ne soient pas réussis, le mariage, ce lien hétérorelationel par excellence, est bel et bien célébré. Après tout, grâce à la métamorphose d'Iphis, les lois naturelles de l'amour sont en fin de compte tout à fait respectées. En

effet, suivant la transformation physique d'Iphis, la pièce s'achève sur l'insistance que "ce n'est qu'aujourd'hui qu'hymen unit [leur] cœur" et que "la seconde nuit doit être la première" (V, vi). Toute trace du premier mariage est ainsi effacée et le couple lesbien a totalement disparu au profit du couple hétéro. Le *statu quo* est enfin rétabli. À ce propos, on notera que si les passions hétérosexuelles dans la pièce se présentent comme non-réciproques, elles le sont *justement à cause* du désordre social que crée l'amour d'Iphis pour Iante, cette passion d'Iphis causant en quelque sorte un enchaînement d'amours frustrés. C'est pourquoi une fois la métamorphose d'Iphis en homme accomplie, les couples de la pièce rentrent dans l'ordre: Iphis épouse Iante tandis qu'Ergaste épouse Mérinte.

En contraste avec l'hommage que la pièce rend au mariage, les allusions au manque et à la stérilité d'Iphis continuent de se multiplier dans le texte. De fait, il n'y a pas une seule scène qui n'échappe à ces attaques phalliques qui ridiculisent la passion de l'héroïne. À ce sujet, on ne peut ignorer que, à l'exception d'Ergaste, c'est principalement par la bouche de ses personnages féminins que Benserade souligne toujours l'insuffisance de la lesbienne. Télétuze, Mérinte, Iante et même Iphis prennent tour à tour la parole pour dénoncer son manque, pour souligner son grotesque, pour justifier son impossibilité. Pour la lectrice, les conséquences de ce défilé féminin qui se moque de la lesbienne ne sont pas négligeables. D'une part, le dramaturge présente la femme comme la porte-parole de l'hétéro-relationalité et, d'autre part, il la positionne également comme la principale ennemie de l'homo-érotisme féminin et, par extension, de l'intimité féminine en général. Certes, Janice Raymond nous rappelle que dans "a woman-hating society, the whole range of female friendships and Gyn/affective acts is

taboo” (18). Mais la pièce de Benserade se distingue des autres œuvres dont il a été question dans cette deuxième partie, dans la mesure où elle affiche une hostilité envers l’intimité féminine surtout par l’entremise de ses personnages féminins.

En fin de compte, l’être que la lesbienne doit redouter le plus dans la pièce de Benserade, de la déesse à la mère, s’avère tragiquement toujours être la femme, un être qui refute, dénonce ou même transforme et annule la lesbienne—c’est le cas de la déesse Isis. À ce sujet, nous avons déjà noté plusieurs passages où la mère d’Iphis ridiculise complètement la sexualité de sa propre fille, attitude dont Télétuze ne démordra jamais. Ainsi, le moment des noces venu, de l’avis de Télétuze, sa fille ne possèdera tout simplement pas “ [le] moyen de goûter les douceurs de son fruit (I, i). Mérinte—qui est au courant de l’identité sexuelle d’Iphis—se prête également à la moquerie. Partageant l’opinion de Télétuze, elle insiste que “[t]ous deux pour s’accorder ont trop de sympathie, / Il manque à leur hymen la meilleure partie” (I, iii). Ensuite, c’est la question de la stérilité du couple qui devient immédiatement la cible de son discours :

La chasteté fera son trône de leur lit :
 Si de semblables nœuds unissaient tout le monde,
 Ce serait bien pour voir la nature féconde;
 L’encens aux immortels ne serait plus offert,
 Et ce grand Univers serait un grand désert. (I, iii)

On note avec intérêt que Mérinte met sur le même pied la notion de chasteté et celle de pratique sexuelle lesbienne. Selon la philosophie de Mérinte le jeune couple est chaste parce qu’il ne peut par lui-même procréer, ce qui explique que, de son avis, les jeunes amoureuses sont tout à fait “mal appariez” (I, iii). La futilité de leur union est donc

explicitement soulignée. Ainsi, en ce qui a trait à la lesbienne, les personnages féminins chez Benserade adoptent tous la vieille idéologie masculine dominante et exposée ailleurs par Faderman :

[. . .] common wisdom had it, at various times, that well-brought-up middle- and upper-class women had no autonomous sexuality, that they were sexual only to fulfill connubial duties or for the sake of procreation, or that anything two women might do together was *faute de mieux* or insignificant, that without penetration by a penis nothing "sexual" could take place. (*Chloe Plus Olivia* 4)

La longue remarque de Mérinte sur l'infécondité de la relation d'Iphis et d'Iante nous rappelle l'importance que la pièce accorde à la question de la fertilité au sein du mariage, question qui ne peut être sous-estimée puisqu'elle vient exacerber, par son contraste, la condition "stérile" du couple lesbien. À cet effet, le témoignage de Nise, qui tente de convaincre Ergaste d'épouser Mérinte et fait l'éloge de l'institution du mariage, souligne nettement toute la valeur (masculine) attribuée à la progéniture :

Vivre avec une femme aussi sage que belle,
 Alors qu'un nœud sacré nous unit avec elle,
 Jouir de ces trésors qui ne sont dus qu'à nous,
 L'aimer, en être aimé, est-il rien de plus doux?
 [. . .]
 Et lorsque nous nous voyons sortir de notre couche
 De jeunes rejetons dont nous sommes la souche,
 Que nous les voyons croître, et que sur nos vieux ans

Nous semblons rajeunir avecque nos enfants. (II, ii)

Certes, les hommes dans la pièce font tous grand cas de cette question de lignée et de postérité masculines, directement reliée à l'attitude phallogentrique et phallogentrée de la pièce. À cet égard, le couple lesbien ne peut être pris au sérieux puisqu'il ne peut engendrer d'enfant—ultime symbole de la virilité masculine—et ne représente donc aucune véritable rivalité pour les personnages masculins. Ergaste pousse cette question de progéniture masculine encore plus loin. Sa remarque, dirigée vers Iphis, évoque tout le crédit social que la société patriarcale octroie à la descendance masculine : “Je ne fais point de vœux afin que l'hyménée / Suscite à vos désirs une heureuse lignée” (II, v). Sous le poids des railleries, Iphis ressent de plus en plus l'incapacité de se mesurer à la virilité masculine. Ses paroles expriment ce sentiment d'insuffisance qu'elle tente tant bien que mal d'expliquer à Iante :

Je connais ma faiblesse et je me sens coupable
 D'accepter un trésor dont je suis incapable,
 Et pour n'en point mentir, je ne mérite pas,
 Imparfait que je suis, de si parfaits appâts. (II, iii)

Plus les heures s'écourent et plus Iphis craint et maudit son impossibilité :

Qui pourra de nous deux consommer l'hyménée?
 Quoi ? ce trésor charmant serait entre mes bras,
 Je le posséderais, et n'en jouirais pas?
 Quoi, je tiendrais l'objet dont mon âme est éprise
 Et j'userais si mal d'une faveur acquise?
 [. . .]

Quoi, je m'endormirais auprès de cette belle,

Et je ne ferais pas l'impossible pour elle?

Je serais inutile en un si digne emploi? (II, vi)

Le soliloque d'Iphis souligne nettement l'insuffisance de l'amour lesbien, selon les prémices que la femme ne peut faire pleinement l'expérience de sa sexualité qu'à partir de l'union hétérosexuelle; son sentiment de complétude féminine n'est essentiellement éprouvé que grâce à la participation du phallus. Certes, le rôle et l'importance du phallus, dont témoigne en tout et partout le texte de Benserade, coïncident parfaitement avec son statut-prestige dans l'imaginaire de la période. En examinant la perception patriarcale de la tribade dans l'Ancien Régime, Elaine Marks note que "[t]he tribade has value as a sexual being only insofar as she participates in the worship of the phallus. The phallus is always present as prime mover in the lesbian discourse of male scriptors" (361).

L'obsession du manque qui ressort de chaque scène d'*Iphis et Iante* prouve bien que la pièce ne fait aucune exception à la thèse de Marks. La présence du phallus y est tellement répandue que celui-ci joue en quelque sorte le rôle du personnage principal, acteur qui, grâce à la métamorphose, atteint son plus beau moment de gloire dans la dernière scène de la pièce.

Le phallus devient ainsi l'agent motivateur de l'intrigue. C'est lui qui, depuis la naissance d'Iphis, par sa présence ou plutôt par son absence trop marquée, semble dicter les événements et apporter bonheur ou affliction. Benserade accorde à Iphis et Iante leur nuit de noce pour mieux en souligner tout le ridicule d'un désastre causé par l'absence du phallus. Le récit que fait Iphis de cette malheureuse nuit dépeint l'insatisfaction érotique de son amante:

Et son cœur me disait par de secrets soupirs
 Qu'il ne rencontrait pas le but de ses désirs.
 Je lui baise le sein, je pâme sur sa bouche,
 Mais elle s'en émeut aussi peu qu'une souche,
 Et reçoit de ma part comme d'un importun
 Mille de mes baisers, sans m'en rendre pas un. (V, 4)

Curieusement, le récit d'Iphis ne dépeint pas la surprise d'Iante de trouver cette nuit-là dans les bras une femme, mais bien son incapacité—le phallus lui faisant défaut—à satisfaire Iante. Les rapports sexuels entre femmes prennent ici un rang tout à fait insignifiant aux côtés des relations érotiques hétérosexuelles. Le message qui en ressort est celui d'une incrédulité face à l'autosuffisance des lesbiennes : comment peuvent-elles se passer du seul être capable de leur assurer leur féminité, c'est-à-dire le seul à pouvoir leur donner à la fois plaisirs érotiques et progéniture (comme on l'a vu dans l'attitude de Télétuze et de Mérinte), soit cela même par quoi elles peuvent justifier leur existence. Dans la pièce de Benserade nous sommes en présence, en quelque sorte, d'un attentat à la domestication de la sexualité féminine. Aussi faudra-t-il coûte que coûte récupérer la lesbienne.

Cette récupération de l'être ridicule, voire même navrant, que représente la lesbienne, Benserade l'a effectuée de façon beaucoup plus notable qu'Ovide. En effet, tandis qu'Ovide met fin à son récit en racontant la transformation physique d'Iphis, Benserade y rajoute une célébration de la virilité masculine et de la fertilité du couple hétérosexuel. Les dernières lignes de la pièce rendent bien compte de la récupération d'Iphis à l'intérieur du système d'économie sexuelle :

Au reste, si l'excès de ma félicité
 Laisse dans vos esprits de l'incrédulité,
 Si vous ne jugez pas mes discours véritables,
 Je vous en ferai voir des effets bien palpables,
 Et ma chère moitié d'une bonne façon
 Prouvera dans neuf mois qu'Iphis est un garçon. (V, 6)

Le remède à la situation pathétique et apparemment sans issue d'Iphis est ainsi trouvé. Le phallus réapparaît mais cette fois de façon "bien palpable" et Iphis pourra désormais donner vie au ventre d'Iante et du même coup mettre les bienfaits reproductifs de sa femme au service de la société. Benserade a remédié à l'insuffisance de la lesbienne.

Finalement, du point de vue de notre lecture, dont la position critique privilégie les rapports entre femmes, la métamorphose d'Iphis en homme soulève deux problèmes intéressants. D'une part, de par son sujet insolite, *Iphis et Iante* illustre une certaine acceptation masculine d'une sexualité et d'une pratique lesbiennes. Mais il s'agit ici d'une union représentée uniquement comme étape insignifiante, précédant l'avènement de l'hétérosexualité, une sexualité fertile qui promet la complétude totale à la femme. Faderman note que "[f]ar and away, the most predominant attitude toward lesbian lovemaking in French libertine literature was that it was merely a prelude to heterosexual lovemaking" (*Surpassing the Love of Men* 26). Bien que Faderman n'ait pas examiné la pièce de Benserade pour en venir à cette conclusion, le grotesque et le manque de sérieux qui dominant dans la représentation de l'homo-érotisme féminin chez ce dramaturge montre que le texte se prête fort bien à la conclusion de cette critique. D'autre part, *Iphis et Iante* épouse tout à fait le geste saboteur envers la lesbienne, en accomplissant ce

qu'Adrienne Rich a nommé la maîtrise de la conscience collective, c'est-à-dire un acte à partir duquel "[t]he possibility of a woman who does not exist sexually for men—the lesbian possibility—is buried, erased, occluded, distorted, misnamed, and driven underground" (248). Certes, grâce à la métamorphose, la pièce fait disparaître d'un geste efficace cet être ridicule qui n'a pas sa place au sein de la société. Mais le texte de Benserade refuse également de reconnaître l'existence de la lesbienne, en déformant son identité sexuelle, puisque dans l'imaginaire de Benserade il s'agit d'un être qui souffre d'incomplétude. Défigurée symboliquement par son manque de phallus et vouée à l'infertilité, elle existe uniquement dans l'attente d'un miracle ou de la mort. Précurseur de Diderot, qui fera de la lesbienne au dix-huitième siècle un être toujours ridicule mais cette fois ravagé par la folie, Benserade la met en scène pour délecter ses spectateurs masculins et pour mieux exposer ce qu'il juge comme l'insuffisance irréfutable au sein des rapports homo-érotiques entre femmes.

Suivant l'attaque des trois auteurs masculins présentés dans cette deuxième partie—assaut collectif qui cherche à rendre insignifiants les liens intimes entre femmes—les femmes auront certes beaucoup à faire dans leur production littéraire pour réparer le tort fait à l'image des rapports féminins. Leurs contre-discours permettront de rétablir la validité de leurs affections féminines. Mais dans la représentation de leurs amitiés, jusqu'où oseront-elles aller?

¹ Lettre XXXVIII, de Saint-Preux à Julie (73).

² Dans son livre *Romanciers du Grand Siècle*, Maurice Lever énumère quelques-uns des romans dont les titres illustrent en eux-mêmes cette préoccupation littéraire avec l'amour hétérosexuel : *Les Infortunées et Chastes Amours de Filiris et Isolia* (1601), *Les Constantes et Infortunées Amours de Lintason avec*

l'infidèle Pallinoé (1601), *La Constance d'Alisée et de Diane* (1602), *Les Chastes et heureuses amours de Clarimond et Antonide* (1602), *Le Triomphe de la constance* (1602), *Le Miroir qui représente la fidélité* (1603), *Le Martyre de la fidélité* (1604), et *Le Cercueil des amants, où est naïvement représenté le triomphe cruel de l'amour* (1611), 52-53.

³ Voir le chapitre de Claude Lévi-Strauss sur "Les Principes de la parenté", dans *Les Structures élémentaires de la parenté*. Selon Lévi-Strauss, "c'est toujours un système d'échange que nous trouvons à l'origine des règles du mariage", un système dans lequel "il en est [. . .] des femmes comme de la monnaie d'échange dont elles portent souvent le nom" (548-49).

⁴ Dans *Ce sexe qui n'en est pas un*, Luce Irigaray a également dénoncé cette valeur d'échange attribuée à la femme : "Car la femme est traditionnellement valeur d'usage pour l'homme, valeur d'échange entre les hommes. Marchandise donc" (32).

⁵ J'ai été forcée d'exclure *La Religieuse* de Diderot, sans aucun doute un des textes littéraires les plus reconnus sur le thème des rapports (sexuels) entre femmes sous l'Ancien Régime, pour trois raisons principales. D'abord, dans la présente étude j'ai fini par limiter mon champ d'intérêt au dix-septième siècle. Il m'a semblé que la période entre 1607 (la date de parution du premier volume de *L'Astrée*) et 1697 (l'année où est publiée le conte de La Force) était suffisamment riche en textes traitant du sujet, chez les écrivains comme chez les écrivaines. Deuxièmement, l'amitié entre Suzanne et Mme *** qui prend naissance au couvent d'Arpajon est un lien marqué par une inégalité de pouvoir, à la fois politique et sociale, entre la supérieure et la religieuse. Cette relation (inégal) intime s'inscrit ainsi en dehors du cadre de ma délimitation textuelle. Par ailleurs, on notera que le lieu principal du roman, le couvent, aurait pu aisément donner naissance à un décor d'amitiés féminines multiples (il s'agit après tout d'un lieu réservé à une communauté féminine). Cependant, dans le texte de Diderot, toutes les brèves tentatives de Suzanne de créer des liens émotionnels avec des femmes sont, d'une façon ou d'une autre, supprimées. Les sœurs et la mère de Suzanne s'avèrent les personnages féminins les plus froids et cruels envers elle, malgré leur féminité et les maints efforts de Suzanne. La seule expérience d'amitié féminine que Suzanne finira par connaître dans ses années de couvent, le lien bref, secret et furtif qui l'unit à la sœur Ursule, sera brutalement interrompue par la mort prématurée de celle-ci. Au-delà des quelques tableaux évoquant le

lesbianisme dans les rapports (d'inégalité) entre la supérieure et Suzanne, scènes rendues ridicules sous la plume de l'écrivain-philosophe, Diderot ne permet en aucun temps l'élaboration de liens affectifs entre ses personnages féminins.

⁶ Maître, *Les Précieuses* (55).

⁷ Ian Maclean, *Woman Triumphant : Feminism in French Literature, 1610-1632*. Voir le chapitre III en particulier : "The New Feminism and the *Femme forte*, 1630-1650".

⁸ Geffriaud Rosso a relevé deux cent trente-cinq principaux traités aux dix-septième et dix-huitième siècles sur le thème de la femme. De ce nombre, la critique note que 30 % environ viennent d'auteurs ecclésiastiques, 20% de femmes, 19% d'écrivains masculins nobles, 10% d'auteurs appartenant à la bourgeoisie, et 6% de médecins (178).

⁹ Je remercie infiniment Philippe Sellier de m'avoir fait parvenir une copie de sa conférence magistrale, "Se tirer du commun des femmes : la constellation précieuse", présentée lors du colloque *L'Autre au dix-septième siècle* tenu à Miami le 24 avril 1998.

¹⁰ Voir, par exemple, les excellentes études d'Ian Maclean (*Woman Triumphant*), de Dorothy Backer (*Precious Women*), et, plus récemment, celle de Myriam Maître (*Les Précieuses : naissance des femmes de lettres en France au XVIIe siècle*).

¹¹ DeJean, *Tender Geographies* (77).

¹² Ce concept d'identité collective féminine est également un aspect important dans la production littéraire des conteuses. Cette question sera traitée dans le dernier chapitre.

¹³ Paris, 1630. Lettre citée par Colette H. Winn (39). On se rappellera que, créée au sixième siècle par les Francs saliens, la Loi salique interdisait aux femmes le droit d'hériter de la terre des ancêtres, *la terra salica*. Plus tard, la Loi salique fut évoquée à nouveau, mais cette fois pour empêcher les filles de roi de succéder au trône à travers l'Europe. Dans l'histoire de la France, Philippe V le Long (1294-1322), roi de France et de Navarre, mort sans héritiers, fut le premier à s'en servir pour écarter les femmes du trône.

¹⁴ L'hypothèse de Domna Stanton à l'égard des précieuses et de leur "effet de réel" créé par la littérature (masculine) du dix-septième siècle fit couler beaucoup d'encre. Pour Stanton, "[t]he only reality that can be claimed for the précieuse is her representation in a body of mid-seventeenth-century texts which are

designed to chastize her pervasive faults. She exists only through the prism of comic degradation [. . .] which Molière's era called *le ridicule*" (113). La précieuse serait ainsi "a substitute [. . .] for the displaced articulation of anxiety about women aroused in men, qua male writer" (118).

¹⁵ En plus du couple célèbre de Madame de Sévigné et de Madame de Lafayette, Sellier et Maître soulignent ceux de Madame de Sablé et Madame de Maure; Angélique d'Angenne et Suzanne d'Aumale, Mademoiselle de La Vergne et Mademoiselle de La Loupe, Madame de Fiesque et Madame de Frontenac, Madame de Frontenac et Mademoiselle d'Outrelaize (appelées "les Divines") et Madame de Longueville et Mlle de Vertus (6).

¹⁶ Sellier, "Se tirer du commun des femmes". On notera toutefois la présence de nombreux autres salons littéraires féminins tout au long de l'Ancien Régime. À titre d'exemples, ceux de la marquise de Sévigné, de la duchesse de Longueville, de la marquise de Sablé, et de Ninon de Lenclos. Pour un coup d'œil rapide mais néanmoins détaillé sur l'historique des salons, voir André Bouchard, "Salons".

¹⁷ *Le Petit Robert*.

¹⁸ Geffriaud Rosso (35).

¹⁹ Sellier, "Se tirer du commun des femmes".

²⁰ On notera donc que sa propre homosexualité n'a pas empêché Le Petit de produire une œuvre poétique dans l'ensemble fort satirique à l'égard des relations entre personnages du même sexe. Pour une étude sur la présence problématique du thème de l'hommo-érotisme dans *Le Bordel des Muses*, voir l'article de Randy Conner, "Burning Desire."

²¹ On verra dans le dernier chapitre de cette étude à quel point cette philosophie anti-mariage chez Scudéry est un thème central dans son roman *Mathilde d'Aguilar*.

²² À cet égard, DeJean a déjà remarqué que plusieurs précieuses considéraient le mariage comme une prison pour femmes légalisée par les hommes (*Tender Geographies* 21).

²³ Toutes les références à la "Préface" ainsi qu'aux *Précieuses ridicules* sont tirées des *Oeuvres complètes* (Paris : Seuil, 1962).

²⁴ On pense au *Malade imaginaire* où le père veut forcer sa fille à épouser Thomas Diafoirus, le fils de son médecin.

-
- ²⁵ On notera que dans la présente étude sur *L'Astrée*, il sera uniquement question de ces trois parties publiées par Honoré d'Urfé, les quatrième et cinquième parties (datées de 1627 et 1628) ayant été publiées après la mort de d'Urfé et de toutes évidences par son secrétaire Balthazar Baro.
- ²⁶ Toutes les références à *L'Astrée* viennent de l'édition d'Hugo Vaganay (Lyons : Pierre Mason, 1925).
- ²⁷ Dans l'édition Folio de Gallimard, une édition de Jean Lafond que ne comprend que des textes choisis, j'ai noté que le terme "amitié" apparaît à 88 reprises.
- ²⁸ Kevorkian (21-23).
- ²⁹ Steve Duck (7).
- ³⁰ Voir Chapitre I (20).
- ³¹ Étant donné la complexité des diverses intrigues secondaires de *L'Astrée*, dans le cadre de cette étude sur l'amitié féminine, j'ai choisi de n'examiner que le groupe de personnages principaux : Céladon-Alexis, Astrée, Phillis, et Diane.
- ³² Le jugement de Pâris descend de la tradition folklorique. Le jeune Pâris, choisi par les dieux pour juger entre les beautés d'Héra, d'Athéna et d'Aphrodite, finit par remettre la pomme d'or (dédiée à la plus belle) à Aphrodite qui lui promet, en retour, l'amour de la plus belle mortelle, Hélène, dont l'enlèvement par Pâris provoquera la guerre de Troie.
- ³³ Je partage ici l'opinion de Philip Butler qui voit également dans cette scène une "sorte de viol" (77). Pour Butler, cependant, en choisissant de ne pas dénoncer Céladon/Orithie, Astrée se rendrait complice de son propre viol. Le personnage d'Astrée (innocent, pudique, et surtout fort noble de caractère) ne se prête guère à cette interprétation. De plus, Butler ne saisit nullement le vocabulaire de honte qui marque pourtant clairement le récit d'Astrée et qui, loin de rendre Astrée complice, l'affirme surtout en tant que victime. À coup sûr, tout érotisme dans cette scène se fait uniquement aux dépens de la jeune femme.
- ³⁴ Voir, par exemple, Laurence A. Gregorio (30) et Maurice Lever (68).
- ³⁵ Theresa de Lauretis cite ici un passage de la traduction anglaise de *Spéculum de l'autre femme* (*Speculum of the Other Woman* 28).
- ³⁶ On notera que, dans les trois premières parties écrites par d'Urfé, Céladon apparaît en fait dans trois épisodes de travestissement. Le premier déguisement se produit lorsque, prisonnier de la nymphe Galathée

qui en est amoureuse et le croit être son futur époux, Céladon, aidé par Léonide, se déguise en femme pour s'enfuir des griffes amoureuses de Galathée. Je n'ai pas choisi de m'attarder à cet épisode puisque, loin de servir à la réalisation de son amour pour Astrée, le déguisement a ici un effet tout contraire. Il ne sert pas à l'avancement de l'amitié féminine mais permet plutôt la fuite de l'homme piégé.

³⁷ Consulter à cet effet le chapitre premier ("Vérités triangulaires") du livre de Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*. On notera que, contrairement à notre schéma, le triangle girardien est composé de deux *rivaux* masculins qui se disputent le cœur de l'aimée (ce qui n'est pas le cas entre Céladon et Adamas). Girard souligne l'intensité du lien qui, malgré cette rivalité, les unit. C'est précisément ce rapport d'intensité qui intéresse Sedgwick.

³⁸ Rappelons que chez Lévi-Strauss le véritable rapport d'échange social dans le mariage ne s'effectue pas entre une femme et un homme mais bien entre deux groupes d'hommes, dans une relation de partenariat où la femme n'apparaît qu'à titre d'objet d'échange et non de partenaire. Voir *Les Structures élémentaires de la parenté*.

³⁹ Castle cite Sedgwick, *Between Men* (26).

⁴⁰ Voir, entre autres, les articles de Jacques Ehrmann, qui voit dans le déguisement de Céladon "une tactique amoureuse" (23) ; Madeleine Bertaud, chez qui les déguisements du berger "servent à illustrer les conceptions urféennes de l'amour" (46) ; et Henri Coulet, pour qui "[e]n se travestissant pour se rapprocher de celle qu'il aime, l'amant s'identifie à elle, se fait femme comme elle" (252).

⁴¹ Butler (78).

⁴² Pour montrer ce processus de dépersonnalisation de la lesbienne dans la littérature, processus que Castle appelle "ghosting", Castle se base, entre autres, sur l'exemple de *La Religieuse* de Diderot (1716). On se souviendra en effet qu'à quelques reprises les religieuses du couvent d'Arpagon perçoivent l'héroïne, Suzanne, comme un fantôme, un spectre errant dans la nuit. Castle remarque que

[a]s most of its modern commentators have remarked on, a fear of sexual relations between women seems to suffuse—if not to rule—Diderot's story. And yet how is this fear insinuated? Ineluctably, by shadow play—through a kind of linguistic necromancy, or calling up, of ghosts. [...] To "'be a ghost" is to long, unspeakably, after one's own

sex. At the same time—Diderot slyly suggests—the demonic opposite is also true : to love another woman is to lose one’s solidity in the world, to evanesce, and fade into the spectral. (31-32)

⁴³ On sait que Pierre Corneille en a d’ailleurs fait le sujet d’une comédie, *La Veuve* (1634). Voir entre autres les travaux de Scarlett Beauvalet-Boutouyrie, *Être veuve sous l’ancien Régime*, et de Sandra Cavallo et Lyndan Warner, *Widowhood in Medieval and Early Modern Europe*. La femme célibataire, appartenant surtout à la nobilité, se joignait souvent, nous l’avons vu, au mouvement précieux et appartenait à une catégorie sociale importante à l’époque, malgré sa persécution par la médisance publique. Dans un traité révolutionnaire, *Du Célibat volontaire* (1700), Gabrielle Suchon dénonce fortement les préjugés sociaux qui, sous l’Ancien Régime, font atteinte à la réputation de la femme célibataire. Elle défend avec acharnement le choix du célibat chez les deux sexes, état que Suchon appelle “la Neutralité” et la “Vie heureuse” ou la “Vie désirable” :

Comme il nous arrive souvent que toutes sortes de personnes n’ont pas l’inclination de s’engager dans le mariage et que Dieu n’appelle pas indifféremment tout le monde à la religion, il faut nécessairement qu’il y ait un troisième état où ceux et celles qui n’ont pas d’affection ou de capacité pour se ranger dans les deux autres puissent passer leur vie et se mettre à couvert des dangers que leur conscience et leur tranquillité pourraient courir. (47)

Consulter également l’étude éditée par Judith Bennett et Amy M. Froide, *Singlewomen in the European Past, 1250-1800*, où dans le premier chapitre, “A Singular Past,” les deux critiques reconnaissent que “[d]espite their numerical prominence, singlewomen—both those who would eventually marry and those who would not—have been mostly ignored in European history” (3).

⁴⁴ *Histoire*, Vol. 1 (52 -59).

⁴⁵ À titre d’exemple, dans sa biographie de la reine Christine de Suède (1626-1689), l’historienne française Françoise Kermina fait son possible pour nier la sexualité lesbienne de cette reine que le dix-septième siècle français nommait “la reine Amazone”. C’est avec acharnement qu’elle tente d’expliquer sa relation intime avec Ebba Sparre, l’une des dames d’honneur de la reine :

Sans beaucoup d'esprit ni de personnalité, elle se contentait d'être l'ombre ravissante et douce d'une reine violente et sans grâce. Si on s'en rapporte à la correspondance que Christine lui adressa après avoir quitté la Suède, il semble qu'elle lui ait voué un sentiment très fort, à la limite de l'homosexualité, autre particularité attribuée à une femme sans doute irrémédiablement chaste. Cependant, ces lettres assez échevelées sont trop dans le style mis à la mode par *Le Grand Cyrus* des Scudéry pour être convaincantes. Les deux jeunes filles dormaient ensemble et Christine, toujours effrontée, présentait son amie aux diplomates les plus guindés comme sa "compagne de lit". En fait, il s'agissait d'une coutume courante dans les pays froids, et Voltaire nous dit qu'elle était également observée dans l'ancienne France. (47)

On note que, outre le désir de Kermina de prendre Voltaire au sérieux plutôt que les témoignages de la reine elle-même, l'historienne ne voit dans les lettres de Christine de Suède qu'un (faux) épanchement de style précieux. Dans la troisième partie, nous reviendrons sur cette question du style soit disant en vogue dans l'écriture féminine à l'époque.

⁴⁶ Dans son livre, *Les Unions du même sexe dans l'Europe antique et médiévale*, Boswell propose en effet qu'alors que de l'Antiquité au Moyen Âge l'homosexualité masculine éclipse toute présence d'homosexualité féminine, "[l]e déséquilibre s'inverse en fait à partir de la fin du Moyen Âge : les auteurs masculins, que l'homosexualité inquiétait de plus en plus, jugèrent alors moins risqué de décrire des relations entre lesbiennes (leur déniaient sans doute toute réalité sexuelle concrète)" (31). Boswell note deux exemples de lesbianisme qui font leur apparition dans la deuxième moitié du douzième siècle, l'une dans les écrits d'un moine anonyme et l'autre dans *Le Livre des manières* d'Etienne de Fougères (381 n. 31).

⁴⁷ Marie-Jo Bonnet mentionne également le manque de mot spécifique jusqu'à la Renaissance pour décrire la lesbienne. À cet effet, Bonnet cite Christine de Pisan qui, dans *Le livre de la Cité des dames*, évoque la poétesse lesbienne Sappho comme celle qui "inventa [...] de curieux chants d'amours désespérés" (96): (Bonnet 25).

⁴⁸ Bonnet 34.

⁴⁹ Je remercie Nancy Frelick de m'avoir fait part de cette élégie.

⁵⁰ C'est pourquoi la présente étude doit beaucoup aux travaux de cette historienne, travaux qui demeurent sans égal dans la quête d'une synthèse de l'histoire des rapports amoureux entre les femmes.

⁵¹ C'est dans son chapitre, "Du péché de sodomie et du péché contre nature en nostre temps" (de *L'Introduction au traité de la conformité des merveilles anciennes avec les modernes ou Traité préparatif à l'apologie pour Hérodote*, Genève, 1566), qu'Estienne se sert de ce terme pour la première fois. Bonnet (29).

⁵² Nombreuses sont les références à la tribade au dix-huitième siècle. À titre d'exemple, dans *Le Manuel lexique ou dictionnaire portatif des mots françois dont la signification n'est pas familière à tout le monde* de l'abbé Prévost, on retrouve la définition suivante : "Tribade : Nom qu'on donne aux Femmes lascives, qui cherchent à se procurer, entre'elles, des plaisirs qu'elles ne peuvent recevoir que de l'autre sexe". (Cité par Susan Lanser). Dans *L'Espion anglois* (1777-78), roman épistolaire de Mathieu François Mairobert, le dixième chapitre est réservé à la "secte Anandryne, ou des tribades, ainsi qu'on les appelle vulgairement" (196). Dans cette œuvre pornographique, Milord All'eye raconte à son ami Milord All'ear sa rencontre avec une jeune fille nommée Sapho, qui, au grand plaisir d'All'eye, l'instruit dans le domaine des amours de la tribade :

Une tribade, me dit-elle, est une jeune pucelle qui n'ayant eu aucun commerce avec l'homme, & convaincue de l'excellence de son sexe, trouve dans lui la vraie volupté, la volupté pure, s'y voue toute entiere & renonce à l'autre sexe aussi perfide que séduisant. C'est encore une femme de tout âge qui pour la propagation du genre humain ayant rempli le vœu de la nature & de l'état, revient de son erreur, déteste, abjure des plaisirs grossiers & se livre à former des élèves à la déesse.

(196)

⁵³ Les définitions de Richelet et de Furetière sont également citées dans *Les Relations amoureuses* (89).

⁵⁴ Les plus célèbres analyses des tableaux érotiques dans *L'Astrée* demeurent à mon avis ceux de Philip Butler et de Gérard Genette.

⁵⁵ Le narrateur avait déjà auparavant indiqué ce vœu si cher à Astrée de passer le reste de ses jours auprès d'Alexis (226).

⁵⁶ Pour d'autres passages de ce genre et qui soulignent une certaine virilisation chez Astrée, voir entre autres les scènes des pages 73, 222, 274 et 541.

⁵⁷ *Les Dames galantes*, également cité par Bonnet (48).

⁵⁸ Malgré la popularité qu'il connut à la Cour de Louis XIV, on sait relativement peu sur la vie de Benserade. Membre de l'Académie, c'est lui qui écrivit le premier ballet dans lequel le roi dansa, revêtu d'un costume d'or, et pour lequel il fut surnommé "le Roi soleil". Voir à ce sujet Duncan-Jones (73-74). Toutefois, si sa poésie lui mérite beaucoup de succès dans la première moitié du siècle, sa renommée de poète gallant devient ternie dans la deuxième moitié du siècle par des contemporains tels que Boileau, qui l'accuse d'être "un corrupteur de bon goût". Voir l'article d'Alain Génétiot (230-235).

⁵⁹ Selon Jennifer Waelti-Walters, c'est grâce à Diderot que la lesbienne se manifeste pour la première fois dans un roman français (*Damned Women* 3). Waelti-Walters ne tient compte que des œuvres littéraires et ne fait ainsi aucune mention de la représentation (pornographique) des personnages bisexuels et de la lesbienne chez Sade, telles que Juliette, Justine et Augustine. On notera que dans *Augustine de Villeblanche*, même la plus intéressante et radicale des lesbiennes sadiennes, celle qui affiche le plus ouvertement sa répugnance pour les hommes, finit, en s'en doute, par être socialement récupérée par les institutions de l'amour hétérosexuel et du mariage. Quoique Sade ait fréquemment mis en scène un échange sexuel entre femmes, je suis tout à fait de l'avis d'Andrea Dworkin que nous devons nous rappeler que dans sa vie comme dans son œuvre Sade a brutalisé ou abusé la femme. C'est pourquoi je ne peux, en toute conscience féministe, l'inclure dans un canon d'auteurs qui ont imaginé les liens intimes et sexuels entre femmes, puisque même sa lesbienne se fait tromper et abuser, ou trompe et abuse à son tour. Comme l'indique Dworkin, chez Sade, "[s]exual pleasure includes by definition or intrinsically justifies the use of force, trickery, or violence" (83) ; son traitement de la lesbienne ne fait aucune exception à cette règle sadienne.

⁶⁰ Jean Jehasse, "De la fable aux Fables", (327).

⁶¹ Freud explique : “She gives up her wish for a penis and puts in place of it a wish for a child : *and with this purpose in view* she takes her father as a love-object. Her mother becomes the object of her jealousy. The girl has turned into a little woman” (*Collected Papers* 195).

⁶² Citée par Califia, 98.

⁶³ Au sujet du goût prononcé du dix-septième siècle pour les *Métamorphoses*, Jean Jehasse explique que “les jeunes gens s’y frottent de latin, les Mondains continuent de déchiffrer le monde grâce à cette ‘théologie des Païens’ qui inspire et illustre les arts et les manifestations de la vie de cour” (325). Benserade reprendra en 1676 *Les Métamorphoses d’Ovide en Rondeau*, œuvre qu’il dédiera au Dauphin (Jehasse 326).

⁶⁴ Voir la “Préface” d’*Iphis et Iante* (14).

⁶⁵ Détail évoqué à l’Université de la Colombie-Britannique dans le cadre de sa conférence magistrale, “Homosexualité féminine, travestissement et tragi-comédie: le cas d’*Iphis et Iante* de Benserade”, pour le colloque *La Femme au XVIIe siècle*, le 6 octobre 2000.

⁶⁶ Biet, “Homosexualité féminine”.

⁶⁷ Cette fascinante discussion a eu lieu dans le cadre de l’atelier “Sexuality and/or Friendship” présenté à la conférence *The Complex Web of Women’s Friendships* à l’université de Portland, Maine, le 21 juin 2002. Trois décennies, le genre et le lieu géographique séparent les œuvres discutées lors de cet atelier, soit les versions filmées de *The Colour Purple* et de *Fried Green Tomatoes* (présentés dans le cadre de “What Happened to Edgie and Clélie ? : Apparitional Lesbians in American Film”, par Jan Whitt) et la comédie *Iphis et Iante* de Benserade (présentée dans “Deviant Narratives : Retracing the Genealogy of Female Friendship in Seventeenth-century France”, présentation de M. Legault). Pourtant, les discutantes ont noté un même recours au comique lors de la représentation de la lesbienne.

⁶⁸ Que l’on pense entre autres aux feuilletons télévisés américains *Ellen* et, plus récemment, *Sex and the City*, deux comédies au cœur desquelles évolue le personnage de la lesbienne sympathique mais souvent ridicule.

⁶⁹ Voir le *Dictionnaire des symboles* (524).

⁷⁰ Également citée par Sarah Cooper dans *Relating to Queer Theory* (122).

Troisième partie

L'Amitié féminine dans l'imaginaire féminin

ou la mort du prince charmant

Il me paraît égal aux dieux l'homme qui,
assis en face de toi, écoute ta douce voix et
ton rire charmeur qui affole mon cœur.

Moi, à ta vue, je reste sans voix, ma
langue se brise, la fièvre me brûle, mes yeux
se brouillent, mes oreilles bourdonnent, je
sue, je frissonne, je verdiss, je crois mourir...

Mais il faut oser...

(Sappho)

Un simple recueil de fragments. Voilà tout ce qu'il nous reste de la poésie de Sappho, une œuvre du VII^e siècle avant J.-C. imprégnée de passion et de désir homo-érotiques féminins et dont la grande beauté lyrique fut longtemps reconnue par les générations de poètes qui lui ont succédé. Malgré cette vénération envers celle qu'on nomma la dixième Muse, les tristes restes fragmentaires de sa poésie, joints à l'attitude universelle de vouloir soit ignorer soit nier ses écrits homo-érotiques—ou encore, suivant le geste d'Ovide dans sa *XVe Héroïde*, de les rapatrier dans la pratique hétérosexuelle—font de Sappho la victime ou l'exemple par excellence du mutisme imposé aux liens intimes entre femmes. Dans le cas de Sappho, ce mutisme fut à certains moments réalisé avec une violence extrême, comme celle des moines et soldats qui au quatrième et au onzième siècles brûlèrent son œuvre avec acharnement¹. Perçu comme un rapport normal

et naturel du temps de Sappho², le lesbianisme de l'auteure a toutefois très vite dérangé, comme en atteste le récit d'Ovide. Certes, sous la plume usurpatrice ovidienne, la (nouvelle) fiction sapphique s'avère plus acceptable, puisque sa version se termine par le suicide spectaculaire d'une Sappho désormais hétérosexuelle mais cruellement repoussée par Phaon, l'homme qu'elle aime :

Combien mon cœur, plutôt que de se précipiter du haut des rochers, pourrait mieux s'unir à toi. C'est celui dont tu faisais si souvent l'éloge, Phaon, et qui tant de fois t'a paru génial. [. . .] Lesbiennes que, pour mon déshonneur, j'ai tant aimées, ma troupe, cessez d'accourir au son de ma cithare. Phaon a emporté tout ce qui, naguère, vous plaisait. [. . .] Faites qu'il revienne et votre poétesse reviendra aussi. C'est lui qui donne des forces à mon talent, lui qui lui enlève. (*XVe Héroïde* 86-87)

Non seulement Ovide rapatrie-t-il la sexualité de Sappho dans les normes respectables de l'hétérosexualité, dédommageant en quelque sorte le sexe masculin de l'indifférence de la vraie poétesse, mais il va même jusqu'à octroyer la source du talent poétique de Sappho à l'amant. Ainsi, sans lui, la poétesse n'est plus. Sa double identité poétique et sexuelle déchirée, Sappho n'a plus qu'à se donner la mort. Dorénavant, le sort de la lesbienne dans la littérature française allait être voué au silence ou à la mort. Ainsi, il n'est pas surprenant que pendant plusieurs siècles la poésie de Sappho demeurerait l'unique témoignage du désir d'une femme pour le féminin à s'afficher ouvertement.

Le silence littéraire féminin qui plane sur le thème de l'homo-érotisme entre femmes après l'œuvre de Sappho représente sans doute la meilleure preuve de la destinée féminine (supposément éternelle et universelle) à n'incarner que l'objet du désir et du

regard masculins, c'est à dire, comme le rappelle Luce Irigaray, à être incessamment "le bel objet à regarder" (*Ce sexe* 25). Cette position assignée aux femmes d'être l'objet du regard masculin est évidemment réfutée dans l'œuvre de Sappho, comme le démontre clairement l'épigramme citée ci-haut qui communique la réaction de la narratrice bouleversée à la vue de la femme qu'elle désire. Chez Sappho, il est évident que la narratrice se place en position de sujet désirant. Ce scénario féminin contraste dès lors avec les œuvres de Benserade et d'Urfé, qui ont d'ailleurs bien montré à quel point la sexualité féminine ne peut être imaginée par eux qu'à partir des paramètres masculins et hétéro-relationnels, lui refusant ainsi toute autonomie et toute position en tant que sujet désirant du féminin. Pour Luce Irigaray, l'origine de ce phénomène d'incompréhension ou de refus de la part des hommes viendrait tout droit de la question de l'échange (masculin) de la femme :

Les marchandises ne peuvent entrer en relations que sous le regard de leurs "gardiens". Pas question qu'elles aillent seules au "marché", qu'elles jouent de leur valeur entre elles, qu'elles se parlent, se désirent, sans le contrôle de sujets vendeurs-acheteurs-consommateurs. Et leurs rapports doivent être de rivalité dans l'intérêt des commerçants. (*Ce sexe* 193)

Dans cette économie, le texte masculin serait donc incapable d'imaginer un rapport féminin intense et positif qui s'établirait sans intervention, voire même domination masculine. D'où l'importance, dans notre enquête sur les liens affectifs et homo-érotiques féminins, de rendre brièvement hommage aux écrits de Sappho, qui expriment ouvertement et surtout passionnément un désir féminin envers et pour le féminin, ainsi

que d'en souligner l'intérêt pour la généalogie littéraire des rapports intimes entre femmes.

L'exemple de Sappho ne nous est pas uniquement utile en tant que premier modèle connu, dans la production littéraire féminine, à célébrer l'érotisme et l'amour entre femmes. La figure de Sappho sert également d'inspiration à celle dont l'écriture incitera, à son tour, toute une génération de femmes auteures au Grand Siècle à prendre la plume, soit Madeleine de Scudéry. La troisième et dernière partie de cette étude mettra en scène la réalisation de l'amitié féminine dans l'imaginaire de deux écrivaines du dix-septième siècle : Madeleine de Scudéry et Charlotte-Rose de Caumont de La Force. Si ces deux femmes ont en commun le geste peu habituel à l'époque de vouloir énoncer l'intimité féminine, chacune offre néanmoins un portrait fort unique de l'amitié entre femmes. Dans sa nouvelle *Mathilde (d'Aguilar)*, grâce aux sentiments de complétude qu'offre l'amitié féminine, Scudéry esquisse une possibilité nouvelle sociale pour la femme qui refuse les confins hétéro-relationnels du mariage et, par le fait même, inscrit un dénouement original dans le cadre de la fiction romanesque traditionnelle. Chez Scudéry, l'amitié féminine est avant tout un mode de vie, mais elle est aussi un sentiment passionné, voire même exalté. Puis, passant de la passion à l'érotisme, dans son conte *Plus Belle que Fée*, La Force déjoue quant à elle toute attente en osant pousser les possibilités érotiques entre femmes au-delà des bienséances permises aux écrivaines de l'époque. Enfin, l'amitié féminine—phénomène émotif complexe—ne peut être uniquement vue que comme étant un rapport fixe ou unidimensionnel. Ainsi, dans les représentations de La Force nous verrons que l'auteure fusionne tout ensemble les sentiments d'affection féminine, certes, mais aussi de jalousie, montrant par-là les

diverses facettes et la complexité des rapports entre femmes. Fait remarquable, s'il prend place aux côtés de l'amour hétérosexuel, le lieu de l'amitié féminine chez ces deux femmes privilégie souvent les rapports féminins au-delà, parfois même aux dépens de l'amour hétérosexuel et du personnage de l'amant. Ce nouveau point focal dans la fiction féminine de Scudéry et La Force, ce désir de favoriser les rapports féminins, est précisément ce qui les distingue des représentations littéraires de l'amitié féminine esquissées par les auteurs masculins.

Chapitre 3.1

Hommage à l'autre Sappho : Madeleine de Scudéry

Les représentations littéraires masculines de l'amitié féminine projettent toujours une image d'incomplétude féminine, qu'elles prennent la forme, comme chez Molière, d'une collectivité féminine moquée et finalement punie, ou qu'il s'agisse, comme chez d'Urfé et Benserade, de rapports intimes atténués et ridiculisés par les forces dominantes de la réalité-hétéro. Ainsi, il n'est pas étonnant que de telles représentations aient fortement nuï à la diffusion littéraire féminine du concept de l'amitié entre femmes. Dans notre quête de textes féminins qui ont osé inscrire et même célébrer la réalité de l'amitié féminine au dix-septième siècle, nous ne rencontrons qu'un nombre fort limité d'œuvres. C'est que, comme nous l'avons montré dans la deuxième partie de cette étude, le Grand Siècle demeure avant tout une période littéraire mettant en scène la relation (amoureuse) hétérosexuelle. Pour le personnage féminin, il s'agit souvent de la seule relation satisfaisante à lui être octroyée et, surtout, à être digne d'intérêt littéraire. Toute relation qui n'épouse pas ce schéma hétéro-relationnel sera bien sûr secondaire, voire même marginal. De fait, la production romanesque de la plupart des écrivaines ne fait pas exception à cette règle. À titre d'exemple, Ruth Carver Capasso a bien montré que Madame de Lafayette, la seule des écrivaines du Grand Siècle dont les œuvres sont régulièrement incluses aujourd'hui dans le corpus académique, présente inévitablement des héroïnes qui demeurent en tout temps "alone in a world of constraint and conflict, with their principal definition deriving from their relationships to men"(39). Dans de pareilles circonstances, les rares femmes qui soulèvent la thématique de l'amitié féminine dans leurs œuvres soulignent du même coup l'aspect extraordinaire et inusité de leur

geste. En effet, malgré les pressions sociales exercées sur la femme de l'époque classique à n'exister que pour l'homme et malgré les divers discours moralistes et les représentations littéraires de l'Ancien Régime qui refusent, amoindrissent ou encore ridiculisent la possibilité de l'amitié féminine, ces écrivaines ont entrepris une action littéraire inouïe. En inscrivant dans leurs textes une intrigue qui dépeint un espace affectif entre femmes, elles ont donné aux sentiments et aux relations intimes entre celles-ci une place dominante au sein du romanesque et du fictif. Dès lors, l'amitié féminine devra forcément être prise au sérieux. Toutefois, cet écart de conduite vis-à-vis d'une fiction féminine hétéro-relationnelle acceptable a certainement joué un rôle crucial dans l'effacement, ou du moins dans le statut marginal de ces textes qui, même aujourd'hui, ne récoltent pas tout l'intérêt qu'ils méritent de la part de la critique littéraire et des programmes universitaires.

Se jouant du ridicule et de l'incrédulité publics et risquant le tout pour le tout, la première femme au dix-septième siècle à oser imprégner les pages de son œuvre d'un discours homo-affectif féminin est l'indomptable Madeleine de Scudéry. Souvent placée au cœur du mouvement proto-féministe des précieuses, on notera que Scudéry ne s'en décerne toutefois pas le titre. En fait, comme Linda Timmermans le rappelle, sachant que le terme "précieuse" possède une valeur péjorative, Scudéry "n'utilise pas le mot, et elle ne le fera jamais dans aucun de ses ouvrages. Cependant, elle parle du 'bel esprit'. Or, pour beaucoup de contemporains, les précieuses étaient des femmes qui aspiraient au bel esprit" (116). Qu'on lui octroie le titre de reine de la préciosité ou du bel esprit, Scudéry a suscité beaucoup d'intérêt chez les critiques littéraires modernes et particulièrement dans le champ des études féministes, un intérêt qui a fait naître une divergence d'opinions

marquée. Certains, comme Joan DeJean, ont vu dans l'œuvre de Scudéry une sorte de dépassement féminin de l'espace romanesque traditionnel qui, au dix-septième siècle, limite la femme (auteure et personnage) dans un enclos à la fois moral et textuel des plus restreints³. D'autres, notamment Elisa Biancardi, ont catégoriquement nié tout contenu scudérien trop féministe en notant plutôt "une misogynie dans la 'défense du sexe' scudérienne" (420). Enfin, certains, trouvant dans les personnages féminins de Scudéry une conduite toujours fort sage, n'ont tout simplement rien vu qui s'éloignait du conformisme social et littéraire dicté par l'époque. Claude Dulong, par exemple, met Scudéry à la tête d'un "mouvement de retenue à la mode" (401), un mouvement féminin qui, selon Dulong, réprime la sexualité féminine au profit de l'intellectualité:

Elles n'avaient vraiment rien de subversif, les œuvres de ces dames du XVIIe siècle. Il est vrai que l'injustice de la condition féminine y était souvent déplorée, mais le monde et la société n'y étaient pas remis en question. Celles-là même qui, dans leur vie, avaient fait preuve de liberté d'esprit, voire de licence de mœurs, celles-là même qui, dans leurs lettres, ne craignaient pas d'appeler les choses par leurs noms, dès qu'il s'agissait d'ouvrages destinés à la publication, retombaient dans le conformisme. Le genre romanesque aurait pourtant pu leur permettre des audaces déguisées. Mais non! Leurs héroïnes ne s'écartaient pas des normes de décence imposées à leur sexe et il fallait un viol pour qu'elles perdissent leur innocence. (400)

Certes, il est vrai que, suivant la tendance précieuse, Scudéry montre souvent dans ses œuvres un certain mépris pour l'amour charnel entre amants. Mais peut-être faut-il chercher ailleurs que dans les relations hétérosexuelles pour trouver chez Scudéry la

subversion sociale (et sexuelle) et l'érotisme dont la soi-disant absence dans les textes des femmes du dix-septième siècle paraît nettement ennuyer Dulong. Mon objectif ici n'est de faire ni le bilan ni l'état présent de la question du féminisme dans l'œuvre de Scudéry. Il s'agira plutôt de relever chez elle (et principalement dans *Mathilde (d'Aguilar)*, nouvelle publiée en 1667) les traces d'un discours inusuel ainsi que les stratégies textuelles qui privilégient les liens affectifs féminins et qui laissent même entrevoir une écriture qui valorise les liens passionnés, au bords de l'érotisme, entre femmes. Mais avant de nous aventurer dans l'étude de l'amitié féminine dans *Mathilde*, il serait à propos de rappeler que Scudéry avait déjà, auparavant, énoncé son penchant pour la question.

D'une certaine façon, la vie de Scudéry témoigne en elle-même d'un intérêt pour le féminin et les rapports entre femmes. En effet, par l'entremise de ses activités littéraires et sociales, Scudéry a toujours semblé promouvoir, d'une manière ou d'une autre, le statut de la femme. L'influence de la reine des précieuses sur sa société ne doit pas être négligée. À ce propos, Delphine Denis nous a ailleurs rappelé que la préciosité est avant tout un phénomène social, qui s'établit ensuite comme genre littéraire⁴. En cela, son rôle d'animatrice de son propre salon littéraire dès 1653, "les samedis du Marais," qui persisteront jusqu'en 1660⁵, n'a pu qu'aider à valoriser le pouvoir social des femmes ainsi que leur autorité sur le plan littéraire. Certes, le salon de Scudéry est actif pendant une période très importante dans l'histoire de l'évolution du salon littéraire en France, période qu'Alain Viala a identifiée comme faisant partie de la deuxième phase (1650-1660) de la vogue salonnaire, c'est-à-dire celle où le salon "devient 'fureur'"⁶.

Rappelons que les premières années de cette fureur des salons coïncident avec l'échec de

la Fronde. Comme l'a noté Linda Timmermans, cet échec "mit fin aux ambitions politiques, voire guerrières, des femmes de l'aristocratie" (97). Ainsi, chassées de l'arène publique et déplacées dans les coulisses privées des salons, elles troquent l'épée contre le livre⁷. De plus en plus au cours du dix-septième siècle, les femmes deviendront des figures d'autorité en matière de réception du livre, particulièrement en ce qui a trait au roman et au conte de fées. Pour Somaize en effet, "c'est une chose qui ne reçoit point de doute que c'est aux femmes que les auteurs veulent plaire"⁸. Cette arme nouvelle que représente le livre, Scudéry la manie avec un succès sans précédent, comme en témoigne son rôle important dans le développement littéraire du dix-septième siècle en France, surtout fondamental dans la production littéraire féminine. En effet, grâce à l'influence de Scudéry, si le domaine des lettres avait été jusque-là dominé par les hommes, la deuxième moitié du siècle donne naissance au déploiement de l'écriture féminine et au phénomène de la femme auteure⁹. DeJean résume très bien en ces quelques mots la grandeur de l'impact de Madeleine de Scudéry: "She defined a model for female authorship in France that would remain a standard until shortly after the end of the ancien régime" (*Tender Geographies* 92).

L'influence de Scudéry se fait ainsi sentir sur le plan littéraire aussi bien que social. Publiées sous le nom de son frère Georges, dont elle subit longtemps la tutelle rigoureuse, de l'avis de plusieurs critiques les œuvres de Scudéry—souvent perçues comme ayant été écrites "en commun" avec son frère—ont pourtant été principalement rédigées par Madeleine¹⁰. L'hommage que lui rend ici une femme inconnue témoigne bien en lui-même du rôle de Madeleine dans l'évolution de l'écriture féminine, ainsi que d'une conscience collective de sa performance d'écrivaine:

A la beauté les hommes seulement
 Avoient borné notre partage
 Réservant pour eux l'avantage
 D'écrire et parler doctement.
 Mais, fille illustre autant que sage,
 Pour avoir changé cet usage,
 Et triomphé si glorieusement,
 Ne vous devons-nous pas un grand remerciement?¹¹

La société mondaine reconnaît bel et bien Madeleine en tant qu'auteure. Un après l'autre, ses succès s'enchaînent à un rythme fort impressionnant. L'énorme popularité de ses très longs romans, qu'on nomme souvent "romans-fleuves", prend le Paris mondain tout à fait d'assaut. De 1640 à 1660, les œuvres romanesques de Scudéry se rangent toutes dans la catégorie de romans héroïques à clé. Destinée principalement aux lecteurs des salons, cette littérature d'élite perfectionnée par Scudéry cherchait à brouiller les divisions entre fiction et Histoire. Selon Erica Harth, la grande vogue de ces romans auprès des nobles venait en fait d'un désir de protéger leur propre image héroïque, image durement éprouvée après les événements de la Fronde:

The *roman héroïque* revived the noble of olden times, the knight with functioning sword, ready to receive his just deserts for doing chivalric duty. The *roman* traveled in a limited circuit. Written by nobles or intimates of nobles, it appropriated history for those who were beginning to be excluded by it. Keys created an atmosphere of exclusive complicity, for only insiders could claim to possess them. Thus nobles, who were fast becoming outsiders

in the word of practical power, constructed a mock history by and for insiders. Nothing so pleased a reader as to find his or her own prettified portrait in one of these novels. The illusion of history responded to a real need on the part of those who persisted in viewing themselves as participants in a history that was in the process of passing them by. (*Ideology and Culture* 141)

À titre d'exemple, malgré son cadre historique qui se situe dans l'Antiquité, *Artamène, ou le Grand Cyrus*, le deuxième roman héroïque de Scudéry¹², publié en dix volumes entre 1649 et 1653, épouse parfaitement bien cette esthétique en ce qu'il représente une sorte de compte-rendu glorifié des faits marquants de la Fronde. Mais ce nouveau genre, que Harth appelle avec justesse "essentially narcissistic" (*Ideology and Culture* 147), puisque les nobles prennent grand plaisir à se chercher et à s'admirer dans les pages qui les décrivent, est également fortifiant pour la lectrice du Grand Siècle. En effet, si le héros des neuf premiers volumes d'*Artamène* avait été le roi Cyrus, dans le dernier volume la figure du héros masculin fait place à l'écrivaine Sapho. Du coup, l'enjeu féminin devient évidemment central à l'intrigue¹³.

Dans son étude, *Fictions of Sappho*, DeJean résume les grandes lignes de ce dernier volume, moitié documentation biographique sur Sappho et moitié auto-portrait de Scudéry¹⁴. En bref, selon DeJean, dans le dixième volume d'*Artamène*, intitulé *Histoire de Sappho*, Scudéry

attempts to reverse previous reconfigurations of Sappho's poetry of desire.

She defines Sapphic writing as an exchange among women, and she rescripts

Sappho's life by proposing an alternative ending to the suicide of an abandoned woman. (104)

Ainsi, dans *Artamène*, la Sappho de Scudéry refuse tout à fait l'héritage littéraire ovidien. Cette fois, ni la vie, ni le talent de Sappho ne sont sacrifiés à Phaon. Au contraire, c'est Phaon qui s'éprend éperdument de Sappho en lisant un de ses poèmes. DeJean note que si, sous la plume de Scudéry, Sappho succombe aux charmes de Phaon, elle conserve toutefois son indépendance sociale et sa créativité (106). En effet, à la fin du roman, les deux amants sont bien sûr unis, mais—fait exceptionnel—non pas grâce aux liens du mariage¹⁵. Scudéry donne plutôt à son héroïne l'expérience émancipatrice d'une union libre. Selon DeJean, la décision de Sappho de ne pas épouser Phaon est plus qu'un rejet précieux du mariage. Étant donné que cet épisode marque du même coup la fin d'*Artamène*, ce geste radical dévoile également "the decisive use of the original woman writer for the future of the French novel" (*Fictions of Sappho* 110). À coup sûr, si Scudéry ne va pas jusqu'à refuser les termes de l'hétérosexualité dans le dernier volume d'*Artamène*, néanmoins elle les redéfinit par l'entremise de ce "contrat privé" entre amants¹⁶. Certes, cette nouvelle possibilité semble chère à l'auteure. Quinze ans plus tard, comme il en sera question plus loin, Scudéry reprendra ce schéma final émancipateur dans sa nouvelle *Mathilde*, en y ajoutant toutefois des modifications encore plus libératrices pour la lectrice¹⁷. Mais pour l'instant, grâce à l'*Histoire de Sappho*, dans l'esprit de plusieurs générations de femmes auteures à venir, le lien souvent essentiel entre le succès littéraire féminin et la décision de l'écrivaine de se soustraire à l'institution du mariage est parfaitement bien ébauché. Le statut social d'un grand nombre des écrivaines les plus renommées du siècle (entre autres Lafayette, Villedieu,

d'Aulnoy et La Force) témoigne de cette exigence pour le succès de l'écriture féminine à l'époque.

Nous pouvons aisément concevoir que, grâce en partie à la présence de la poétesse Sapho dans *Artamène*, le succès inouï du roman scudérien va inciter d'autres femmes à prendre la plume. La véritable explosion de la production littéraire féminine, qui marque particulièrement la deuxième moitié du dix-septième siècle en France, reflète l'effet scudérien et a des conséquences qui se perpétuent jusqu'au siècle suivant. Selon l'écrivaine et conteuse Marie-Jeanne L'Héritier (1664-1734), Scudéry était

l'ornement de son siècle, et sera éternellement la gloire de son Sexe. Ce Sexe a l'avantage d'avoir encore sur la terre des personnes qui marchent dignement sur les traces de Scudéry. La France voit d'illustres Dames, qui par de pompeuses Odes, de tendres Elegies, d'ingenieux Romans, et par mille autres sortes d'agréable et sçavant ouvrages, font éclater la beauté de leur genie, et la délicatesse de leur esprit. Les honneurs que nous rendons à Scudéry, rejaillissent sur toutes ces rares personnes ¹⁸.

En vérité, les femmes n'avaient jamais jusqu'alors écrit en si grand nombre. Aussi n'est-ce pas par hasard que Madeleine de Scudéry poursuit sa carrière littéraire revêtue dans les salons de Paris du surnom de "Sapho"¹⁹, surnom qu'on lui attribue mais dont elle se pare elle-même avec assiduité et zèle²⁰. En effet, nombreux sont les écrivains à l'époque qui désignent Scudéry par le nom de Sapho, lui rendant de la sorte un grand hommage littéraire, comme dans cet épître dédicatoire de L'Héritier:

Illustre Sapho, dont les Airs

Avec tant de douceur enchantent l'Univers,

Fameuse Scudéry, qui savez du Parnasse

Et les routes et les détours,

Vif esprit que rien n'embarasse,

Jardin où tant de fleurs renaissent tous les jours²¹.

Par son talent exceptionnel, selon L'Héritier reconnu de tous, Scudéry cultive cette identification à la mère du lyrisme. À vrai dire, deux caractéristiques principales unissent ces deux femmes: leur auto-identification en tant qu'écrivaines et leur don à la postérité d'un modèle littéraire féminin réussi qui a encouragé des générations de femmes auteures. Certes, la vraie et illustre Sappho, est un personnage historique bien connu du Grand Siècle, en partie grâce aux *Héroïdes* d'Ovide. Mais chez Scudéry, il ne s'agit pas uniquement d'un désir de personnifier ou de s'identifier à ce génie littéraire féminin qui inspira tant d'autres femmes. Historiquement, nous l'avons vu, on a souvent tenté d'effacer toute trace d'une sexualité dérangeante chez la mère du lyrisme érotique²². Malgré tout, le lesbianisme de Sappho était un fait admis par la société littéraire et mondaine du dix-septième siècle en France. À titre d'exemple, dans son *Dictionnaire historique et critique*, publié en 1697, Pierre Bayle établit clairement la sexualité de la poétesse de l'Antiquité:

Sappho a été une des plus renommées femmes de toute l'antiquité, par ses vers et par ses amours. Elle était de Mitylene dans l'Ile de Lesbos [. . .].

Tous ses vers roulaient sur l'amour, et avaient des grâces si naturelles et si touchantes, qu'il ne faut point s'étonner qu'on l'ait appelée la dixième Muse.

Il ne nous reste d'un si grand nombre de poésies, que certains petits morceaux que les anciens Scholiastes en ont cités, et qu'une Hymne à Vénus, et une

Ode à l'une de ses Maîtresses; car il faut savoir que sa passion amoureuse s'étendait sur les personnes mêmes de son sexe, et c'est ce qui l'a le plus décriée. Suidas nous a conservé le nom de trois amies, qui la perdirent de réputation, et qui se diffamèrent elles-mêmes par l'étrange singularité que l'on imputait à leur commerce. (1009)²³

Il n'y a aucun doute que la sexualité de cette reine du lyrisme était bel et bien connue du dix-septième siècle. Malgré tout, comme le prouve le commentaire de Bayle, tandis que sa pratique sexuelle avait la réputation d'être diffamante, sa poésie n'en était pas moins respectée. Dès lors, si l'on reconnaît que, suivant l'analyse de DeJean, “[f]or the period now known as the generation of the great French classics (1660-80), Sappho is a figure of female homoerotic desire” (*Fictions of Sappho* 4), le geste de Scudéry de s'identifier à Sappho devient, dans le cadre de notre étude, d'une importance cruciale. J'aimerais, en effet, suggérer que par l'entremise de son pseudonyme l'enjeu de Scudéry est non seulement de s'afficher publiquement en tant qu'écrivaine érudite et, voire même, d'excellence littéraire féminine capable d'inspirer d'autres femmes auteures, mais aussi—et suivant toujours les traces de la vraie Sappho—de rendre hommage à la possibilité et à l'expression de sentiments affectifs entre femmes.

Malgré un certain intérêt de la part de quelques critiques littéraires durant les dernières années à se pencher sur la question de l'influence de Sappho sur Scudéry (De Jean et Kroll), nous notons une grande hésitation à discuter de la possibilité d'homosexualité féminine dans les œuvres comme dans la vie de Scudéry. Ainsi, comme nous avons vu dans la dernière citation de DeJean, malgré avoir démontré que l'écriture de Scudéry dans le dixième volume d'*Artamène* délimite un espace d'échanges entre

femmes, DeJean n'ose cependant pousser son hypothèse trop loin: "Nevertheless, I am unable to make the claim that would be most telling for the history of fictions of sexual propriety in France, that Scudéry plainly inscribes her Sappho's rejection of heterosexual relationships" (*Fictions of Sappho* 104). La possibilité d'homo-érotisme, quoiqu'elle puisse paraître évidente dans le cadre d'une étude sur l'appropriation de Sappho dans les œuvres de Scudéry, est toutefois rapidement devenue une question taboue. Nicole Aronson, par exemple, se débarrasse rapidement de cette question embarrassante en expliquant que le surnom de Scudéry n'a jamais été employé pour désigner une certaine préférence sexuelle chez l'auteure²⁴. De même, dans son analyse de l'*Histoire de Sappho*, Renate Kroll évite, elle aussi, de mentionner la possibilité d'une esthétique sapphique—qui privilégierait les rapports émotionnels et érotiques féminins—chez Scudéry. Elle limite sa comparaison critique des deux Sap(p)ho à une généalogie de la femme auteure²⁵. Selon Kroll,

[. . .] le personnage de la poétesse antique développée dans le roman [de Scudéry] devient le lieu utopique de l'auto-identification et de l'auto-réalisation. Le mythe de Sappho dans le roman révèle une 'nouvelle héroïne', l'image d'une femme auteur de l'époque, et avec elle un 'nouveau mythe'.

(14)

Nous voyons que dans le cas de Scudéry, comme pour d'autres femmes renommées de l'histoire, en ignorant complètement la question des rapports émotifs féminins la critique a renforcé, consciemment ou non, la fable de l'hétérosexualité. Certes, l'expression du sentiment féminin et l'expérience d'une complétude émotionnelle dans les textes de femmes sont souvent automatiquement perçus comme étant articulés pour et envers le

héros masculin, même lorsque celui-ci joue un rôle visiblement marginal dans l'intrigue²⁶. En masquant ou en évitant l'existence de liens homo-érotiques entre femmes dans les domaines littéraires aussi bien que biographiques, la critique a adopté un procédé que Lillian Faderman appelle “the *cherchez l'homme* technique” (“Who Hid Lesbian History” 117), technique qui s'est avérée fort coûteuse pour l'histoire (littéraire) du lesbianisme²⁷. De son côté, Monique Wittig affirme que “la récupération” est la meilleure arme que possède l'institution de l'hétérosexualité pour combattre le lesbianisme (comme dans le récit d'Ovide), ou tout simplement “la dénégation” (“Paradigm” 120).

Sans vouloir mettre ici en question la sexualité de Scudéry, qui n'est évidemment pas fondamentale à l'analyse littéraire de son œuvre, je suggère cependant que l'auteure affiche une nette sympathie, voire même un intérêt marqué, pour l'expression des rapports intimes entre femmes. C'est pourquoi, comme nous allons le constater, certains textes de Scudéry peuvent être lus à partir d'une lecture sapphique ou lesbienne, c'est-à-dire une lecture dont l'esthétique privilégie nettement, mais le plus souvent obliquement, l'intimité féminine, en explorant ses possibilités affectives. Obliquement certes puisque, comme le note Bonnie Zimmerman, les textes qui favorisent l'homo-érotisme féminin sont parfois difficiles à cerner:

One of the most pervasive themes in lesbian criticism is that woman-identified writers, silenced by a homophobic and misogynistic society, have been forced to adopt coded and obscure language and internal censorship.

Emily Dickinson counseled us to “tell all the truth/but tell it slant,” and critics

are now calculating what price we have paid for slanted truth. (“What Has Never Been” 207)

Ainsi, le texte qui s’offre à une lecture lesbienne devra forcément être décodé. Frances Doughty évoque ce concept de codage en terme de “lesbian survival techniques” (125), triste effet de ce que Wittig appelle une culture lesbienne clandestine²⁸. Enfin, Martha Vicinus quant à elle pousse la question de l’importance de ce décodage encore plus loin et le dénonce comme étant le résultat du refus global d’une sexualité proprement féminine:

All societies that I know of have denied, controlled, and muted the public expression of active female sexuality. We must first decode female sexual desire, and then within it, find same-sex desire. By necessity we need to be sensitive to nuance, masks, secrecy, and the unspoken. If we look to the margins, to the ruptures and breaks, we will be able to piece together a history of women speaking to each other. (434)

Nous verrons que *Mathilde (d’Aguilar)* se prête particulièrement bien à cette perspective, puisque l’auteure y camoufle en plein cœur d’une intrigue amoureuse l’histoire d’une amitié féminine passionnée. Enfin, on notera que seuls deux critiques français ont récemment souligné un lien possible entre préciosité et lesbianisme²⁹. De l’avis de Philippe Sellier, les “insinuations malveillantes” à l’égard des précieuses à l’époque auraient été suffisamment nombreuses pour que nous les considérions comme formant le cinquième trait qui les caractérise dans l’esprit de la société mondaine du dix-septième siècle³⁰. Cependant, nous voyons que le langage qu’il utilise révèle son scepticisme sur la question. Bien que Sellier relate quelques exemples de “couples féminins” (comme la

marquise de Sablé et la comtesse de Maure), son commentaire sur les “pratiques homosexuelles” des précieuses s’avère fort bref. Quant à Myriam Maître, dans son ouvrage monumental sur les précieuses, elle explique que

à qui n’aime pas la “brutalité” virile et se prise hautement, il n’est pas difficile en effet de prêter des amours féminines. Les “couples” féminins qui se forment alors (Mme de Maure et Mme de Sablé, Mme de Lafayette et Mme de Sévigné) sont-ils des couples amoureux? L’accusation d’homosexualité, si elle est grave pour un homme au XVIIe siècle, l’est infiniment moins pour une femme. Mais cette indulgence (relative) à l’égard des amours saphiques protège aussi des intrusions féminines un autre territoire, farouchement masculin: celui de l’amitié lettrée, quintessence des héritages antique et humaniste. (586)

Malgré l’effort dont Maître fait preuve pour soulever l’hypothèse de rapports homo-érotiques au sein du cercle précieux, nous remarquons aisément qu’elle évite elle-même de répondre à sa propre question. Mais notons également que l’opinion de la critique sur le lesbianisme au Grand siècle affiche une certaine contradiction. En effet, si d’une part “l’accusation d’homosexualité” est “infiniment” moindre pour les femmes que les hommes; d’autre part, l’“indulgence” sociale à l’époque envers cette pratique s’avère toutefois “relative”. De sorte qu’on saisit difficilement s’il s’agit ou non, selon Maître, d’une relation dénoncée à l’époque. Enfin, n’ayant toujours pas offert de réponse quant à la nature de ces célèbres couples féminins, Maître finit par balayer sa propre question épineuse derrière la réalité du sort que subit l’amitié féminine à l’époque. Malgré son ouvrage extrêmement volumineux et d’une importance capitale pour l’historique des

précieuses, on notera avec regret que le lien que trace Maître entre préciosité et lesbianisme, de même que son analyse de la question, s'arrêtent à ces quelques lignes. Loin de vouloir isoler l'œuvre de Maître de l'ensemble de ses compatriotes, je tiens à souligner que cette lacune est en fait un geste courant en France. Nul doute que, de façon générale, la critique littéraire française est plus réticente que la critique américaine à poursuivre une enquête sur l'homo-érotisme dans la vie, comme dans les textes, des femmes de la période. Par contre, la critique anglo-américaine, grâce aux recherches de Bonnie Zimmerman, Terry Castle, George Haggerty, et Lillian Faderman, entre autres, tente depuis vingt ans déjà de retracer la généalogie des textes homo-érotiques dans la littérature anglaise et même, de façon plus limitée, française. Mais qu'il s'agisse d'un manque d'intérêt, d'un oubli, ou d'un refus, on peut difficilement expliquer cette absence quasi totale du côté des chercheurs français. De toute évidence, le besoin d'une écriture oblique ou d'un code pour exprimer les rapports homo-érotiques féminins à l'époque ne pouvait se borner uniquement qu'aux écrivaines anglaises, la France et l'Angleterre partageant après tout des reliefs politiques et sociaux relativement identiques en ce qui a trait au sort des femmes³¹.

Dans la mesure où, au dix-septième siècle, l'écrivaine doit protéger sa réputation, la présence d'une écriture oblique ou encodée devient doublement essentielle pour l'affichage de l'homo-érotisme féminin. Rien ne semble plus vrai pour Madeleine de Scudéry. L'écrivaine n'avait-elle pas saisi elle-même l'aspect compromettant de l'écriture à l'époque lorsqu'elle avait déclaré qu'«[é]crire, c'est perdre la moitié de sa noblesse»³²? De son vivant comme après sa mort, la réputation personnelle et littéraire de Scudéry a beaucoup souffert. Certes, malgré le respect que beaucoup lui réservaient

au dix-septième siècle, la critique littéraire à l'époque s'est souvent montrée peu généreuse à son égard. Le fait que Scudéry ait été l'une des rares femmes à recevoir une pension royale à l'époque ne l'a pas pour autant protégée contre les médisances³³. Il est toujours assez surprenant à cet égard de noter que quarante ans après sa publication la fameuse *Carte de Tendre* (publiée dans *Clélie* en 1654) et son auteure continuaient de subir les moqueries de nombreux critiques satiriques de l'époque, dont celle de l'infatigable Boileau dans sa *Satire X*³⁴. Sans doute que nulle femme n'aurait pu inventer un code de conduite amoureuse entre les sexes—code qui osait octroyer aux femmes un statut social supérieur à l'homme—ainsi qu'un langage pour s'y prêter, sans subir les assauts de ses contemporains, attaques masculines pour la plupart. Voilà pourtant ce à quoi la *Carte de Tendre* prétendait.

De nos jours, Scudéry est encore victime d'un discours critique mal placé, qui sévit malheureusement trop souvent contre les écrivaines et dont les propos tout à fait inutiles ne viseraient jamais à atteindre un auteur masculin. À titre d'exemple, dans sa préface aux *Femmes illustres*, Claude Maignien insiste à pas moins de quatre reprises sur la prétendue laideur de l'écrivaine³⁵. Ensuite, Maignien croit bon d'informer ses lecteurs de la soi-disant "virginité" de Scudéry, détail tout à fait dénigrant et inspiré uniquement par la laideur et le célibat de l'écrivaine (11-12). Certes, l'indépendance sociale de Scudéry en ce qui concerne les hommes dérange tout autant aujourd'hui qu'alors. Son refus de se marier et de prendre part aux deux rôles qui dominaient normalement la vie des femmes à l'époque, soit ceux d'épouse et de mère, s'est avéré un geste socialement libérateur mais aussi dangereux. Dans *Singlwomen of the European Past*, Bennett et Froide nous rappellent en effet que, pendant plusieurs siècles, le choix personnel de

demeurer célibataire exposait les femmes à de grands risques. Nous savons que les désavantages économiques forçaient la majorité des femmes alors à se marier. Mais entre 1250 et 1800 les femmes célibataires en Europe formaient tout de même 10 à 20 pourcent de la population adulte féminine³⁶. Ces femmes étaient bien sûr plus vulnérables que tout autre groupe féminin face aux médisances et même face aux attaques de la population. À titre d'exemple, pendant les années sanglantes qui marquèrent la chasse aux sorcières (1450-1650), c'est précisément cette catégorie sociale féminine qui a le plus souffert: "The most likely targets for an accusation of witchcraft were women who lived without men" (Bennett et Froide 14). Si Scudéry n'a pas eu à subir ce déchaînement féroce qui s'est abattu sur les femmes célibataires à l'époque, elle appartenait tout de même à cette catégorie qu'on commençait à critiquer sévèrement, celle des vieilles filles stériles supposément inutiles³⁷. La tenacité et l'insistance de Maignien à l'égard de la virginité et de la laideur de Scudéry n'est pas loin, à mon avis, de représenter aujourd'hui la même attitude. Ces deux caractéristiques physiques—que nous nous garderons de contester davantage—seraient-elles essentielles à l'étude de l'œuvre scudérienne? À coup sûr, grâce à de telles représentations, la réputation de Scudéry continue de souffrir injustement.

Mais l'attaque ne s'arrête pas là. Lorsque nous envisageons l'ensemble de l'œuvre scudérienne, une troisième remarque de Maignien (toujours non documentée), selon laquelle Scudéry "haïssait les femmes auteurs" (8), est encore plus incompréhensible. D'abord, parce que les samedis de salon de l'écrivaine, au cours des années 1650, étaient régulièrement fréquentés par Lafayette et Montpensier³⁸. Ensuite, parce que—comme le rappelle Harth à propos de la récente théorie sur l'écriture

collective des salons—l'espace même du salon encourageait à l'écriture. Bien que les réunions de Scudéry n'aient donné lieu à aucune "literal instances of collaborative or collective writing for publication, at least [they] provided a wealth of raw material for novels revolving around moral and amorous issues similar to the topics of conversation 'published there'" ("The Salon Woman" 186). Ainsi, le simple fait d'assister à ces samedis pouvait fort bien inciter hommes et femmes à écrire. Le salon de Scudéry, comme tout autre salon du Grand Siècle, ne pouvait que promouvoir le statut de femmes auteures, figures érudites sur lesquelles régnait bien sûr la toute suprême Sappho.

Dans le cadre d'une étude sur l'amitié féminine, l'accusation de Maignien à l'égard des rapports de haine que Scudéry aurait arborés envers les femmes auteures ne peut être sous-estimée. En cela, elle reflète une vieille stratégie masculine dénoncée par plusieurs féministes, dont Élane Audet pour qui "la société patriarcale a appliqué aux femmes, plus qu'à tout autre groupe social, la politique éprouvée du 'diviser pour régner'" (26). De sorte que, pour mieux combattre le malaise collectif qu'engendre l'intimité féminine dans la société occidentale il a été question depuis des siècles, selon Hélène Cixous, de mener "insidieusement" les femmes "à haïr les femmes, à être leurs propres ennemis" ("Le Rire" 41). Maignien perpétue cette manœuvre de manière évidente en ne se contentant pas d'esquisser l'image d'une écrivaine sans beauté, unique facteur qui puisse expliquer selon Maignien son abstention de l'économie (hétéro)sexuelle, mais en la présentant aussi comme détestant ses semblables.

En fait, je suggère que bien loin de détester les femmes auteures, il ne fait nul doute que Scudéry, à la manière de Sappho, jouait à la fois le double rôle de maître et de séductrice auprès de certaines disciples féminins. Sa correspondance privée avec

l'écrivaine Catherine Descartes (?-1706) témoigne nettement de ce double jeu³⁹. Dans l'échange épistolaire suivant, qui daterait selon Elizabeth Wahl de 1664, Scudéry et Descartes comparent les dangers néfastes de l'amour hétérosexuel aux plaisirs rationnels de l'amitié. Plus précisément, dans la première lettre citée, Descartes remercie en premier lieu Scudéry de lui avoir enseigné, à travers son œuvre, l'unique forme d'amour qui se trouve acceptable à ses yeux, soit le parfait amour:

Vous l'avez bien jugé, Mademoiselle, j'étois née avec une belle disposition à l'amour.

Mais qui pourroit aimer, s'il ne plaît au Destin?
a fort bien dit un poète de notre pays. *Il faut que je vous dise tout mon secret;*
j'y suis obligée par reconnoissance, et je vous ai plus d'obligation que vous ne pensez.

[. . .]

Les héros que vous avez faits,
Héros en amour si parfaits,
M'ont fourni du mépris pour les amours vulgaires,
Et dégoûté mon cœur des amours ordinaires.

C'est la vérité pure, vous m'avez donné une si belle idée de l'amour dans tout ce que vous avez écrit, que je n'en ai rien voulu rabattre. *J'ai cru qu'il falloit aimer ainsi, ou n'aimer pas du tout*⁴⁰. (C'est moi qui souligne)

Dès les premières lignes, nous distinguons aisément le ton de Descartes, expression qui s'ouvre sur une ambiance de jeu et surtout d'intimité féminine, puisqu'il s'agit avant tout du don qu'elle fait à Scudéry de sa confiance, un secret qu'elle a grand-peine à retenir:

“Il faut que je vous dise tout mon secret”. Si, d’une part, l’aveu de Descartes brouille les divisions entre fiction et réalité, puisqu’elle avoue avoir basé ses propres attentes amoureuses sur la conduite des héros de romans scudériens, d’autre part il témoigne d’un désir de maîtriser son propre destin au sein de l’économie hétérosexuelle. En effet, grâce aux exemples littéraires de Scudéry, insiste Descartes, elle a jusqu’ici refusé—suivant la philosophie précieuse—de se donner à toute forme d’amour médiocre. En cela, son attitude rappelle le refus de Cathos et Madelon de se livrer à des amants ordinaires. Mais nous remarquons également que la dernière phrase sollicite visiblement l’assistance, ou du moins l’approbation, de la destinataire. En effet, en utilisant la forme verbale “J’ai cru que”, Descartes se pose elle-même en tant que disciple inexpérimentée et fidèle aux doctrines de son éducatrice. Descartes demande, en quelque sorte, à Scudéry de la rassurer au sujet de la conduite qu’elle doit continuer de suivre à l’égard de l’amour. La tournure de son langage suggère ainsi qu’elle désire renouveler ou du moins poursuivre cette forme d’éducation amoureuse sous la tutelle personnelle et immédiate de Scudéry. L’autorité des romans scudériens en ce qui a trait à l’amour, va ainsi faire place à l’éducation et à l’intervention directes de l’auteure.

Scudéry saisit très bien le rapport disciple-maître déjà établi par Descartes. Dans sa réponse, se percevant tout à fait comme une mentor, elle rappelle à Descartes les dangers de l’amour et, en revanche, lui conseille, contre toute attente, d’accepter son amitié:

[. . .]

Si l’on devoit un prix dans la superbe Rome

A quiconque pourroit en sauver un seul homme;

Que ne devez-vous pas à cet heureux tableau

Où ma main a tracé ce qu'Amour a de beau,

Par l'opposition des amours passagères,

Des amours d'intérêts, des amours mensongères,

Des sentiments grossiers et de leurs faux appas!

Vous avez su franchir un si dangereux pas.

Je vous demande donc pour prix de mon ouvrage

Ce cœur, ce même cœur échappé du naufrage;

Ne le refusez pas à ma tendre amitié,

*Qui vaut mieux que l'amour de plus de la moitié*⁴¹. (C'est moi qui souligne)

S'il professe l'amitié, qu'on ne s'y méprenne pas: le langage de Scudéry est également fort séduisant. Scudéry se présente ici comme auteure-peintre mais aussi comme héros romanesque qui vient déposer ses armes aux pieds de la femme aimée et recevoir son "prix". En effet, d'un ton d'où découle un net héroïsme, Scudéry insiste d'abord sur la récompense que Descartes lui doit, ainsi qu'à son "ouvrage" (au double sens d'œuvre [littéraire] et de travail héroïque). Elle seule a su la sauver de l'aspect banal, trompeur et éphémère des amours hétérosexuels. Scudéry souligne ainsi la qualité à la fois héroïque et littéraire de ses écrits, qui ont préservé Descartes contre les abîmes certains de l'amour hétérosexuel. En fait, on remarque que, de passagère à dangereuse, la représentation scudérienne de l'amour devient de plus en plus négative pour finalement culminer dans l'image destructive que suggère le terme "naufrage". Cette stratégie pour démolir le concept de l'amour va permettre à Scudéry de mettre en contraste avec efficacité tous les dangers de l'amour et la "valeur" doublement satisfaisante de *sa* tendre amitié. La

comparaison est surprenante, sinon inusitée, l'invitation directe. Scudéry ne fait pas que détourner l'attention de Descartes loin des risques néfastes de l'amour hétérosexuel, elle lui offre à *sa place* sa propre affection.

Ainsi, en utilisant le terme "tendre amitié", Scudéry se pose comme auteure désirante, jouant visiblement à séduire sa disciple, et évoquant du même coup le personnage de Sappho. Certes, le concept de "tendre amitié" est particulièrement intéressant dans le contexte de leur échange homo-érotique de maître à disciple. À ce propos, James Munro, qui a étudié la composition de la fameuse *Carte de Tendre*⁴², définit le concept affectif de "tendre amitié" au dix-septième siècle comme naissant d'une "immediate recognition of someone else as a kindred spirit, the awareness of a special affinity, which, without making them lovers, may bind two people together" (30). Mais Munro ajoute également que le terme possède "the turbulence and uncertainty of a love relationship" (33), tout en s'affichant comme "a kind of mystery into which the novice requires to be initiated" (35). Nous voyons que le terme échappe à une définition trop rigide et permet aisément, en évoquant des émotions troublantes, la présence et l'articulation de liens passionnés homo-érotiques entre maître et novice. Enfin, selon l'historienne Marie-Jo Bonnet, le terme ne pose aucune équivoque: "Mais de sexualité qui ose en parler à l'âge classique autrement que sur le mode des 'tendres amitiés' ou de la rubrique scandaleuse" (79).

L'utilisation visiblement homo-érotique du terme "tendre amitié" de la part de Scudéry n'échappe pas à Descartes. Elle interprète fort bien l'invitation de sa mentor. À cette offre suggestive, Descartes répond sur un ton tout aussi séduisant, en brouillant tout à fait les concepts d'amitié et de passion amoureuse:

Mon cœur est à votre service, Mademoiselle, et vous lui faites trop d'honneur de le souhaiter.

On ne peut refuser un cœur

Que l'illustre Sapho demande,

et si quelque Tirsis me l'avoit demandé aussi galamment que vous faites, j'étois perdue. Mais, Mademoiselle, on m'avoit bien dit qu'on ne peut aimer sans inquiétude: l'amitié que j'ai pour vous me rend déjà malheureuse.

La moindre aventure amoureuse

Trouble notre repos, blesse notre devoir;

Mais la tendre amitié n'est guère plus heureuse,

Quand on ne doit jamais se voir.

Il semble que vous ne m'ayez sauvée des écueils de l'amour, que pour me faire périr dans ceux de l'amitié.

[. . .]

Je ne sais, Mademoiselle, si l'amour cause de plus cruelles peines, mais je sais bien que mon cœur n'en a jamais senti de plus sensibles, et que je ne trouve rien de si chagrinant que de vous admirer de si loin ⁴³.

Ayant bien saisi l'ambiance homo-érotique que Scudéry vient d'établir, en partie grâce au terme de "tendre amitié", pour la première fois dans cette série d'échanges privés

Descartes désigne Scudéry par son surnom, "Sapho". Cette référence tout à fait soudaine indique, à mon avis, que Descartes conçoit très bien la personnification de Scudéry en Sapho et qu'elle associe nettement sa manifestation à l'affichage féminin d'un désir homo-érotique pour le féminin. Autrement dit, pour Descartes, l'allusion au personnage

de Sapho n'est pas principalement d'importance littéraire; il est surtout d'expression érotique puisqu'il n'entre en vigueur que lorsque Scudéry, l'auteure, devient sujet désirant et exprime son désir à (et pour) sa destinataire.

La longue réplique de Descartes à l'invitation de Sapho semble *a priori* placer côte à côte les notions d'amitié et d'amour. On notera toutefois que sa comparaison affiche une certaine progression dans la portée accordée à l'amitié féminine. En premier lieu, c'est l'amour hétérosexuel qui paraît être l'émotion la plus redoutée: "si quelque Tirsis me l'avoit demandé [. . .] j'étois perdue", affirme Descartes. Mais elle brouille aussitôt cette distinction entre amitié et amour et insiste plutôt sur les peines que lui cause dès maintenant ce sentiment qu'elle ressent envers Scudéry: "on m'avoit bien dit qu'on ne peut aimer sans inquiétude: l'amitié que j'ai pour vous me rend déjà malheureuse". Les deux concepts représentent dès lors le même péril: "la tendre amitié n'est guère plus heureuse" que l'amour, les "écueils" de l'amour étant aussi terribles que "ceux de l'amitié". Aucun doute, les deux émotions sont aussi fortes l'une que l'autre, puisque, selon la comparaison de Descartes, on peut souffrir tout autant d'amitié que d'amour. Finalement, cette tension entre les forces de l'amour et celles de l'amitié prend fin lorsque Descartes admet que c'est la puissance de l'amitié qui s'avère la plus formidable et la plus dangeureuse, son cœur n'ayant "jamais senti de plus sensibles" chagrins auparavant. Ayant commencé sa longue réplique à l'invitation de Sapho par une comparaison des deux notions affectives, Descartes finit ainsi par admettre que l'émotion engendrée par l'amitié féminine l'emporte en puissance, de même qu'en douleur, dans son cœur.

Comme nous le voyons, la correspondance privée entre Descartes et Scudéry est inestimable dans le cadre de notre étude sur l'amitié féminine au Grand Siècle en ce qu'elle redonne toute sa valeur certes, mais aussi la possibilité d'un lien érotique à l'amitié entre ces deux femmes. Qu'il s'agisse ou non, dans cette correspondance féminine, d'un jeu anodin, d'un échange qui n'a pour but que de se plier au code souvent galant de la correspondance à l'époque, ce même jeu confirme que Descartes et Scudéry sont bel et bien conscientes de la possibilité érotique de leurs rapports. En fait, afin de contribuer pleinement à la généalogie de l'amitié féminine, nous nous devons de ne pas minimiser l'aspect érotique et émotionnel de leur échange privé. Comme Faderman le rappelle, la tendance de la critique littéraire à banaliser le contenu émotif des correspondances intimes entre femmes à l'époque est une réaction souvent trop commune:

Modern scholars [. . .] generally have explained love letters [between women] as examples of nothing more than the vocabulary of the day. [. . .] Such analysis comfortably discounts the seriousness of the emotion these women felt for each other. [. . .] Their language and behavior are incredible today: Thus such friendships are usually dismissed by attributing them to the facile sentimentality of other centuries. (*Surpassing* 81-84)

Non seulement devons-nous soulever l'importance de la thématique de l'amitié féminine chez Scudéry, sentiment qui est visiblement destiné ici (quoiqu'en dise Maignien) à une écrivaine, mais nous devons également restituer le potentiel sapphique dans l'esthétique scudérienne. Ainsi, contrairement à la théorie de Marie-Jo Bonnet, selon laquelle la figure de Sappho aurait perdu toute référence à sa sexualité subversive, perte qui aurait

permis à Scudéry de s'y identifier tout en protégeant sa réputation⁴⁴, je suggère que Scudéry n'a pas complètement renoncé au lyrisme amoureux subversif de Sappho. L'échange privé entre Descartes et Scudéry témoigne en lui-même d'une conscience scudérienne à l'égard de possibilités sapphiques dans les rapports d'amitié féminine, possibilités que l'on retrouve également ailleurs dans ses textes, mais surtout dans *Mathilde*.

Enfin, avant d'aborder la nouvelle en question, nous signalerons brièvement que, du point de vue de son œuvre, Scudéry avait déjà amorcé cet hommage aux rapports féminins plusieurs années avant sa correspondance avec Descartes, et avant *Mathilde*, dans *Les Femmes illustres ou Les Harangues héroïques*. Dans *Les Harangues*, texte publié en 1642 sous le nom de son frère, "Monsieur" (Georges) de Scudéry⁴⁵, l'objectif de Scudéry est à la fois unique et rebelle. S'emparant de la harangue, genre oratoire appartenant au domaine de la rhétorique et traditionnellement réservé aux hommes, Scudéry donne la parole à une vingtaine de figures féminines du passé dont la réputation a été ternie, ou encore dont l'accomplissement n'a tout simplement pas été suffisamment reconnu par l'histoire traditionnelle. C'est le cas, par exemple, de Cléopâtre, qui sous la plume de Scudéry a enfin l'occasion de se justifier à Marc-Antoine en exprimant les raisons de sa fuite lors de la bataille d'Actium, fuite qui entraîna à son tour celle de son amant. Loin d'avoir voulu trahir le grand guerrier, Cléopâtre explique qu'en refusant le combat elle lui a au contraire sauvé la vie (57). Nous voyons aisément que par l'entremise de sa harangue Cléopâtre tente de récupérer sa réputation en démentant tout à fait les tableaux qu'en a toujours donnés l'Histoire. L'effet de sa harangue laisse voir qu'il s'agit d'un

triomphe féminin autant sur le plan historique que personnel, puisque grâce à ce discours l'Histoire est démentie et l'amant reconquis.

Conformément au projet réhabilitateur dont témoigne la harangue de Cléopâtre, toutes les harangues scudériennes sont en quelque sorte une réécriture de l'Histoire, voire même une remise en question de la vérité historique en ce qui concerne plusieurs femmes célèbres. Comme Chloé Hogg l'a bien expliqué, “[t]he veracity of history itself is called into question, both by the harangues themselves and by the narrator’s accompanying commentaries which depict contradictory and even controversial versions of well-known historical events” (23). En contestant le concept de vérité historique, dans ses harangues Scudéry donne enfin parole à ces femmes légendaires, mais souvent historiquement connues (comme Cléopâtre ou Mariamne) seulement pour des raisons diffamatoires, créant de la sorte un espace féminin à la fois audacieux et revendicateur. La valorisation scudérienne de ces sujets féminins dans *Les Femmes illustres* s’inscrit, bien sûr, en partie dans le cadre du phénomène de la “femme forte”⁴⁶, évoqué surtout pendant la première moitié du siècle. À ce propos, dans sa quête pour octroyer gloire et justice à ses sujets féminins, Scudéry n’a pas choisi le genre de la harangue au hasard. Certes, le choix de la harangue (genre masculin) comme mode d’expression féminine est fort approprié à l’image de la femme forte, puisqu’elle lui procure une certaine virilité d’expression. Il n’est pas surprenant dès lors que le narrateur reconnaisse l’étrangeté de son procédé et justifie son choix: “Que s’ils trouvent étrange que j’aie choisi des femmes, pour exprimer mes pensées et qu’ils s’imaginent que l’art oratoire vous est absolument inconnu, défabulez-les [. . .]” (28). Le choix de la harangue est bien délibéré et s’inscrit parfaitement dans le cadre de l’objectif général des *Femmes illustres*: allouer aux femmes

ce qui leur est dû, c'est-à-dire leur plein potentiel. À cet effet, l'ouvrage de Scudéry reflète en quelque sorte un double hommage aux rapports entre femmes. D'une part, sa tentative de forger dans l'Histoire une généalogie féminine glorieuse confirme sa propre inclination pour les femmes. En effet, cet "arc de triomphe [. . .] élevé à la gloire de votre sexe (31), est sans doute la meilleure marque d'un hommage scudérien au féminin et d'un discours féminocentré. À ce propos, la pratique scudérienne féministe d'une récupération de l'Histoire dans *Les Femmes illustres* épouse étrangement les caractéristiques désignées ailleurs par Bénédicte Mauguière comme appartenant à une "sensibilité lesbienne". C'est-à-dire que la réécriture de l'Histoire chez Scudéry manifeste, à mon avis, la même "pratique de 'ré-appropriation', 'd'auto-légitimation' qui ouvre des portes à un imaginaire, à une sorte de 'mémoire amazonienne'" et qui marquent les textes (modernes) d'esthétique lesbienne (Mauguière 1042)⁴⁷. D'autre part, cette notion de mémoire amazonienne, qui rend hommage à un héritage féminin, domine particulièrement le message de la dernière harangue de "Sapho à Erinne", où Scudéry exprime une sorte d'appel à l'écriture féminine et affiche une complicité féminine fort explicite.

Un coup d'œil rapide sur la structure des *Femmes illustres* permet de mieux apprécier la harangue qui nous intéresse ici, celle de "Sapho à Erinne". Treize des quinze harangues féminines, reproduites dans l'édition de *Côté-femmes*⁴⁸, s'adressent à des hommes, généralement soit l'époux, ou l'amant de ces femmes qui prennent la parole. En cela, chacune de ces prises de parole à la première personne rappelle aussitôt le goût prononcé de l'époque pour les fictions épistolaires féminines, qui évoquaient le modèle de la femme abandonnée, rendu populaire par les *Héroïdes* d'Ovide⁴⁹. DeJean nous

rappelle en effet que, se calquant sur le texte d'Ovide, de nombreux auteurs du Grand Siècle

promoted a formula whose success can only mean that contemporary readers found in it a convincing construction of gender: the equation of Woman in love with Woman seduced and abandoned. In this founding vision of heroinism, when Woman writes, when she tells her "side of the love story in her own words," it is always a tale of lamentation, the litany of the woes of one forsaken addressed to the man who has left her behind. (*Tender Geographies* 79)

À titre d'exemple, nous évoquerons bien sûr les lamentations amoureuses de la religieuse abandonnée des *Lettres portugaises*. Mais dans son œuvre, on s'en doute, Scudéry refuse de se plier à cette vogue dénigrante pour les femmes. Ses harangues ne sont pas des lamentations amoureuses mais des appels à la restitution de la gloire féminine. De plus, de tous ces discours féminins adressés à des hommes, deux défient doublement le schéma épistolaire traditionnel de la femme amoureuse abandonnée, en refusant le modèle du sujet féminin s'adressant à un destinataire masculin. Le premier vient d'une mère qui s'adresse à ses filles ("Zénobie à ses filles") et le deuxième de la poétesse Sapho, qui destine son message à sa compagne Erinne. Dans "Sapho à Erinne", ce curieux mélange des genres de la harangue et de l'épistolaire devient, sous la plume de Scudéry, totalement féminocentré.

Évoquant étrangement l'appel à l'écriture féminine d'Hélène Cixous dans "Le Rire de la méduse", l'objectif de Sapho dans la harangue de "Sapho à Erinne" est fort simple. Il s'agit d'inciter les femmes à l'écriture; ou plus précisément, de "pousser [sa

compagne] à la poésie” (160). Au niveau de la structure, la position de cette “Vingtième harangue” n’est pas accidentelle. En fait, dans son “Epître aux dames”, le narrateur prend bien soin de se justifier à l’égard du manque apparent de structure dans son œuvre: “Que s’ils ajoutent que je n’ai observé nul ordre de chronologie en celui où j’ai placé mes Harangues [. . .]. Vous leur direz qu’il est vrai mais que cette erreur est volontaire, et si je l’ose dire, judicieuse” (29). En la plaçant à la toute fin, Scudéry en fait la plus importante de toutes ses harangues, celle dont l’argument soutient et justifie l’ensemble des harangues des *Femmes illustres*. De fait, le narrateur en avoue lui-même l’importance: “C’est l’argument de *cette harangue* que je donne *en particulier* à la gloire de ce beau sexe” (c’est moi qui souligne; 154). L’emplacement de la harangue de “Sapho à Erinne” est donc bel et bien stratégique et son contenu d’autant plus révélateur puisque cet échange de femme à femme contraste avec la forme hétérocentrée du reste de l’œuvre. En effet, si, selon Hogg, cette dernière harangue évoquerait en particulier “Scudéry’s closing call to arms, [and] redefines resistance to authority as a literary and feminist undertaking” (22), à mon avis elle représente surtout un geste d’admiration du sujet féminin, ainsi qu’un espace de complicité et d’échange entre femmes dont les premières lignes rendent immédiatement compte:

Il faut, Erinne, il faut que je surmonte aujourd’hui dans votre âme, cette défiance de vous-même et cette fausse honte qui vous empêche d’employer votre esprit aux choses dont il est capable. Mais il faut avant de vous parler de votre mérite, en particulier, que je vous fasse voir celui de notre sexe en général, afin que par cette connaissance je puisse atteindre plus aisément ce que je veux. (155)

L'urgence de la démarche de Sapho est rendue immédiatement évidente par le double usage de l'expression "il faut". Avant de rendre hommage à son amie et de la séduire pour la pousser vers l'écriture, Sapho va soulever la gloire du sexe féminin en général, geste qui reflète également l'objectif principal des *Femmes illustres*. Ainsi, quoique l'objectif de Sapho semble être au service des femmes en général, les multiples emplois du "je" et du "vous" indiquent déjà clairement qu'il est aussi très personnel. En effet, venant de déplorer à sa compagne que l'intelligence des femmes n'est employée qu'"à friser [leurs] cheveux et à chercher les ornements qui peuvent ajouter quelque chose à [leur] beauté" (158), Sapho cherche à convaincre son amie de l'importance de dépasser ces limites qui restreignent la gloire des femmes. À partir d'un langage fort séducteur, Sapho se lance à la conquête d'Erinne pour la conduire dans le lieu privilégié (masculin) de la poésie:

J'aime votre repos, votre gloire et votre beauté tout ensemble, je ne veux point, pour vous, de ces sortes d'études, le visage haut, qui mettent des rides sur le front et qui rendent l'humeur sombre et inquiète. Je ne veux point que vous fuyez la société ni la lumière, aux bords du Permesse. C'est là, Erinne, que je veux vous conduire, c'est là que vous me surpasserez aussitôt que vous serez arrivée, c'est là que vous acquerrez une beauté que le temps, les années, les saisons, la vieillesse et la mort même ne pourront vous dérober et c'est là, enfin, que vous saurez parfaitement que notre sexe est capable de tout ce qu'il veut entreprendre. (160)

L'intimité entre les deux femmes est évidente dès les premiers mots de Sapho. Évoquant bien sûr ici le dédain de Scudéry et du dix-septième siècle pour les femmes savantes,

souvent “synonymes de pédantes” (Timmermans 114)⁵⁰, Sapho rassure Erinne: sa beauté, loin de souffrir dans l’acte d’écriture, redoublera grâce à la pratique de la poésie.

Ailleurs, la poétesse lie encore plus directement la poésie féminine à la beauté éternelle: “Faites, Erinne, que le temps, la vieillesse et la mort ne vous dérobent que des roses et n’emportent pas toute votre beauté” (62). Cet urgent appel à l’écriture féminine, qui promet la vraie et infinie beauté, affiche aussi nettement un geste de complicité féminine. En effet, non-seulement cet appel démontre-t-il le désir de Sapho d’être égalée en poésie par une autre femme, mais il signale également sa volonté bienveillante et surtout charitable d’être surpassée par sa compagne. Ainsi, en insistant sur l’intimité et la collaboration féminines, le message de Sapho dément le vieux mythe patriarcal selon lequel les femmes seraient les pires ennemies des femmes rivales. Au contraire, Sapho encourage et embrasse le talent d’Erinne, geste de complicité au service de la création d’une future collectivité de poétesses.

Ainsi, la notion de mémoire amazonienne, qui cherche à regagner ou à assurer un héritage littéraire féminin, est nettement présente ici. Comme dernier argument, Sapho invite Erinne à entreprendre et à assurer d’elle-même l’immortalité de sa propre gloire en l’inscrivant:

Mais, si de votre propre main, vous laissez quelques marques de ce que vous êtes, vous vivrez toujours, avec honneur, en la mémoire de tous les hommes.
[. . .] De tout ce nombre infini de belles femmes, qui ont sans doute vécu dans les siècles qui ont précédé le nôtre, à peine avons-nous pu parler de deux ou trois seulement, et dans ces mêmes siècles. Nous voyons la gloire de notre

sexe, nous voyons la gloire de plusieurs hommes, solidement établie, par les écrits qu'ils nous ont laissés. (162)

Dans l'esprit de Sapho, il est clair qu'en elle même la beauté féminine (modèle passif) ne suffit pas à assurer l'immortalité des femmes. Certes, la gloire féminine est d'une importance cruciale pour Sapho et son immortalité ne saurait dépendre des écrits masculins. Erinne doit ainsi prendre exemple sur le procédé viable qui a su assurer la gloire des hommes; elle doit inscrire (pratique active) sa propre renommée en s'adonnant à la poésie.

L'invitation de Sapho à Erinne, cet appel à l'écriture féminine mais surtout à la poésie, champs traditionnellement réservé au domaine du masculin, est également significatif en ce qu'il s'en dégage une triste ironie. Il rappelle en effet les restes fragmentaires de la poésie de la vraie Sappho, triste sort de l'œuvre de la fondatrice de la poésie féminine. Après Sappho, il faudra aux femmes des siècles pour entreprendre publiquement l'acte d'écrire, plus longtemps encore pour oser afficher les marques des rapports intimes entre elles. Dans ce discours privé prononcé sur un ton nettement personnel et affectueux, l'exhortation de notre Sapho à la poésie féminine représente une double tâche: celle d'une entreprise scudérienne destinée à la fois à l'honneur de la capacité des femmes et à assurer leur gloire. Il s'agit bien là d'un geste de générosité et d'amour universels à l'égard de toutes les femmes, mais surtout des écrivaines, geste particulièrement rare à une époque, où la figure de l'écrivaine est souvent victime de ridicule ou de mépris.

Chapitre 3.2

Mathilde (d'Aguilar):

la performance scudérienne de l'amitié féminine

Je l'en croirois à demi,
 Ce galant homme de Grece,
 Amys, il n'est point d'amy,
 Disoit-il, parmi la presse.

(Scudéry, "De la diversité des Amitiez")⁵¹

Ainsi va la morale qui vient clore un traité sous forme de conversations entre six amis que Scudéry publiait dans son *Entretiens de morale dédiés au Roy*, morale qui conteste bien sûr le pessimisme de la célèbre formule d'Aristote⁵². Publié quelques années avant la mort de Scudéry, ce long entretien sur l'amitié témoigne de l'intérêt continu que l'écrivaine portait à la question et qui marque régulièrement son œuvre. Il semble toutefois que le thème de l'amitié ait intéressé Scudéry particulièrement vers la fin de sa vie. En effet, si, comme on l'a vu, Scudéry avait déjà énoncé son penchant pour la question de l'amitié féminine plusieurs années avant sa nouvelle *Mathilde (d'Aguilar)*, elle n'hésitera pas à l'afficher plus ouvertement durant ses dernières années. Ainsi, quoique Scudéry publie initialement sa nouvelle en 1667, sous son propre nom, elle la retire immédiatement et ne la fait re-publier que juste avant sa mort. L'avis de la deuxième publication de *Mathilde*, en 1702, des "raisons particulières [qui] obligèrent Mademoiselle de Scudéry de supprimer cette Histoire aussi-tost qu'elle l'eust mise au

jour”⁵³. Heureusement pour nous, comme l’explique le même avis aux lecteurs, “ce n’est que peu de temps avant sa mort qu’elle a témoigné aux personnes qui en avoient les exemplaires qu’elle seroit bien aise qu’on la produisit de nouveau dans le monde”. Ce qui avait paru gêner Scudéry suffisamment pour retirer *Mathilde* en 1667 avait changé, résultat peut-être d’une certaine insouciance à l’égard des réactions du public incitée par la conscience de sa mort prochaine. Certes, *Mathilde* est loin d’être une nouvelle parfaitement “innocente”. En ce qui a trait à l’amitié féminine, cette nouvelle va encore plus loin que ses ouvrages précédents. En fait, *Mathilde* rejette entièrement la philosophie morale de son temps, selon laquelle l’amitié féminine serait, à toutes fins pratiques, soit inexistante, soit ridicule, et certainement (comme chez d’Urfé) impuissante devant les forces de l’amour hétérosexuel. Dans sa nouvelle, Scudéry renverse complètement le mythe de la norme ou la “réalité-hétéro” (pour reprendre le terme de Raymond), créant en *Mathilde* une héroïne qui ressent et exhibe une véritable adoration envers son amie. Mais de plus, à travers son texte, Scudéry projette l’importance de l’amitié féminine au-delà de celle accordée au mariage et à l’union entre les deux sexes, portant de la sorte un regard dédaigneux sur les discours misogynes de l’époque qui reflètent expressément le besoin patriarcal d’une norme-hétéro. Ayant démontré que Scudéry cultivait déjà depuis un certain temps un intérêt pour la question des rapports intimes entre femmes, je soulignerai maintenant les différents discours affectifs entre femmes qui marquent cette nouvelle de Scudéry où elle pousse ses idées le plus loin.

Mathilde demeure encore de nos jours une nouvelle très méconnue et généralement négligée par la critique littéraire. Scudéry publie sa nouvelle historique après avoir renoncé aux longs romans-fleuves pour se plier aux exigences du nouveau goût

“moderne” des lecteurs⁵⁴. Cette adaptation, d’une certaine façon obligatoire, n’a pas empêché l’écrivaine d’y inscrire une idéologie féministe. Nous verrons en effet que, dans *Mathilde*, un des objectifs principaux de Scudéry est de démentir la nécessité de la complémentarité sexuelle et surtout de réfuter le ridicule de l’incomplétude féminine, telles que promues à son époque par Benserade, en valorisant les liens affectifs entre femmes. *A priori*, pourtant, le schéma de cette nouvelle paraît des plus conventionnels. Dans sa “Préface” à *Mathilde*, René Godenne décrit l’histoire comme étant “la traditionnelle aventure de deux amants qui, avant de connaître ensemble le bonheur, devront essuyer maintes traverses” (XVI). Toutefois, à mon avis, il s’agit plutôt d’une apparence trompeuse. Certes, l’intrigue tourne effectivement autour de l’histoire de deux jeunes amants. Résumons-en les faits: l’histoire se concentre sur une jeune femme, Mathilde, élevée à la cour de Castille, autour des années 1335. Au milieu des désordres politiques qui agitent la cour, sa famille se retire à Avignon, où la jeune femme fait la connaissance de Laure, qui deviendra sa fidèle amie⁵⁵. Après la mort de sa mère, Mathilde reçoit l’ordre de son père, Don Rodolphe, de rentrer à la cour d’Espagne, où elle fait la rencontre de Don Alphonse, jeune chevalier de Castille à qui elle a déjà été secrètement promise en mariage par Don Rodolphe. Les deux jeunes gens se retrouvent ainsi, malgré eux, engagés l’un à l’autre par l’autorité de leur père respectif. Mais Mathilde et Alphonse résistent le plus longtemps possible au dessein paternel. Les deux jeunes sont en fait complètement hostiles à l’idée du mariage. En vérité, Alphonse, “passionnément amoureux de la gloire et de la grande réputation” (93), n’a “que l’ambition dans le cœur” (94), tandis que Mathilde “aime autant la liberté qu’il aime la gloire” (109). Mathilde et Alphonse réussissent si bien à retarder leur mariage que celui-

ci finit par ne pas avoir lieu, parce que chacun des pères, pensant que Mathilde et Alphonse aiment quelqu'un d'autre, soupçonne que l'autre père tente de briser l'entente. Naturellement, un lien d'amitié se crée entre ces deux jeunes gens qui partagent la même attitude contre le mariage. Peu à peu, cependant, "quelque haine qu'il eût naturellement pour le mariage" (270), Alphonse finit par succomber aux charmes de Mathilde et par désirer cette union qui l'avait tant répugné. De son côté, la pauvre Mathilde est persécutée par la passion de plusieurs hommes, dont le roi et le prince de Castille. Mais quoiqu'elle finisse par avouer la naissance de sentiments amoureux dans son cœur à l'égard d'Alphonse, elle reste ferme dans son refus du mariage: "au-delà de l'estime et de l'amitié il n'y a rien à prétendre de moi", affirme-t-elle à son pauvre amant (230). Mathilde refusera même d'épouser le roi de Castille, à la grande consternation de celui-ci. Enfin, Alphonse fait preuve de courage et de valeur extrêmes: il empêche Mathilde d'être enlevée à deux reprises, puis d'être brûlée vive; il sauve la vie du roi deux fois et celle du grand-père de Mathilde, et réussit à vaincre l'armée des Maures qui menaçait le royaume de Castille. Il obtient enfin du roi, grâce à ses exploits divers, la permission d'épouser Mathilde en guise de récompense. Pressée par son grand-père, la jeune femme accepte ce mariage tant par respect pour celui-ci que pour se protéger contre la persécution amoureuse du roi et du prince de Castille.

Cachée sous la façade de cette intrigue principale et relativement traditionnelle, le récit scudérien présente en fait aux lecteurs avertis une deuxième intrigue beaucoup moins commune. L'élément inattendu aux yeux des lecteurs débute par la réalisation que pour l'infortuné amant, Alphonse, l'épreuve la plus difficile de toutes est de surmonter le dégoût marqué de Mathilde pour l'amour hétérosexuel et le mariage. En fait, Alphonse

attendra patiemment pendant la plus grande partie des 518 pages de la nouvelle que la répugnance de Mathilde envers ces deux institutions s'évanouisse. La résistance de Mathilde face non seulement au mariage mais aussi à l'amour physique hétérosexuel découle évidemment de la pensée précieuse, philosophie centrée sur le développement intellectuel de la femme et sur une critique de l'institution en refusant de se marier⁵⁶. La trame inusitée de cette deuxième intrigue prend vraiment forme lorsque Mathilde ne fait pas que résister aux pressions sociales du mariage, mais qu'elle privilégie en tout et partout l'amitié aux dépens de l'amour. Comme elle l'avoue elle-même: "quand on a résolu de n'aimer jamais rien, je ne vois pas que ce soit un grand malheur de n'être point aimée, du moins de *cette sorte d'affection*; car pour l'amitié je ne prétends pas y renoncer" (c'est moi qui souligne; 30)⁵⁷. Ainsi, que Mathilde en soit le sujet ou l'objet, l'amour hétérosexuel apparaît nettement comme un sentiment inacceptable, une émotion qu'elle ne désire même pas nommer. Pour l'héroïne, l'amitié, contrairement à l'amour, est le seul sentiment digne d'être ressenti. En fait, Mathilde se définit elle-même par sa pratique de l'amitié: "il faut être comme je suis, une personne qui ne compte que l'amitié pour toutes choses" (169-170). Nous verrons que de toutes les formes d'amitié présentes dans la nouvelle, c'est à l'amitié entre femmes que Mathilde accorde finalement la priorité, réfutant du même coup le mythe de la norme-hétéro. À mon avis, en se camouflant sous les convenances hétérosexuelles du genre romanesque de l'époque, dans *Mathilde* l'auteure va jusqu'à insinuer son propre penchant pour le thème de l'homosexualité féminine. Avec cette deuxième intrigue, dissimulée sous les bienséances de l'intrigue amoureuse principale, le texte exhibe un codage plutôt typique, on l'a vu, du roman lesbien. Il serait sans aucun doute trop téméraire d'affirmer que le texte de

Scudéry est une fiction lesbienne. On verra toutefois qu'il démontre bel et bien plusieurs caractéristiques du roman lesbien moderne, ainsi qu'une *esthétique* sapphique, puisque très souvent le lien émotionnel et érotique dominant chez l'héroïne est celui qui l'unit à sa compagne, Laure. Je concentrerai ainsi mon analyse de *Mathilde* sur cette deuxième trame narrative, celle qui, en pleine intrigue romanesque, pose l'amitié entre femmes comme essentielle à la complétude féminine.

La résistance de Scudéry face aux valeurs hétéro-normatives et les stratégies textuelles qu'elle exploite afin de donner la priorité aux relations affectives entre les deux protagonistes féminins se présentent de plusieurs façons. En premier lieu, l'action de la nouvelle se situe essentiellement dans deux domaines opposés: la cour de Castille et la cour du Pape, qui se trouve alors à Avignon. L'élément essentiel qui distingue ces deux lieux n'est pas tant géographique que sexuel. Ainsi, à chaque territoire s'appose un genre sexuel dominant. D'un côté, la cour de Castille, royaume viril "agité de factions différentes" (2), où commande un nouveau roi, qui "ne manqua presque jamais d'ennemis, ni la Castille de nouveaux troubles"(4). La conduite malveillante du monarque est d'ailleurs très bien dénoncée par la voix narrative:

Je ne veux pas m'engager plus avant dans le détail de la vie de ce roi: il suffit de remarquer que sa conduite perpétuelle fut de se tirer très habilement des plus mauvaises conjonctures, céder au temps, tout accorder quand il était pressé, s'en souvenir peu quand les choses avaient changé de face; au lieu de faire la guerre pour avoir la paix, ne faire jamais de paix que pour reprendre plus avantageusement la guerre; satisfaire les mécontents quand il ne les

pouvait perdre, en faire de nouveaux aussitôt après pour des utilités présentes, se confiant en son adresse pour le danger à venir. (5-6)

La tromperie, la violence et la guerre des hommes sont les caractéristiques dominantes du royaume de Castille. Ce domaine d'hostilités et de conflits internes, espace principalement masculin, fait contraste avec celui de la cour d'Avignon, lieu chaleureux que choisit comme exil pour sa famille le père de Mathilde, "attiré tant par la douceur du climat, que par l'ancienne et étroite amitié de sa maison avec celle des Colonnes" (9). La société d'Avignon est ainsi déjà présentée aux lecteurs comme le lieu de l'amitié, ayant des aspects doux et féminins.

La cour à Avignon est opposée au domaine hostile et masculin de Castille, en ce qu'elle peint le modèle parfait d'une société paisible, à l'esprit et aux manières élégantes. On apprend en effet aux lecteurs que "[c]ette cour était magnifique et tranquille, et la politesse se trouvait alors incomparablement plus grande en ce lieu-là qu'en nul autre, particulièrement parmi les dames, à qui seules on doit le bel usage du monde, et de la véritable galanterie" (9-10). En bonne précieuse promotrice du sexe féminin, dans son portrait de la cour d'Avignon, Scudéry fait non seulement l'éloge de la population féminine d'Avignon, mais rend aussi un hommage universel aux femmes et à leurs apports sociaux. Dominée par le bel esprit et la galanterie des femmes, la cour d'Avignon se caractérise également par son aspect de collectivité et de camaraderie féminines: "Il se mit même de leur société douze autres dames qui étaient inséparables, et qui avaient toutes beaucoup de mérites" (11)⁵⁸. Ce groupe de femmes devient vite le centre d'intérêt intellectuel et social de la cour d'Avignon. De sorte que tout le monde, nous explique la narratrice, "s'accoutuma même à proposer parmi ces dames des

questions galantes et ingénieuses, qui servaient beaucoup à faire paraître l'esprit de toutes ces belles" (12). Enfin, la cour d'Avignon attire notre attention par l'absence évidente de monarque. On note même qu'en comparaison avec la cour de Castille, dans l'univers d'Avignon la présence masculine se limite nettement à la périphérie de l'intrigue. En fait, c'est une pseudo-reine qui règne sur cette utopie principalement féminine, "l'incomparable Laure", personnage autour duquel évoluent et se rassemblent toujours les autres personnages féminins. Dans une des rares scènes où Laure ne peut accompagner sa troupe d'"amies"⁵⁹, cette réplique de Mathilde à un jeune amant, qui les rencontre sur son chemin, dévoile bien l'esprit de camaraderie féminine sur lequel domine la figure de Laure:

Cependant, pour vous répondre plus précisément, vous saurez que nous sommes gaies, parce que nous nous souvenons avec plaisir du mérite de Laure; que nous sommes rêveuses, parce que nous avons bien du regret de ce qu'elle n'est pas ici. (71)

Les paroles de Mathilde sont marquées d'amitié et de générosité à l'égard de Laure. Cet esprit de générosité féminine est un autre détail important qui aide à mieux saisir la philosophie féminocentrée de la cour d'Avignon. Certes, à Avignon les femmes ne luttent pas les unes contre les autres; au contraire, elles s'apprécient. Pour mieux souligner l'absence de divisions au sein de cette communauté féminine, Scudéry nous rappelle que si "la jalousie de beauté [. . .] est presque inséparable de toutes les belles" (28), à Avignon les choses vont tout autrement. Nouvellement arrivée en Provence, Mathilde ébahit tout le monde par sa beauté. Loin de ressentir du dépit lorsque Don Fernand, envoyé du roi de Castille, élit Mathilde comme étant la plus belle, "toutes ces

dames ne s'en offencèrent point et lui dirent qu'il devait être bien aise qu'une belle de Castille emportat le prix de la beauté sur toute les belles de Provence, qui étaient alors les plus belles personnes du monde" (31-32). Scudéry offre ainsi le portrait d'une communauté féminine fort amicale où n'existent ni division ni jalousie entre les femmes.

En contraste avec cette cour à l'esprit féminin généreux, la cour de Castille n'affiche qu'envie et division entre ses sujets féminins. Mathilde, qui doit suivre son père en Castille, apprend de sa parente l'effet que cause sa beauté dans un lieu autre que Avignon: "toute la cour a vu votre portrait, les filles de la reine en ont déjà de la jalousie, elles se flattent pourtant de l'espérance que ce portrait vous fait plus belle que vous n'êtes: mais elles seront au désespoir, quand elles verront qu'il fait tort à votre beauté" (84). Nous voyons ainsi que la cour de Castille est un lieu néfaste pour le développement des relations entre les femmes. C'est pourquoi Mathilde, y ayant habité durant son enfance, en a conservé un souvenir imprégné de crainte et de méfiance à l'égard des femmes: "mais pour les femmes de la cour, je ne serais pas marrie de savoir avec lesquelles on peut faire plus sûrement amitié" (85). Certes, la cour de Castille, étant dominée par les valeurs et l'autorité masculines, se livre difficilement à la pratique de l'amitié féminine. L'idéologie des personnages de Castille montre en elle-même leur pessimisme à l'égard de l'amitié féminine. Selon Don Félix, par exemple, les femmes "naissent toutes, s'il faut ainsi dire, dans des intérêts différents, toutes les qualités qui les rendent aimables, les divisent" (170-171). Ainsi, la cour de Castille, tant par sa philosophie misogyne que sa politique andocentrée, rend les liens intimes entre femmes difficiles à réaliser. Nous verrons que si Mathilde y réussit à se faire une amie, Lucinde,

celle-ci épouse une pratique de l'amitié qui s'oppose à celle de Laure et qui s'inscrit davantage dans le cadre de la mentalité androcentrée de Castille.

Nous signalerons enfin que malgré son aspect androcentré, il est surprenant de noter que la cour de Castille ne se livre pas davantage à l'amitié masculine. Les liens entre hommes s'y avèrent non seulement rares mais surtout funestes. La seule amitié masculine qui existe à Castille, celle d'Alphonse et de Don Félix, tourne rapidement en haine lorsque les deux amis tombent amoureux de Mathilde:

[. . .] je ne puis jamais songer à n'aimer plus Mathilde. Aïmons-la donc, reprit Alphonse, et haïssons-nous autant que nous nous sommes aimés, puisque vous l'avez voulu; car la qualité d'ami et celle de rival ne peuvent subsister ensemble. (203)

Face à l'amour, l'amitié masculine dans l'univers de *Mathilde* est vouée à l'échec. À cet effet, il est intéressant de constater que Scudéry refuse catégoriquement d'attribuer le même sort aux liens entre femmes. Les rapports intimes que Mathilde développe avec Laure et Lucinde ne sont jamais victimes d'une jalousie amoureuse. L'écrivaine renverse ainsi le jugement sévère que formule pratiquement au même moment La Rochefoucauld sur l'amitié féminine, selon lequel, on se le rappellera, "[c]e qui fait que la plupart des femmes sont peu touchées de l'amitié, c'est qu'elle est fade quand on a senti de l'amour" (M440). En fait, dans l'univers de sa nouvelle, Scudéry permet aux liens intimes entre femmes non seulement de survivre à l'amour hétérosexuel, mais aussi de s'épanouir à ses côtés. En cela, le scénario de Scudéry est tout à fait inusité⁶⁰.

Le domaine pour lequel Scudéry opte pour permettre cet épanouissement est Avignon. Certes, le peu de personnages masculins déterminants dans cette communauté

va donner lieu à un microcosme féminin, espace évidemment idéal pour la pratique de l'amitié entre femmes. L'aspect territoire féminin de la nouvelle de Scudéry est particulièrement intéressant puisqu'il évoque une autre caractéristique du roman lesbien moderne. Selon Mauguière en effet, "dans les textes qui traitent de l'amour entre femmes, le thème d'un 'espace lesbien' en retrait de la société est une étape indispensable" (1039). Sans être retirée de la société, puisque la cour d'Avignon représente une société en elle-même, on admettra que cette communauté féminocentrée dominée par "Laure et toutes ses amies" (27), c'est-à-dire par les "inséparables", est caractérisée par son estime du féminin et de l'amitié, ne suivant en rien le modèle patriarcal de la société de Castille. Tous ces éléments vont créer un espace propice et fécond à la naissance du premier modèle d'intimité féminine dans *Mathilde*, celui entre Mathilde et Laure, modèle qui mènera, dans son aboutissement, à une image homo-érotique.

Évoluant au cœur de ce lieu qui privilégie visiblement les femmes, Laure s'avère cruciale à l'étude de l'amitié féminine dans *Mathilde*. *A priori* toutefois, le personnage légendaire de Laure peut sembler problématique pour notre poursuite de la thématique de l'amitié entre femmes. En effet, la voix narrative nous présente Laure comme étant avant tout l'objet du désir masculin: "Mais entre un grand nombre de belles personnes, il y avait une fille célèbre pour sa beauté, pour son esprit, pour sa vertu, et de qui le nom a rempli toute la terre, par l'amour extrême que le fameux Pétrarque eut pour elle" (10). Il s'agit bien de la fameuse Laure, rendue immortelle par les sonnets passionnés de Pétrarque dans le *Canzoniere*, ensemble de poèmes qui finira par être pendant longtemps l'emblème d'un code amoureux exemplaire. Ainsi, le scénario de Scudéry paraît célébrer

pleinement l'amour platonique hétérosexuel, seul amour digne d'être promu dans l'idéologie précieuse. Je suggère, cependant, que dans ce scénario légendaire se dissimule une autre stratégie textuelle dont se sert Scudéry pour souligner l'importance des liens entre femmes. Cette stratégie scudérienne se situe en effet dans la ré-appropriation du personnage historique de Laure, que notre Sapho transforme pour mieux l'adapter à sa nouvelle. Scudéry n'a respecté que les éléments historiques et biographiques essentiels de Laure: son héroïne vit à Avignon, sa beauté a frappé Pétrarque qui en est tombé follement amoureux, de fait, elle devient vite la source inépuisable de la poésie du jeune homme. Le Pétrarque de Scudéry, suivant l'Histoire, est représenté comme l'amant platonique idéal:

car encore que Laure eut donné de l'amour à tous ceux qui l'avaient vue, et que la constante passion de Pétrarque fut connue de toute la terre, l'envie respectait une si vertueuse affection, et l'on peut dire que c'est la première fois qu'on eut vu un amour sans avoir besoin de secret. (16)

Jusqu'ici, cette évocation de la belle Laure et du fidèle Pétrarque correspond essentiellement au modèle attendu du célèbre duo. Le portrait des amants que dessine Scudéry épouse l'image qu'en a faite l'Histoire d'un unique amour repoussé et idéalisé, passion qui inspire la poésie remarquable de l'amant. Mais dans cette nouvelle, Laure n'éprouve pas les mêmes sentiments envers Pétrarque. Ses émotions ressemblent davantage à l'amitié, car

bien que Laure eut pour lui *la plus grande estime qu'elle put avoir, et toute la tendresse dont elle était capable*, elle vivait avec tant de retenue que sans lui faire jamais nulle rudesse, on peut dire qu'il n'avait pourtant jamais sujet d'en

être tout à fait content. Aussi ne voit-on dans ses ouvrages que des plaintes tendres et respectueuses. (C'est moi qui souligne; 19)

Laure apparaît nettement comme une femme incapable d'un amour hétérosexuel exalté et qui, ne pouvant ressentir cet amour, embrasse plutôt l'amitié entre les sexes. Par l'entremise du personnage de Laure, Scudéry diminue donc la valeur mythique attribuée à l'amour hétérosexuel en la supplantant par la notion d'amitié. Elle reprend l'histoire légendaire de ce couple d'amants immortalisés par une passion masculine non-partagée, en y inscrivant sa propre vision du couple, celle ou l'amitié de Laure, son "estime"—unique sentiment qu'elle est en mesure de pouvoir ressentir—va jouer une part cruciale dans l'intrigue.

La véritable récupération scudérienne du récit de ce couple légendaire s'inscrit dans la représentation de Laure. Loin d'être uniquement l'amante idéalisée, dans *Mathilde* Laure se révèle également comme l'amie idéale. La pratique de l'amitié chez Laure remonte, d'une certaine façon, à son éducation personnelle. Ainsi, on nous apprend très tôt dans le récit que Laure,

qui était de très bonne maison, avait une tante qui était de la maison des Gantelmes, auprès de qui elle demeurait, et qui avait un mérite extrême. Ce n'était pas une de ces tantes qui ressemblent à des mères, elle n'avait que trois ou quatre ans plus que Laure; elle était belle, elle savait beaucoup de choses agréables, elle faisait des vers agréablement aussi bien que Laure, et savait le monde parfaitement; elle aimait sa nièce avec beaucoup de tendresse, et en était aimée de même; et l'on ne voyait chez ces deux personnes tout ce qu'il y avait d'honnêtes gens en cette Cour. (10-11)

Scudéry nous signale clairement le lien familial très étroit entre les deux femmes, mais elle insiste visiblement sur les termes intimes de la relation entre Laure et sa tante. Il s'agit d'une relation extraordinaire en ce qu'elle ne ressemble pas à l'amour qui naît normalement de circonstances parentales, mais plutôt à celui entre deux jeunes femmes liées d'une étroite amitié et qui cohabitent ensemble. L'auteure souligne le caractère exceptionnel des deux femmes aussi bien que l'aspect intime et inusité de leur lien nièce-tante.

Le choix de l'écrivaine de faire loger et évoluer librement son héroïne dans un milieu féminocentré devient encore plus significatif, lorsque nous considérons les détails biographiques de la vraie Laure, connue sous le nom de Laure de Noves. Loin d'avoir vécu dans des circonstances aussi libératrices que dans le scénario de Scudéry, la véritable Laure a souffert un destin nettement plus sombre. Les études de plusieurs historiens, dont celle de Marc Maynègre, ont en effet démontré que Pétrarque avait rencontré Laure en 1327, soit deux ans après son mariage à Hugues II de Sade, union qui fit voir le jour à onze enfants⁶¹. Laure serait morte en 1338, soit à 38 ans, selon toute évidence d'une tuberculose pulmonaire, qui aurait été occasionnée par l'épuisement physique que causa ses onze accouchements⁶². Il est dans la mesure du possible de suggérer que Scudéry, qui s'était déjà prouvée une historienne érudite (comme en témoignent notamment *Les Femmes illustres* et "Histoire de Sapho"⁶³), ait elle-même su ces détails biographiques au sujet de Laure. De sorte que, dans l'imaginaire de notre écrivaine, loin d'assumer le double fardeau d'épouse et de mère de famille—marques incontestées de sa sensibilité hétérosexuelle et de sa participation à l'économie sexuelle patriarcale—Laure refuse fermement toute possibilité de mariage jusqu'à la fin.

Puisqu'avant *Mathilde* Scudéry avait déjà annoncé son penchant pour la récupération de l'Histoire, nous pouvons avec raison nous interroger sur sa décision de faire évoluer le personnage de Laure dans sa nouvelle, où son mépris pour le mariage et son refus de l'amour hétérosexuel font d'elle une véritable porte-parole du célibat féminin. Contre toutes les valeurs dominantes, elle refuse l'amour de Pétrarque, amant qui "n'avait pu donner de l'amour à Laure" (14), et invoque les douceurs de l'amitié hétérosexuelle au détriment de l'amour. Comme le dira plus tard Alphonse, "Laure n'est pas ennemie de l'honnête amitié, comme du mariage" (14). Dans cette micro-communauté féminocentrée, ce havre de la vie féminine collective, dominé par la femme et dans lequel celle-ci peut choisir librement l'amitié au détriment de l'amour, une nouvelle Laure circule, ré-inventée par Scudéry.

Ce choix personnel de privilégier l'amitié embrasse évidemment celui de Mathilde, qui se définit par sa préférence pour ce sentiment. Si à Avignon l'importance de la relation entre Laure et Pétrarque est, pour ainsi dire, dépassée par le dessein de l'amitié, c'est dans ce milieu féminin par excellence que se développe l'amitié entre Laure et Mathilde. Les rapports entre les deux amies jaillissent spontanément dès leur première rencontre. Mathilde, quoique plus jeune, possède déjà plusieurs des caractéristiques physiques de Laure, détail qui accentue nettement leur compatibilité :

comme Mathilde était infiniment aimable, et qu'elle ressemblait même un peu à cette admirable fille, excepté qu'elle n'était pas si blonde, on l'appelait quelques fois la petite Laure, et elle vint à en être si tendrement aimée, qu'on ne les voyait jamais l'une sans l'autre. (14)

Les deux amies deviennent inséparables. Mathilde, qui n'a que douze ans lors de sa première rencontre avec Laure, évolue à ses côtés jusqu'à quinze ans, âge où "Laure l'aima avec une tendresse infinie" (64). Tout au long de sa nouvelle, Scudéry souligne d'un vocabulaire explicite la puissance des liens émotionnels qui unissent les deux jeunes femmes. Bien que Mathilde soit plus jeune que Laure, la relation entre les deux amies ne ressemble en rien à un modèle d'intimité entre mère et fille. On notera en effet que Scudéry insiste sur la maturité exceptionnelle de Mathilde, qui "était sortie de l'enfance beaucoup plus tôt que son âge le devait permettre" (26). Malgré la différence d'âge entre les deux héroïnes, elles nous apparaissent en fait comme essentiellement identiques. En effet, le texte souligne incessamment les nombreuses ressemblances entre les deux jeunes femmes, si bien que vers la fin de la nouvelle, Mathilde sera appelée "l'incomparable Mathilde" (463), héritant ainsi de la même épithète que celle qui est toujours liée à son amie, soit "l'incomparable Laure". À mon avis, dans notre objectif de soulever les traces de rapports intimes entre femmes, la représentation de Mathilde comme double de Laure ne peut être sous-estimée. En effet, selon l'analyse de Mauguière sur les caractéristiques du roman lesbien, le dédoublement du personnage féminin dans la littérature féminine devient "surtout un moyen d'exprimer une attirance [. . .] largement tabou pour l'autre femme" (1036-1037). Dans *Mathilde*, le dédoublement sert non seulement à afficher une certaine fascination avec l'autre femme, mais aussi à démontrer une disposition naturelle chez ces deux femmes à s'aimer en toute harmonie.

En premier lieu, l'analogie entre Laure et Mathilde est établie du point de vue physique. Mathilde est à ce point charmante que "l'on peut dire que si elle ne surpassait Laure, du moins elle l'égalait" (26). Leurs similitudes sont également notées du côté de

l'amant Pétrarque, qui affirme que "s'il n'eut pas aimé Laure, il ne doutait point qu'il n'eut aimé Mathilde" (26). En fait, la ressemblance entre elles est telle qu'un jour Pétrarque les confond. En ramassant un gant qu'il croit être tombé de la main de sa bien-aimée, il prend celui de Mathilde qui "avait les mains aussi belles que Laure" (66). Cet épisode montre que même l'amant parfait a du mal à les dissocier. Les deux jeunes femmes s'amuse ainsi à tromper le pauvre Pétrarque qui, exalté par la joie de posséder cet objet précieux, emporte le mauvais gant avec lui. Cet épisode souligne à la fois leur correspondance physique et leur esprit de complicité, puisque les deux femmes partagent, ne serait-ce que pour un moment, le même amant.

La ressemblance entre les deux compagnes s'étend jusque sur le plan idéologique, car Laure et Mathilde partagent en effet les mêmes idées sur l'amour hétérosexuel et le mariage. Cette philosophie commune va bien sûr renforcer leur amitié déjà évidente. Dès les premiers mois suivant leur rencontre, Laure, enchantée de sa nouvelle compagne, se rend compte avec joie que Mathilde partage son opinion vis-à-vis des hommes et de l'amour:

j'ai remarqué que vous fuyez les autres, ou que du moins vous leur parlez peu ; que vous prenez un petit air sévère qui semble déjà se vouloir faire respecter quoi que vous soyez en un âge, où tout ce qu'on peut prétendre d'ordinaire, est de commencer de se faire aimer ; et c'est pour cela Mathilde, que je vous loue, de votre air modeste et retenu : car assurément c'est un grand malheur de se faire aimer, avant qu'on ait assez de raison pour se faire craindre [. . .] Croyez-moi, ma chère fille, lui dit-elle, le plus sûr sera de

douter de l'affection qu'on aura pour vous et quand vous n'en pourrez plus douter, de défendre votre cœur par un sentiment de gloire. (21-23)

L'opinion de Laure est ferme: la femme, pour son propre bonheur, doit étouffer tout sentiment d'amour hétérosexuel ou, si elle en est incapable, dissimuler ses émotions. La philosophie de Laure sur l'amour épouse ainsi celle de Mathilde, qui refuse catégoriquement, nous l'avons vu, d'aimer, "du moins de cette sorte d'affection" (30). Étant un peu plus âgée que son amie, Laure veut s'assurer que Mathilde saisisse bien les dangers qui accompagnent la naissance de l'amour. L'avertissement de Laure s'avère justifié, puisque la passion des hommes se révèle néfaste pour la jeune Mathilde: quatre des cinq amants qui tombent amoureux d'elle la persécuteront et lui feront même risquer sa vie⁶⁴. Ayant observé un jour la passion de Dom Fernand (un des envoyés de la cour de Castille à Avignon) pour Mathilde, Laure avertit son amie de l'imminent danger: "Vous pouvez penser, lui dit Laure, que je serai toujours ravie de votre satisfaction, et que je consentirais à vous perdre, pourvu que vous fussiez heureuse. Mais, ma chère Mathilde, je doute que le mariage soit propre à vous le rendre" (39-40). Laure fait preuve d'amitié et surtout de dévouement et de sacrifice en mettant le bonheur de son amie au-dessus du sien. Certes, dans sa pratique de l'amitié, l'objectif principal de Laure est de prévenir sa protégée contre les effets de l'amour, des hommes et du mariage, en faisant appel au bonheur futur de Mathilde. C'est pourquoi Laure apprend avec soulagement que Mathilde, comme elle, a déjà renoncé instinctivement à l'amour et persiste dans cette renonciation en prenant appui sur le modèle de conduite que lui offre Laure: "car dans l'aversion naturelle que j'ai pour le mariage je vous tiens la plus heureuse personne du

monde, d'être aimée d'un homme qui par l'état de sa fortune ne peut jamais vous épouser" (40).

Pour Mathilde, visiblement, Pétrarque est l'amant idéal puisqu'il ne représente aucun danger pour Laure. Enfin, le lien intime qui unit les deux jeunes femmes s'approfondit de jour en jour grâce à leur philosophie sur le mariage. Les deux amies choisissent fréquemment le thème du mariage et ses conséquences pour les femmes comme sujet de conversation intime :

C'est pourquoi, Mathilde, si vous m'en croyez, songez plus d'une fois à vous engager pour toujours, et ne vous sacrifiez pas légèrement pour des intérêts de famille, qui ne servent souvent de rien à la douceur de la vie. Tous ceux qui conseillent de se marier ne songent guère à ce qu'ils disent [. . .] il est même bon de se tirer du commun des femmes, qui sont d'ordinaire plus considérées pour les enfants qu'elles donnent dans leurs familles que pour leur propre mérite. Ah! ma chère Laure, reprit Mathilde, que je vous suis obligée de me confirmer dans les sentiments que j'avais déjà, et je vous promets qu'il m'en souviendra toute ma vie. (43-44)

Mathilde accepte ainsi l'invitation de Laure de se mettre au-dessus des autres femmes en résistant aux pressions sociales et familiales du mariage. Grâce à leur désir commun de dénoncer le statut d'objets d'échange et de procréation que la société impose aux femmes, les deux amies se rapprochent davantage. On voit qu'en résistant au *statu quo* social, Laure et Mathilde s'efforcent de remplacer le modèle social et fictif normatif du mariage par leur propre scénario de liberté. Au cœur de l'autonomie de ces personnages féminins, s'incrit une certaine solidarité féminine en tant qu'exceptions. Nul doute, en

effet, que les idées anti-mariage chez Scudéry renforcent les liens d'amitié entre celles qui les partagent. Cette conversation est immédiatement suivie d'une scène d'échange privé, où "Laure lui montra des vers qu'elle avait faits contre le mariage, qu'elle n'avait jamais fait voir à personne" (44). Ainsi, l'idéologie que partagent Laure et Mathilde sur le mariage les incite à se dévoiler même leurs secrets les plus privés. On notera enfin que le rapport entre amitié féminine et le refus du mariage est directement soulevé lorsque, immédiatement après la lecture de ses vers, Laure "donna encore une amie à Mathilde qui la confirma dans les sentiments où elle était" (44-45). Certes, dans cet univers féminocentré exceptionnel, où les femmes n'ont jamais à subir les pressions du mariage, la source du bonheur de Mathilde est bien soulignée par Scudéry, qui insiste "qu'elle aimait tendrement Laure, qu'elle ne voulait point se marier, et que la vie qu'elle menait en Avignon lui était fort douce" (74).

La conduite de Laure et sa philosophie à l'égard du mariage servent même de modèles indispensables à Mathilde lors de son séjour en Castille. Pressée par son père d'épouser Alphonse, Mathilde se rappelle l'éthique de son amie :

l'exemple de Laure qui ne se voulait point marier, et qui avait acquis une si grande réputation dans la façon de vie qu'elle avait menée, flattait son humeur si agréablement, qu'elle ne concevait pas qu'il lui fut possible de consentir à être mariée. (100-101)

Bien que Mathilde possède sa propre philosophie d'anti-mariage, les conseils et le modèle de conduite que lui offre sa compagne vont lui être indispensables en Castille, territoire principalement masculin, où Mathilde—malgré sa pratique évidente de l'amitié et son refus public de l'amour hétérosexuel—subit avec beaucoup d'aigreur la passion

amoureuse de plusieurs chevaliers. En fait, sentant le danger qui entoure son amie, Laure va tenter de pénétrer le royaume de Castille par le seul moyen qui est à sa disposition, soit la lettre. Laure, qui vient d'être avisée par le savant Anselme du sort qui attend sa compagne en Castille, la prévient: "Anselme m'a assuré, que dans fort peu de temps vous aimeriez une autre personne infiniment plus que moi" (180)⁶⁵. Dans un premier temps, l'avertissement de Laure montre bien qu'elle reconnaît la place privilégiée qu'elle occupe dans le cœur de son amie. D'un ton qui évoque un semblant de jalousie et d'insécurité, Laure prétend d'abord que le danger en question ne saurait venir que d'une nouvelle amitié féminine : "et comme vous m'avez écrit beaucoup de bien de votre chère Lucinde ; je ne sais si c'est à elle que je dois me prendre de votre infidélité, ou à mon peu de mérite" (180). En cela, l'attitude de Laure souligne la primauté de la pratique de l'amitié féminine chez Mathilde. Puis, renonçant à son ton mi-sérieux, mi-léger, "pour [lui] parler plus sérieusement" (180), Laure dénonce le vrai danger :

Cela veut dire que je vous prie de vous en souvenir au milieu de tous les honneurs qu'on rend à votre mérite, et de toutes les conquêtes que fait tous les jours votre beauté : Souvenez-vous encore de nos dernières conversations, et n'oubliez pas que la liberté est la plus douce chose du monde. (181)

Il est clair que Laure perçoit le mariage comme faisant obstacle au bonheur personnel de Mathilde mais aussi à leur amitié. Le "dépît" que ressent Mathilde en lisant cet avertissement l'incitera ainsi à "prendre une résolution encore plus forte de défendre son cœur" (181).

Si elle naît en partie d'une ressemblance physique et idéologique et d'une volonté commune de résister aux pressions sociales du mariage, l'amitié de Laure et de Mathilde

revêt aussi les couleurs d'une amitié tendre et extrêmement émotive, même aux yeux des autres personnages, où l'érotisme ne cache pas sa présence. En effet, l'amitié passionnée entre Mathilde et Laure n'est pas limitée au domaine du privé, mais illustre un dévoilement public de leurs liens intimes qui est généralement absent de la représentation des rapports entre femmes dans la littérature féminine. George Haggerty, qui a examiné les rapports intimes entre femmes dans les romans du dix-huitième siècle en Angleterre, soutient que

[u]nlike male homosocial relations, which are public, visible, and 'structurally congruent' with the dynamics of patriarchal power itself, female-female bonds will be private, invisible, and structurally opposed, as it were, to the sex-gender system itself. (75)

Même si Scudéry fait avancer la relation entre Mathilde et Laure en marge de l'intrigue amoureuse, camouflant de la sorte son importance et se conformant aux attentes hétérorelationnelles de l'époque pour le genre romanesque, elle ne s'empêche ni de souligner la solidité et l'intensité de leur lien ni de peindre quelques tableaux qui en révèlent clairement toute l'intimité. Le texte est en effet parsemé de manifestations du sentiment passionné qui unit les deux jeunes femmes, témoignages qui contrastent pendant longtemps avec leur refus des amants.

Dès le commencement, Scudéry insiste que "Mathilde était donc inséparable de Laure" (16). Leur relation devient rapidement connue de tous et approuvée particulièrement par la mère de Mathilde "qui eut donc beaucoup de joie de voir que Laure la prenait en si grande amitié" (16). Scudéry nous avise par la suite que, de "toutes ses amies" (27), c'est Mathilde qui "devint effectivement la première amie de Laure"

(26), c'est-à-dire, non pas au sens d'originelle mais bien de principale, soulignant ainsi son statut aussi privilégié que public. De plus, à l'annonce de la séparation forcée des deux compagnes, le texte peint fort bien l'intensité de leurs émotions: "Cependant, le malheur de Mathilde était sans remède, et elle voyait bien qu'elle serait toujours éloignée de Laure qu'elle aimait plus que sa vie" (80). L'amour de Mathilde pour Laure est un sentiment visiblement désintéressé, intense et passionné. Dès lors, il n'est pas surprenant que le départ de Mathilde pour la Castille lui cause "une douleur mortelle" (79). De son côté, Laure ressent la même tristesse que sa compagne. À la nouvelle du départ de Mathilde pour la Castille, "Laure en fut si affligée qu'elle en pleura tendrement, en présence de Pétrarque qui fit quatre sonnets sur la beauté de ses larmes, que toute la terre a sus" (79). Nul doute que l'amitié entre Mathilde et Laure est un sentiment tout à fait exalté, un lien d'une ardeur et d'une sensibilité évidentes et publiques. La mère de Mathilde, Pétrarque, toute la communauté d'Avignon, et bientôt celle de Castille, de même que "toute la terre" (grâce aux sonnets de l'amant) deviennent témoins de la passion qui s'est développée au sein de leur rapport. Nous voyons ainsi à maintes reprises que, loin d'être une relation qui évolue en privé, la performance de l'amitié chez Mathilde s'accomplit de façon très visible. À Avignon, Mathilde s'occupe à plaire à Laure: "Comme elle était adroite en toute chose, et que Laure aimait si fort les fleurs, qu'elle en avait même l'hiver; c'était elle qui lui faisait des bouquets et des guirlandes dont elle aimait fort à se parer" (20). Les actions que chaque femme accomplit pour faire plaisir à son amie ou qui démontrent son dévouement sont presque toujours publiques. À titre d'exemple additionnel, la primauté du lien entre les deux amies sur celui entre Laure et Pétrarque est particulièrement transparente lors de la scène de "la peinture que Laure

faisait faire pour Mathilde, et dont il eut une copie” (76). Dans cet épisode, Laure commande son portrait pour le privilège de son amie, tandis que l’amant, qui n’a pas l’honneur d’être le récipient de la peinture originale, devra se contenter d’une “copie”. L’amitié chaleureuse entre les deux jeunes femmes écarte ainsi l’amant, qui n’aura qu’une image de l’idéal platonique amoureux.

Mathilde fait, elle aussi, preuve de son amitié envers Laure par des marques tout à fait publiques. Séjournant désormais en Castille, “elle eut reçu une lettre de Laure qu’elle montrait à l’aimable Lucinde ; car l’amitié qu’elle avait dans le cœur était presque aussi tendre que de l’amour” (100). Certes, dans cette nouvelle, le fait de montrer la lettre est en quelque sorte synonyme d’une déclaration d’amour. Pétrarque, pour sa part, occupe la plupart de son temps à montrer à d’autres ses sonnets composés en l’honneur de Laure. Enfin, nous noterons que le lien passionné entre les deux amies dépassera même l’enclos féminocentré d’Avignon, pour étendre sa renommée dans toute la cour de Castille, lorsque Lucinde explique à Alphonse la dévotion, la loyauté et surtout la suffisance du sentiment de Mathilde à l’égard de Laure :

Quand j’ai commencé de connaître Mathilde, elle ne me voulait ni estimer ni aimer : Elle n’avait le cœur rempli que d’une amie qu’elle a en Avignon, dont vous pouvez voir le portrait auprès de son miroir, l’incomparable Laure régnait dans son esprit et y règne encore. (140)

Laure fait ici figure de culte, objet d’une adoration pleinement satisfaisante qui, au chagrin d’Alphonse, ne laisse place à aucun autre objet affectif. Positionné de façon stratégique, grâce au miroir le portrait de l’amie apparaît côte à côte avec le reflet de

Mathilde, réfléchissant ainsi l'image d'un couple féminin. Grâce aux paroles de Lucinde, l'exclusivité du lien affectif entre les deux amies est donc souligné, même en Castille où Mathilde est entourée de soupirants.

Enfin, je propose que cet affichage d'émotivité et de passion dans le lien entre Mathilde et Laure communique une forme de désir homo-érotique. Toutefois, comme le révèle le symbolisme de la scène précédente, les marques d'affection homo-érotique sont indiquées de façon essentiellement privée ou cachée. Certes, Scudéry reconnaît la possibilité d'une tension et d'une énergie sexuelle au sein des rapports entre femmes. Pourtant, pour une œuvre qui veut inscrire cette possibilité à l'époque, un recours à une forme de codage sera évidemment indispensable. À ce propos, Haggerty va encore plus loin en nous proposant que “[f]or the woman of feeling, affections carry with them an unmistakably erotic charge, and different forms of friendship and even familial bonds can become, in various circumstances, the carefully articulated substitute for sexual activity itself” (4). La nouvelle de Scudéry illustre particulièrement bien cette observation. Deux scènes en particulier attirent notre attention, en offrant un cachet d'érotisme, où le désir féminin est dirigé vers une femme.

Dans la première scène en question, Mathilde compose un sonnet galant à la louange de la beauté de Laure, sonnet qui est faussement attribué à Pétrarque. Tous les personnages se méprennent sur l'auteur de ces vers, tellement passionnés que “Laure rougit après avoir achevé de [les] lire” (56). Naturellement, chacun est persuadé “que cette galanterie était faite par Pétrarque, qu'on savait être naturellement libéral” (56). De plus, après la lecture de ce sonnet, Mathilde offre à Laure un goûter magnifique, accompagné de musique, mais de provenance toujours anonyme et qui continue de

tromper, puisque “toute la compagnie [qui] cru que c’était [de] Pétrarque” (57). Nous voyons que sous le décor *a priori* relativement innocent de cette scène à saveur pastorale, par l’entremise de sa poésie et du divertissement qu’elle offre à Laure, Mathilde aime à jouer le rôle désirant de l’amant Pétrarque. Dans cette scène de séduction anonyme et de méprise collective (hormis les lecteurs), Scudéry affiche certainement l’inconcevable: le désir d’une femme pour une autre femme. Quoique ce pseudo-travestissement puisse ressembler à un plaisir anodin, ne nous y méprenons pas: il permet secrètement à Mathilde de faire la cour à Laure derrière l’apparence de l’amant. En fait, il ne s’agit pas du seul épisode où Mathilde énonce obliquement son désir pour Laure, en s’emparant de la pratique poétique qui définit Pétrarque. En effet, peu après son arrivée à Avignon, Mathilde apprend par cœur les vers passionnés de Pétrarque pour les réciter à son aise : “elle savait tous les vers qu’il avait faits pour Laure, et les récitait de la meilleure grâce du monde ; aussi Pétrarque disait-il quelquefois, qu’il ne trouvait ce qu’il avait fait supportable que dans la bouche de Mathilde” (17). On notera que Pétrarque ne récite jamais ses propres sonnets amoureux; en amant respectueux, il ne consent qu’à les montrer. Mathilde se permet toutefois d’articuler son propre désir homo-érotique en récitant la poésie exaltée de Pétrarque ; puisqu’elle seule ose le faire, la performance homo-érotique orale de la jeune femme devient doublement significative.

Scudéry dessine ainsi une héroïne qui cherche visiblement à plaire à sa compagne. L’écrivaine restructure en quelque sorte les configurations du désir féminin dans la fabrique traditionnelle de la fiction. Jusqu’à présent, et pendant une grande partie de la nouvelle, c’est Laure qui est le seul récipient du désir de Mathilde. Ce consentement de la part de l’écrivaine d’établir une possibilité homo-érotique atteint son apogée dans la

sûreté d'un lieu privé, la chambre de Mathilde. Forcée par son père de retourner en Castille, lieu patriarcal par opposition à Avignon, Mathilde tente de maintenir l'économie et le désir féminocentrés qui définissaient son existence à Avignon, dans un geste qui signale l'intensité érotique de ses sentiments envers Laure: "Elle avait le portrait de Laure dans sa chambre, et tous les vers de Pétrarque dans son cabinet" (91). Ainsi, le regard posé sur Laure, elle peut lire à sa guise les vers enflammés de l'amant, et de toutes les activités qui s'offrent à elle dans cette cour de Castille, c'est ce qui lui "faisait ses plus grands plaisirs" (91). Mathilde ne fait pas que contrôler l'économie érotique visuelle, en posant son regard désirant sur l'objet féminin elle conteste le vieux signifiant (phallique) du désir. Pour l'instant, en suivant la trame inusité de cette deuxième intrigue, nous voyons que la nouvelle de Scudéry contredit explicitement la pensée de Teresa de Lauretis, selon laquelle dans la culture occidentale "her story, like any other story, is a question of his desire" (*Alice Doesn't* 106).

Mais en 1667, toute articulation, même oblique ou codée, d'un désir féminin pour le féminin s'avère difficile. Si Scudéry ose le faire, elle ne peut le faire que momentanément. Il faudra bien réintégrer le *statu quo*, forcer la clôture du texte par l'inévitable mariage qui, après tout, avait été prédit presque fatalement par le savant Anselme lors de sa lecture des astres (178). En ce sens, Mathilde n'y peut rien. D'une part, Scudéry prépare cet aboutissement traditionnel, et si contraire à la philosophie de Mathilde, grâce à l'apport de son autre amie: Lucinde. En effet, évoluant dans le domaine patriarcal de Castille, l'amitié de Lucinde envers Mathilde prend des formes entièrement différentes de celle qui s'épanouit entre Laure et Mathilde.

Dès son arrivée en Castille, Mathilde choisit Lucinde pour l'aider à se consoler de la perte de Laure : "tout ce qu'elle voyait ne la consolait point de Laure. Lucinde fut pourtant celle qu'elle creut qui pourrait avec le temps être la confidente de la douleur qu'elle avait de l'absence de son incomparable Laure" (88-89). Peu à peu, l'amitié que Mathilde ressent envers Lucinde, "qui lui était une grande consolation" (390), la pousse à lui confier ses sentiments les plus privés, y compris sa philosophie sur l'amour hétérosexuel et son refus ferme d'aimer Alphonse. Mathilde explique à sa nouvelle amie que son cœur est largement comblé par l'amitié féminine: "L'amitié que j'ai pour vous, et celle que je conserve pour Laure, dit Mathilde, occupent si agréablement le mien, que j'espère qu'il ne s'y trouvera jamais de place pour l'amour" (178). Toutefois, conformément à la conduite d'un personnage qui évolue dans un domaine androcentré, la philosophie et la pratique de l'amitié féminine chez Lucinde ne s'opposent pas à l'amour d'un homme : "Croyez-moi, ma chère Mathilde, reprit Lucinde, mille amies n'empêchent pas un agréable amant d'entrer dans un cœur" (178-179). Lucinde insiste sur la futilité de l'amitié féminine à lutter contre l'amour et privilège, dans son idéologie, la primauté des liens hétéro-relationnels. Nous remarquons ainsi qu'autant l'amitié de Laure est cruciale à la résistance de Mathilde face au mariage et à l'amour hétérosexuel, autant celle de Lucinde joue un rôle vital dans le développement de la passion de Mathilde pour Alphonse ainsi que dans l'acceptation de ce sentiment chez l'héroïne. Et c'est Lucinde qui essayera de convaincre Mathilde de prendre "plaisir à des choses qui d'elles-mêmes sont très agréables" (193), c'est-à-dire l'amour d'Alphonse. Comme Laure avait voulu enseigner à Mathilde les dangers des hommes et du mariage, Lucinde tentera de lui en enseigner les attraits. Ainsi, dans une lettre à son amie, Lucinde lui vente les mérites

d'Alphonse ainsi que sa profonde tristesse causée par l'absence soudaine de Mathilde, qui a dû s'éloigner pendant quelque temps. Lucinde prévoit fort bien que Mathilde, inaccoutumée à la pratique de l'amour hétérosexuel, comprendra difficilement le message de sa lettre: "si vous n'entendez pas ce que je vous veux dire, je vous l'expliquerai à votre retour" (193-194), insiste-t-elle. L'amitié féminine chez Scudéry, c'est donc aussi connaître suffisamment l'amie pour lui faire voir ce qu'elle ne parvient pas à distinguer d'elle-même.

Dans la réalisation du sentiment amoureux de l'héroïne, Lucinde finira par devenir la voix de Mathilde. De fait, Lucinde écrit à Alphonse, lorsque celui-ci est gravement malade et qu'il "ne demande pas d'être aimé [. . .] mais d'être souffert" (248), afin de lui redonner envie de vivre, de la part de son amie: "On ne vous répond point ; mais on permet que je vous dise que tant que vous ne demanderez que de l'estime et de l'amitié vous aurez sujet de vous estimer très heureux" (248). À partir du moment où elle consent à la passion d'Alphonse, Mathilde ouvre peu à peu son cœur, sous les conseils de Lucinde, à l'amour hétérosexuel. Scudéry octroie ainsi à son héroïne un espace pour aimer, et même, finalement, pour se marier, sans pour autant cesser sa pratique passionnée de l'amitié féminine ou avoir à renier l'amie, qui continue d'occuper une place cruciale à ses côtés. Ayant accepté l'amour d'Alphonse et compris qu'elle peut l'aimer sans diminuer la valeur de l'amitié féminine, Mathilde finit par mettre l'amour et l'amitié sur le même pied. Dans une lettre à Laure, Mathilde avoue finalement que :

si on cherchait seulement le repos, il ne faudrait ni amour ni amitié, et l'indifférence est un asile contre les plus sensibles malheurs de la vie : car enfin la fortune, l'amour et l'amitié ne sont jamais assez bien ensemble pour

faire qu'on puisse être heureux en aimant quelque chose ; et ce qui est de pis, c'est que l'amour et l'amitié font elles-mêmes naître des peines et des douleurs. (349)

Toutefois, malgré les douleurs inévitables que peuvent causer ces deux émotions, Mathilde confesse à Lucinde qu'elle "aimerait mieux être accablée de toutes sortes de malheurs que de n'être pas aimée par les quatre personnes" qui occupent sa vie (352), soit Laure, Lucinde, Alphonse et Pétrarque.

Nous rappellerons finalement que si Mathilde reconnaît publiquement ses propres sentiments pour Alphonse, elle n'accepte de l'épouser que par ordre et conseil de son grand-père, Don Manuel. Comme elle l'affirme elle-même en présence du pauvre Alphonse : "si j'avais suivi mon inclination, je n'aurais jamais consenti à ce que vous désirez, quoi que je vous estime plus que je ne le puis exprimer" (502-503). C'est donc en partie grâce à Lucinde et à l'autorité patriarcale que Scudéry réconcilie l'union finale des deux amants à la philosophie anti-mariage de Mathilde.

D'autre part, Scudéry justifie également le retour final de Mathilde aux valeurs hétéro-normatives non seulement par la prédestination des amants à s'aimer, par l'aide de Lucinde et par le devoir filial de Mathilde, mais aussi dans le choix même de l'époux. Mathilde découvre en Alphonse un dévoué de l'amitié. Certes, Alphonse est avant tout auprès d'elle "le plus fidèle ami du monde" nous apprend la narratrice (135), un trait, nous l'avons vu, des plus essentiels à l'idéologie de notre héroïne. D'une certaine façon, Mathilde avait elle-même pressenti l'inévitable : "car si la conformité de sentiments devait faire naître de l'affection, nous devrions nous aimer, puisqu'il est vrai que j'ai encore plus d'aversion au mariage que lui" (109). Mise à part cette philosophie partagée,

Alphonse se révélera surtout comme “un second Pétrarque” (226). Mathilde accepte la naissance dans son cœur d’un sentiment amoureux à l’égard d’Alphonse, mais elle ne cèdera pas tant que son amant n’aura pas acquis les mêmes qualités que celles de l’amant idéal, seul homme dont la passion est digne d’être tolérée par Laure, soit Pétrarque. C’est pourquoi Mathilde explique à Lucinde que “si elle eut pu croire qu’Alphonse eut pu l’aimer comme Pétrarque aimait Laure, elle aurait vécu d’une autre manière avec lui” (241). Peu à peu, les ressemblances entre les deux amants prennent forme aux yeux des lecteurs. Nous apprenons ainsi que, suivant Pétrarque, Alphonse écrit “très bien, et en prose et en vers” (135) ; qu’il “aime [sa maîtresse] de la plus pure, de la plus tendre, et de la plus respectueuse passion qui fut jamais” (247-248), et surtout que, comme Pétrarque, il ne “demande pas d’être aimé [. . .] mais d’être souffert” (248). De sorte que si Mathilde accepte la passion d’Alphonse, elle n’est motivée que par le désir d’imiter à tout prix le modèle de la conduite de son amie à Avignon. Mathilde

souffrait aussi qu’il l’aima, pourvu qu’il ne prétendit jamais à nulle autre grâce, qu’à celles que l’on peut désirer d’une amie tendre et fidèle, et qu’il ne songea pas même à l’épouser. Enfin, Mathilde voulut que leur affection ressembla si fort à celle de Laure et de Pétrarque, qu’on ne put pas louer l’une sans louer l’autre (269).

Sur le plan figuratif, ce désir d’une similarité (additionnelle) entre les deux jeunes femmes permet du même coup à Mathilde de se rapprocher davantage de Laure. Si Alphonse est un second Pétrarque, Mathilde devient, elle, par le biais de cette association, une seconde Laure, et le lien étroit qui unissait déjà les deux amies se trouve ainsi consolidé.

Enfin, malgré l'union de Mathilde et d'Alphonse, Scudéry réussit tout de même à rompre avec la fin romanesque traditionnelle, soit le mariage (donc un retour au *statu quo* patriarcal) ou la mort. Si elle ne peut davantage retarder l'inévitable mariage, du moins renverse-t-elle toute attente en offrant à son héroïne la possibilité de finir ses jours auprès de Laure, dans l'utopie féminocentrée de la cour d'Avignon. Mathilde accepte en effet d'épouser Alphonse "mais ce sera à condition [. . .] qu[il] renonc[e] à la cour et à l'ambition" de l'univers masculin de Castille (502-503), et qu'ils aillent mener "une vie tranquille" (514), dans le domaine que Mathilde appelle affectueusement "sa retraite à Avignon" (447), univers féminin où les deux amies seront à jamais réunies. On notera que si le mariage entre les deux amants a bel et bien lieu, Scudéry souligne toutefois que "leurs noces se firent sans cérémonie" (505). De sorte que, imitant le manque évident de célébration dans l'aboutissement de leurs relations amoureuses, le texte n'insiste nullement sur cet épisode du roman. Certes, ce n'est pas leur mariage qui est signalé et qui marque la fin de la nouvelle mais bien le retour de Mathilde "en triomphe" dans le territoire féminin d'Avignon (508). Ainsi, comme Joan DeJean l'a déjà noté au sujet d'*Artamène*, la victoire des valeurs hétérosexuelles chez Scudéry n'est qu'apparente (*Fictions of Sappho* 106). De fait, loin d'insister sur le cadre hétéro-relationnel que représente leur union, dès la rentrée de Mathilde, c'est la présence et la camaraderie féminines qui sont aussitôt évoquées : "toutes les dames de qualité de cette cour-là, sachant que Mathilde devait arriver, furent au devant d'elle" (508). L'intrigue, ayant satisfait les demandes de l'union traditionnelle, peut désormais revenir à la célébration d'une collectivité féminine sur laquelle domine le personnage de Laure avec son éthique de liberté. La philosophie anti-mariage et pro-liberté de Laure continue d'ailleurs à être

soulignée jusqu'à la fin. Ce qui explique que, lors de la réunion des deux amies, Mathilde devra s'excuser auprès de cette pseudo-reine d'avoir finalement choisi un autre chemin : "Mathilde présenta Alphonse à Laure, et la pria en souriant de lui pardonner s'il l'avait forcée à ne suivre pas ses conseils" (513). Les amies sont ainsi réunies, malgré leur idéologie désormais différente.

Nonobstant ce changement chez Mathilde, ce qui frappe à la lecture de la fin de la nouvelle, c'est le refus total de Scudéry de mettre fin à la proximité physique des deux amies après le mariage, une réalité trop commune à l'époque pour beaucoup de femmes, ainsi que le constate Faderman⁶⁶. Au contraire, se présentant en préceuse de l'"amitié romantique", phénomène social qui fera surface en Angleterre au dix-huitième siècle⁶⁷, Scudéry donne à ces deux compagnes la chance et le bonheur inouïs de passer le reste de leur existence ensemble. En cela, l'espace géographique que Scudéry procure à Laure et Mathilde ne peut être sous-estimé, puisque sous le triomphe des valeurs hétérosexuelles se cachent le couronnement et la célébration des liens affectifs féminins. On notera aussi qu'avec son retour vers une collectivité dominée par les femmes, cet espace géographique féminin dans la nouvelle de Scudéry évoque également une société de salon. D'une certaine façon, la fin de *Mathilde* s'approprie, d'un point de vue totalement féminin, la tradition d'Aristote et des philosophes et moralistes qui lui ont succédé, puisqu'elle présente l'amitié comme un lien supérieur au lien (sacré) du mariage. Ayant fait hommage à la possibilité sociale et à la survie de l'amitié féminine, l'intrigue peut dorénavant faire place à une célébration générale de l'amitié. Ainsi, à Avignon, l'amitié s'impose vite comme une façon de vivre pour Mathilde et Alphonse, qui "firent bâtir une maison [. . .] entre celle de Laure et celle de Pétrarque, et menèrent la plus douce et la

plus heureuse vie du monde” (515). Grâce à leur pratique quotidienne de l’amitié, Mathilde et Alphonse ont ainsi “trouvé le moyen d’être libres quoiqu’ils se fussent mariés” (510-511). Il est clair que Scudéry voit dans l’amitié un remède efficace contre les désavantages du mariage, un moyen de contrer les inconvénients sociaux, sinon physiques, dont souffrent (nous rappellerons le point de vue de Laure) particulièrement les femmes. Avec son accent sur l’amitié et son refus de célébrer l’institution hétérorelationnelle du mariage, la fin de *Mathilde* redéfinit le sort de la femme au sein de la nouvelle traditionnelle.

Dans la quête d’une généalogie de l’amitié féminine au dix-septième siècle, la nouvelle de Scudéry se pose à la fois comme unique et essentielle, puisqu’elle réfute presque systématiquement le mythe patriarcal de la “réalité-hétéro” même à l’intérieur du mariage. Dans *Mathilde*, la romancière s’adonne à l’affichage d’une intimité féminine et d’une attirance pour le féminin, soit librement soit obliquement par l’usage d’un codage. Nul doute que Scudéry défie les représentations masculines de l’amitié féminine à l’époque, en redonnant aux liens affectifs entre femmes toute leur valeur, leur autonomie et leur passion. En privilégiant souvent les liens affectifs et les relations entre femmes et en explorant les champs de l’amitié féminine jusqu’à l’érotisme, l’écrivaine permet ainsi d’imaginer la femme comme sujet et objet de ses propres désirs. En pleine pudeur des années 1660, l’indomptable Scudéry consent à ce que l’amitié féminine s’épanouisse et renaisse jusque sous des formes équivoques, posant ainsi un geste tout à fait révolutionnaire.

Chapitre 3.3

Plus Belle que Fée de La Force :

visions sapphique et matriarcale de l'amitié féminine⁶⁸

L'exemple de relations intimes entre femmes qu'offre Scudéry au début de la deuxième moitié du dix-septième siècle avec *Mathilde* va demeurer longtemps inégalé. Son refus de la propagande sociale qui n'accorde à la femme une place émotive qu'au sein de l'économie hétérosexuelle est certes unique. Dans notre tentative de retracer chez les écrivaines du Grand Siècle une généalogie de l'amitié féminine littéraire allant à contre-courant des discours moralistes de l'époque, qui tentent de soustraire aux femmes la capacité de s'entr'aimer, nous ne constatons aucun autre modèle de célébration d'intimité féminine jusqu'à la fin du siècle. C'est la romancière et conteuse Charlotte-Rose de Caumont de La Force (1650-1724) qui ré-entamera le pas. En effet, son conte de fées *Plus Belle que Fée*, publié en 1696⁶⁹, suit le schéma exceptionnel et préalablement amorcé par Scudéry en ce qu'il refuse le vieux mythe de la "réalité-hétéro", c'est-à-dire un système social dans lequel les relations à la fois primordiales et les plus satisfaisantes pour la femme seraient celles consacrées strictement à l'homme. La Force choisit de poursuivre un modèle manifestement sapphique en soulignant la possibilité d'homosexualité dans les rapports féminins. Fait inusité, dans son conte de fées l'écrivaine a beaucoup moins recours au codage exploité dans la nouvelle de Scudéry pour représenter l'érotisme entre ses héroïnes. Son texte rend explicitement (et quasi-exclusivement) hommage non seulement à l'expérience de l'amitié féminine mais aussi à la pratique sexuelle qui peut exister au sein de ces rapports intimes entre amies. Toutefois,

l'écrivaine ne s'arrête pas là. Dans un geste d'affection universelle envers le sujet féminin, La Force réinvente également la mythologie au service des femmes et de la généalogie de l'amitié féminine. Sous sa plume apparaît ainsi la réalisation d'un mode affectif du féminin jusqu'alors inexprimée par une femme auteur en France.

Une adepte de la nouvelle historique⁷⁰, La Force se lance pendant un certain temps dans la forme du conte de fées, genre qu'elle choisit afin d'exposer sa représentation des liens intimes entre femmes. On notera toutefois que *Plus Belle que Fée* est le seul conte de l'ensemble de son recueil (qui comprend huit contes) à se concentrer sur les attraits et la réalité de l'amitié féminine⁷¹. Dans l'objectif de représenter les liens intimes entre femmes, son choix de privilégier le conte de fées s'explique de plusieurs façons. En premier lieu, la vogue du conte de fées connaît à la fin du dix-septième siècle en France un succès sans précédent. Initié par la comtesse d'Aulnoy (1650?-1705) en 1690⁷², puis suivi des contes en vers de Charles Perrault en 1694⁷³, le genre du merveilleux devient des plus populaires. À partir de 1698, le conte est bel et bien installé comme genre en France; si bien qu'à Paris le merveilleux fait rage et "les salons [sont] envahis par la féerie" (Storer 14). *Le Dictionnaire de l'Académie française* témoigne dès 1694 de l'attrait exercé par cette nouvelle mode littéraire centrée sur les possibilités illimitées qu'offre le merveilleux. La définition que nous y retrouvons sous la rubrique "merveilleux" souligne bien son aspect des plus fascinants à l'époque: "Admirable, surprenant, estonnant, qui est digne d'admiration, qui cause de l'admiration [. . .]". L'enchantement pour le merveilleux est évident et va se poursuivre jusqu'au siècle suivant. À cet effet, le tableau chronologique de Gabrielle Verdier montre que la production de contes de fées en France atteint son apogée entre 1697 et 1702. Pendant

cette période, onze auteurs se partagent plus de soixante-dix contes dont pas moins des trois quarts sont écrits par des femmes (146). Ainsi, quoi que pendant son déploiement le conte de fées subisse l'apport créateur des deux sexes, se sont surtout les femmes qui vont se l'approprier, dont, entre autres, d'Aulnoy, La Force, Bernard, L'Héritier et Murat au dix-septième siècle, qui seront imitées principalement par Durand, Leprince de Beaumont et Lubert au dix-huitième siècle.

Sans vouloir refaire ici le survol historique du conte de fées, qui a d'ailleurs fait l'objet de plusieurs études importantes depuis les vingt dernières années⁷⁴, je rappellerai brièvement que le lien étroit qui existe entre les femmes et le conte date en fait de très loin. En effet, Mary Elizabeth Storer, comme nombre d'autres, a noté que le conte prend sa source dans la tradition folklorique orale du peuple⁷⁵, tradition essentiellement matriarcale puisqu'elle est maintenue surtout "parmi les nourrices et les gouvernantes" (15). Ailleurs, Jack Zipes a également montré qu'avant le Moyen Âge, la pratique orale du conte est gouvernée par les femmes, qui racontent leurs histoires merveilleuses dans lesquelles la mythologie féminine bat son plein (*The Art of Subversion* 7)⁷⁶. L'attrait du conte pour les femmes à travers les âges est ainsi incontestable. Cependant, avec l'arrivée du Moyen Âge (période où commence la chasse meurtrière aux sorcières), ce lien entre la femme et le conte merveilleux est transformé de façon radicale:

The matriarchal world view and motifs of the original folk tales underwent successive stages of "patriarchalization." That is, by the time the oral folk tales, originally stamped by matriarchal mythology, circulated in the Middle Ages, they had been transformed in different ways : the goddess became a witch, evil fairy, or step mother; the active, young princess was changed into

an active hero; the matrilineal marriage and family ties became patrilineal; the essence of the symbols, based on matriarchal rites, was depleted and made benign; the pattern of action which concerned maturation and integration was gradually recasted to stress domination and wealth. (Zipes, *The Art of Subversion* 7)

On voit qu'à partir du Moyen Âge, la tradition orale féminine du conte devient en quelque sorte masculinisée dans son contenu. Au dix-septième siècle, les contes de Perrault montrent bien l'héritage du contenu patriarcal et misogyne laissé par le Moyen Âge. Les héroïnes de *Cendrillon* et *La Belle au bois dormant* manifestent nettement leur insuffisance et incapacité féminines. Certes, le portrait des héroïnes de Perrault est peu flatteur; si elles sont charmantes, elles sont également à l'image de l'idéal féminin dicté par le désir masculin. Selon Waelti-Walters, le modèle qu'offre les héroïnes de Perrault n'a souvent rien d'attrayant pour la lectrice : "[n]obody in their right mind could possibly want to be a fairy tale princess. After all, what do they do except play dead across the path of some young man who has been led to believe that he rules the world?" (*Fairy Tales* 1). Le rôle du héros féminin est tout à fait restreint. À cet effet, Lewis Seifert constate que chez Perrault "the role of wife and mother became the dominant model of femininity [. . .]. From this perspective, women's influence was confined to the domestic sphere" (*Les Fées modernes*" 133). Toutefois, pour la lectrice, l'aspect nuisible et misogyne de ces contes ne s'arrête pas là. *Cendrillon* et *La Belle au bois dormant* mettent aussi en scène des personnages féminins (belle-mères et demi-sœurs) qui évoluent dans l'entourage intime des deux princesses mais qui sont explicitement dangereux pour les héroïnes. Perrault manifeste par-là l'insistance patriarcale à

représenter les femmes comme étant leurs pires ennemies. D'une certaine façon, la grande popularité du conte de fées auprès des femmes en France dans les dernières années du Grand Siècle va remédier à cette usurpation et misogynie patriarcales. En s'emparant du conte en si grand nombre, les conteuses vont tenter de se réapproprier cette tradition féminine et surtout féminocentrée du conte folklorique oral où la figure de la femme héros ou déesse dominait jadis l'intrigue. Dans cet enjeu féministe, le conte de La Force offre un exemple particulièrement utile, puisque, comme nous le constaterons, il inscrit au cœur du récit principal une révision du mythe d'Artémis.

L'attrait du conte pour les femmes à l'époque ne se limite pas à sa tradition matriarcale et à sa grande popularité dans les cercles mondains. Pour Michel Butor, la fascination qu'exerce le conte de fées à l'époque classique relèverait en fait d'une de ses principales caractéristiques : la condamnation de l'ordre social existant. Dans *Répertoire*, Butor constate que le conte, "c'est l'autre côté du miroir, c'est le contrepoids. [. . .] Monde à l'envers, monde exemplaire, la féerie est une critique de la réalité durcie" (64-65). Vu de cette perspective, le conte de fées se prête particulièrement bien au service des conteuses mécontentes de la condition féminine. À celles qui veulent mettre en question, critiquer et se libérer de toute la gamme d'interdits moraux qui bornent les femmes dans un enclos étroit, cette qualité subversive et inhérente au conte de fées est très utile. Ainsi, il est peu surprenant qu'au dix-septième siècle l'univers du conte de fées ait été un territoire littéraire exploré, certes, mais surtout dominé presque exclusivement par les femmes. De tous les outils littéraires qui sont à la disposition des écrivaines pour faire éclater l'enclos socio-moral qui les maintient fermement ancrées dans la nécessité prescrite des bienséances et de la vertu, et les force à adopter une conduite dictée par le

patriarcat, le conte est sans aucun doute celui qui leur permet le plus grand nombre de transgressions.

La Force n'est qu'une des conteuses à tisser sa marque de désobéissance sociale dans cette fabrique libératrice du merveilleux féminin. La dernière caractéristique du conte de fées à l'époque que j'aimerais souligner brièvement est sa fonction au sein d'une collectivité féminine. À cet effet, Linda Timmermans constate que le cercle des conteuses est comparable au cercle des précieuses et qu'il représente de véritables "réseaux d'amitiés" très étroits, des liens dont "les contacts amicaux, les relations sociales ont manifestement favorisé la verve créatrice des femmes auteurs de la fin du siècle" (219-220). Les conteuses forment ainsi une collectivité créatrice, société où les écrivaines dominant, s'entraident et rendent même hommage à leurs créations littéraires en faisant allusion à leurs œuvres ou en nommant explicitement d'autres contes dans leurs récits merveilleux⁷⁷. Nombreux sont les critiques qui ont en effet noté ce penchant pour l'intertextualité au sein du conte féminin⁷⁸. L'esprit de collectivité, trait essentiel de la production du conte à l'époque, est d'après Robert, l'effet d'un "jeu de salon" (429). Pour sa part, Patricia Hannon suggère que "the conteuses worked together to establish a collective identity which, significantly, did not preclude the stirrings of a desire to claim individual authorship" (178). Cette individualité était rendue possible grâce à la signature partielle de l'auteure (comme celle de la comtesse d'Aulnoy, qui signait ses œuvres, "la comtesse D***"), que le public reconnaissait toutefois fort bien (Hannon 169)⁷⁹. Certes, le conte de fées semble avoir répondu aux besoins et aux goûts de toute une communauté féminine d'écrivaines qui, attirées par une écriture nouvelle et libératrice, s'en sont inspirées et y ont trouvé en quelque sorte refuge⁸⁰. Mais, on s'en

doute, il n'y a pas que les écrivaines qui partagent cette passion pour le conte. Marcelle Maistre Welch nous rappelle que les contes de fées de ces écrivaines mondaines s'adressent avant tout "à un public féminin, élégant dans ses mœurs et raffinées dans ses goûts" ("La Femme" 47). Pour les lectrices/auditrices, ces contes de fées féminins énoncent, sous le masque du merveilleux, des idées féministes sur le mariage, la sexualité et l'éducation féminine; et leurs héroïnes, qui parcourent le monde et affrontent une multitude de dangers sont souvent bien plus attrayantes que celles de Perrault. On s'étonnera donc peu qu'ils aient été si populaires auprès du public féminin. Nous signalerons, enfin, que ce lien entre contes et femmes au dix-septième siècle est précisément ce qui a déplu à certains. Le contenu subversif et l'attrait dangereux du conte de fées pour les femmes (tant auteures que lectrices) n'ont pas échappé, par exemple, à l'abbé de Villier, pour qui—à l'exception des ouvrages de Perrault—les contes étaient d'une telle inconséquence que

si celles qui ont entrepris d'en composer, s'étoient souvenues que ces Contes n'ont été inventés que pour développer & rendre sensible quelque moralité importante, on ne les auroit point regardez comme le partage des ignorants et des femmes.⁸¹

Le rapport étroit et surtout condescendant qu'établit Villier entre le conte, l'imposition d'un ordre moral, et les femmes est révélateur. Le problème se situe, selon lui, dans le manque de contenu moral du conte féminin. Villier insiste avec vigueur que toute l'importance et l'intérêt d'une œuvre littéraire résident dans sa qualité d'instruction morale; les contes doivent non seulement plaire mais servir à quelque chose. De son

avis, les contes féminins ne remplissent visiblement aucune fonction utile, puisqu'ils n'appuient pas le code moral établi; dès lors ils ne peuvent qu'être malsains.

La critique sévère de Villier nous rappelle à quel point l'entreprise de La Force d'inscrire dans son conte un scénario d'intimité féminine—contenu, on l'a vu chez Benserade, tout à fait stérile et inutile aux yeux de ses contemporains—sera risquée pour l'auteure. Certes, la tâche de l'écrivaine n'est pas facile puisque, même au sein du merveilleux, le but d'un enseignement à caractère moral, c'est-à-dire la prépondérance des notions de plaire et d'instruire, continue de guider la création littéraire du dix-septième siècle. À cet égard, nous soulignerons la structure même du conte de fées, qui se termine presque toujours, selon les conventions du genre, par la fameuse morale aux lecteurs. Zipes nous rappelle en effet que, dissimulé sous le merveilleux, "the purpose of the tale from the beginning was to instruct and amuse, that is, to make moral lessons and social strictures palatable" (*The Art of Subversion* 9). De toute évidence, la morale qui accompagne normalement la fin des contes féminins ne suffit pas à satisfaire les critères de Villier. Face à des règles sévères, auxquelles les auteures de contes de fées tentent, elles aussi, de sembler se plier, l'imaginaire de La Force s'avère toutefois très audacieux. Dans son autoportrait, l'écrivaine avoue elle-même son penchant pour le non-conformisme : "je bannis la contrainte, [. . .] mon esprit est fort libertin; j'ai l'imagination échauffée [. . .]" ("Mademoiselle" xxiv). En prenant appui sur sa propre vie, nous pouvons aisément déduire à quel point La Force aimait bannir la contrainte, autant du côté créateur que dans sa politique personnelle. Quoique La Force ait été bien connue à son époque, peu de détails biographiques à son sujet sont parvenus jusqu'à nous⁸². Nous savons toutefois que sa vie, qui avait pourtant eu des moments d'honneur à la cour de

Louis XIV⁸³, fut marquée par le scandale public d'un mariage illégal, plus tard annulé⁸⁴, et de certains écrits impies, des *Noëls*, qui parurent déplaire au roi⁸⁵. Ayant refusé de se plier à certaines règles de conduite dans sa vie comme dans sa production littéraire, La Force fut forcée de choisir entre un exil sans pension royale et le couvent (Jacobs 385). L'écrivaine notoire finira par passer plus de dix ans dans un couvent à l'extérieur de Paris⁸⁶. Contrainte de son vivant à une vie de réclusion, c'est précisément pendant cet exil forcé que La Force aurait laissé son imagination s'évader grâce à sa production de contes de fées⁸⁷. Le refus des contraintes caractéristique de l'écrivaine vient également marquer ses contes, espace où La Force limite fort peu son fantasme de liberté. Nous verrons en effet que dans *Plus Belle que Fée* elle manipule le conte afin de permettre un maximum de libertés et de possibilités à ses héroïnes. Il ressort de ce geste une œuvre fort courageuse, légèrement moqueuse, et surtout défiante⁸⁸. Toutefois, nous constaterons que le dénouement, ce retour à l'incontournable morale finale (et donc à la réalité du *statu quo* social autant que littéraire) se fait si brutalement, qu'il semble en dire long sur les possibilités qu'avaient les femmes d'atteindre une pareille liberté d'existence dans une société qui les contraignait de force. Sous la plume de La Force, le territoire du merveilleux où la raison fait place à l'illusion magique et où l'impossible, moquant toute réalité revêt, pour un instant, les couleurs du possible, devient l'outil transgressif idéal.

Avant d'amorcer notre analyse de l'amitié féminine dans *Plus Belle que Fée*, rappelons-en brièvement les éléments principaux. La princesse Plus Belle que Fée, dont la beauté (comme l'indique son nom) surpasse celle de toutes les fées, a le malheur de s'attirer la haine de la vieille fée Nabote. Pour se venger, Nabote s'infiltrer un jour dans le royaume de la princesse et l'enlève. Au palais de Nabote, Plus Belle que Fée fait la

connaissance d'une autre prisonnière, la princesse Désirs, dont la beauté a également incité Nabote à l'enlever et à la séquestrer. Afin de conserver leur vie, les deux princesses doivent réussir à des tâches toutes aussi impossibles les unes que les autres. En premier lieu, Nabote ordonne à Plus Belle que Fée d'enlever des toiles d'araignées, qui repoussent au fur et à mesure qu'elles sont balayées. Le fils de Nabote, Phraates, vient en aide à Plus Belle que Fée en changeant les toiles d'araignées en tissu d'or et en transformant son cachot en une chambre magnifique. Plus Belle que Fée ordonne ensuite à Phraates de prêter secours à son amie, dont la tâche est de frotter des glands jusqu'à ce qu'ils se transforment en des perles rares. Le lendemain, Nabote, qui a découvert avec horreur que les deux jeunes femmes ont réussi l'impossible, accable Plus Belle que Fée et Désirs d'une deuxième tâche. Plus Belle reçoit l'ordre de s'envoler jusqu'au sommet du mont Aventureux pour y chercher une eau procurant la vie éternelle, tandis que Désirs doit se rendre sur le bord de la mer afin d'écrire quelque chose sur le sable, qui ne devra jamais s'effacer. Cette fois aussi, Phraates vient au secours des deux amies. Enfin, Nabote a recours à une dernière épreuve pour se venger. Plus Belle que Fée doit se rendre dans la forêt des merveilles pour capturer la biche aux pieds d'argent (la Reine du pays des fées qui a été transformée en biche pour avoir refusé l'amour d'un amant et qui ne pourra retrouver sa forme humaine qu'en étant capturé par une jeune beauté), tandis que Désirs est forcée d'aller à la Foire des temps et d'en rapporter le fard de jeunesse. À la foire, Désirs retrouve son amant (les fées les avaient séparés la veille de leur noce), qui s'empare du fard de jeunesse. Quant à Plus Belle que Fée, guidée par Phraates, au bout de quelques jours elle parvient à trouver la biche et à lui rendre sa forme humaine. La Reine du pays des fées, pour lui prouver sa reconnaissance, la ramène au palais de

Nabote afin d'y sauver Désirs qui est sur le point d'être brûlée vive pour avoir encore une fois triomphé de l'épreuve de Nabote. La reine refuse de punir Nabote et, dans un geste de générosité suprême, partage son empire avec elle. Le conte se termine bien sûr par le double mariage des deux amies.

Bien qu'il puisse s'agir *a priori* d'un conte où le désir des deux femmes est dirigé vers l'homme—après tout, il y est question d'amants, de mariage et de bonheur conjugal—plusieurs indices dans le conte de La Force soulignent, bien au contraire, une méfiance vis-à-vis des liens hétéro-relationnels et un penchant pour le féminocentré et l'homo-érotique. En premier lieu, La Force utilise de façon continue le leitmotiv de la communauté féminine. Il s'agit d'un motif thématique doublement important, puisque, comme nous l'avons vu, ce concept de communauté ou de réseaux féminins au cœur du conte de La Force est crucial à l'époque pour la production féminine du conte de fées. Ainsi, *Plus Belle que Fée* met en scène différents réseaux féminins, semblables aux réseaux des conteuses, sortes de microcosmes de groupes de femmes totalement autonomes, où les personnages masculins brillent soit par leur absence, soit par leur rôle d'adjuvants, strictement limité à la périphérie de l'intrigue. Cette absence du masculin au profit du féminin est visible dès les premières pages, où La Force choisit de présenter un monarque, mais pour le faire immédiatement disparaître:

Il y a avait une fois dans l'Europe un roi, qui, ayant eu déjà quelques enfants d'une princesse qu'il avait épousée, eut envie de voyager et d'aller d'un bout à l'autre de son royaume. [. . .] À peine la reine fut-elle relevée de couches, qu'il fallut qu'elle suivît le roi son mari, qui partit en diligence pour aller défendre une province éloignée que ses ennemis attaquaient. (7)

C'est l'obéissance de la reine et la contrainte absolue de l'épouse qui marquent ce premier paragraphe. Le domaine du roi, loin de représenter le territoire du merveilleux, pourtant garanti par le conte et auquel les lecteurs s'attendent, est surtout un lieu patriarcal et autoritaire, où la femme est subjuguée et soumise aux volontés du roi, son mari. À l'action de ce premier paragraphe, qui est centrée sur le portrait peu envieux, et sans doute fort réaliste, de la condition féminine dans l'union conjugale à l'époque, La Force oppose le reste de son récit, où vont dominer deux reines autonomes (Nabote et la Reine du pays des fées) et deux amies (Plus Belle que Fées et Désirs). Ainsi, après cette brève introduction à ce royaume patriarcal européen, le roi est immédiatement éclipsé : "On laissa la petite Plus Belle que Fée avec sa gouvernante, et les dames qui lui étaient nécessaires; on l'éleva avec beaucoup de soin, et comme son père eut à soutenir une longue et cruelle guerre, elle eut le loisir de croître et d'embellir" (7). Grâce à cette juxtaposition, La Force établit un lien direct entre la croissance en toute beauté de la princesse et l'absence de l'autorité paternelle, rapport qui suggère explicitement que le développement féminin s'opère mieux dans un milieu totalement féminocentré et sans domination patriarcale.

Après ces premières lignes, La Force se débarrasse du personnage du roi, et le lieu patriarcal fera place dorénavant à une série de lieux dominés entièrement par les femmes : la Foire des temps gérée par la fée (qui y garde le fard de jeunesse), le royaume de Nabote et de ses fées et, enfin, le domaine féminin de la Reine du pays des fées. Tous ces lieux féminins et féminocentrés semblent indiquer que le "merveilleux" dans l'imaginaire de La Force se situe précisément dans un espace matriarcal qui privilégie les femmes, détail sur lequel nous reviendrons sous peu. Mais cet effacement des

personnages masculins ne s'arrête pas là. Totalement absent au cours de l'intrigue, l'amant de Désirs n'apparaîtra qu'à la fin du récit. La venue de ce personnage, dont la présence soudaine surprend les lecteurs, semble surtout équilibrer la clôture du texte. En effet, puisqu'il s'agit d'un conte de fées, La Force ne pouvait sans doute se permettre de négliger son héroïne Désirs, en lui refusant d'épouser son prince charmant, sort qu'elle octroie à Plus Belle que Fée et si essentiel à la conclusion d'un récit du genre merveilleux⁸⁹. Mais l'arrivée abrupte du personnage en question laisse quelques doutes dans l'esprit des lecteurs quant à la volonté de La Force de se prêter à cette tradition. En fait, l'amant de Désirs est d'une telle insignifiance pour le développement de l'intrigue que son nom ne nous est jamais révélé. Son personnage ne fait ainsi que remplir une fonction du conte de fées, pour ainsi dire, incontournable.

L'effacement des personnages masculins dont témoigne jusqu'ici le conte de La Force s'étend jusqu'au héros principal, Phraates. Amant de Plus Belle que Fée, lors de sa rencontre avec celle-ci il se définit avant tout en sa qualité de "fils de la reine des fées", Nabote (12). En se présentant comme tel, Phraates établit dès le départ un rapport de dépendance et d'infériorité face à l'autorité matriarcale. Phraates est en réalité dépassé, voire même dominé par les personnages féminins du récit. Amoureux de Plus Belle que Fée, il est contraint dans son amour par l'angoisse que suscite, en lui, le pouvoir rancunier de sa mère. Considérons à ce sujet l'échange suivant entre Phraates et Plus Belle que Fée, qui survient après que la princesse a chassé la biche pendant quatre jours, tout à fait seule en forêt:

C'est donc vous? Lui dit-elle, si je ne vous ai point vu tous ces jours-ci, j'ai au moins reçu des marques de votre bonté. Dites de mon amour, Plus Belle

que Fée, reprit-il; ma mère se doute que c'est moi qui vous assiste, elle m'a gardé, je m'échappe un moment par le moyen d'une fée de mes amies [. . .]

(24)

Mi-fée, mi-homme et possédant un corps éphémère, Phraates revêt la forme d'un anti-héros chez qui la peur maternelle empêche souvent la manifestation physique, un génie qui préfère faire sentir sa présence (invisible) par une variété d'actions magiques plutôt que de paraître en chair et en os. En fait, après leur première rencontre, le jeune homme ne se manifeste le plus souvent que lorsque Plus Belle que Fée le lui ordonne, ce qu'elle fait pendant longtemps non pas par intérêt sentimental, mais principalement pour en obtenir de l'aide, seule preuve d'amour qui persuade la jeune et innocente princesse de la passion de son amant: "Si vous m'aimez, dit-elle, vous viendrez encore à mon secours" (15). Si Phraates intervient avec sa magie pour la secourir, c'est elle qui, toutefois, règle généralement ces interventions. À mon avis, cette attitude incontestablement égocentrique et autoritaire, et surtout la personnalité hautement aventureuse et courageuse de Plus Belle que Fée (qui affronte une série de périls effrayants et se lance seule dans la Forêt des Merveilles pendant plusieurs jours à la poursuite de la biche aux pieds d'argent⁹⁰) empêchent de voir dans l'exemple de ce couple inusité le modèle de courtoisie que suggère Seifert (*Fairy Tales* 41). En fait, l'absence physique quasi-totale de l'amant joint, nous le verrons, à la prépondérance des liens physiques et émotifs entre les deux amies, nous porteraient plutôt à croire qu'il s'agit d'une représentation travestie du concept de courtoisie. Il est révélateur à ce propos de noter que Plus Belle que Fée ne déclare jamais de sentiments d'amour à l'égard de Phraates, même dans la sûreté de l'intimité féminine que lui procure son amie. À la suggestion de Désirs que Plus Belle

que Fée aime Phraates, celle-ci s'empresse de répondre, "Non pas encore, mais il m'a dit qu'il m'aime" (13). Derrière la négation immédiate d'un sentiment amoureux, les paroles de la princesse nous avertissent simultanément de l'inévitable réunion finale des deux amants, prescrite par le genre du conte de fées. Nous sommes donc loin de la représentation d'un code de l'amour idéal tel que promu par le code de la courtoisie.

L'absence d'effusion émotive face au héros dans le conte de La Forcé suggère déjà que l'intérêt de l'écrivaine ne porte pas sur les relations hétéro-relationnelles mais sur le développement de l'héroïne en tant qu'individu autonome et affranchi (pour un temps) de l'économie hétérosexuelle. Certes, le récit n'épouse pas strictement parlant la structure traditionnelle du conte, c'est-à-dire une "organisation de la narration autour d'un couple privilégié que le dénouement unira, en dépit des entreprises des agresseurs" (Robert 47), puisque la relation héroïne-amant dans le conte de La Force ne s'affiche pas comme l'élément principal de l'intrigue. Chez La Force, on verra que le "couple privilégié" fait plutôt place à deux triangles érotiques : d'une part, Plus Belle que Fée-Phraates-Désirs et, d'autre part, Plus Belle que Fée-Phraates-la Reine du pays des fées. Dans cette perspective, on comprend que pour la jeune princesse, les témoignages d'amour que lui rend son amant doivent également inclure sa compagne, Désirs. Plus Belle que Fée explique ainsi sa conception de l'amour idéal à son amie : "[. . .] mais il m'a dit qu'il m'aime; et s'il m'aime, comme il le dit, il vous assistera" (13). Nous voyons déjà que c'est l'inclusion de l'amie à l'intérieur des liens hétérosexuels et non pas son exclusion ou sa destruction (résultat d'une rivalité féminine, comme chez Lafayette ou Catherine Bernard⁹¹) qui caractérise de façon innovatrice le concept du parfait amour hétérosexuel dans *Plus Belle que Fée*. Ainsi, c'est sur ton assertif et avec une volonté de

privilégier ses rapports amicaux avec Désirs que Plus Belle que Fée utilise Phraates tout au long du conte pour venir à bout des tâches qui lui sont imposées ainsi qu'à son amie. La jeune femme ne perd jamais de vue le destin de sa compagne et lui offre le secours de son amant en témoignage de son amitié. C'est ainsi qu'ayant réussi, grâce à Phraates, à la deuxième tâche exigée par Nabote, la première pensée de Plus Belle que Fée—reflétant la place émotive qu'occupe l'amie—est dirigée de façon spontanée et surtout immédiate vers Désirs : “hélas! dit-elle, que fait Désirs? Mettez-nous ensemble. Il lui obéit [. . .]” (16). Puis, voulant aider sa compagne, Plus Belle que Fée ordonne à son amant de porter secours à son amie en exécutant la tâche que lui a confiée Nabote d'écrire quelque chose d'ineffaçable sur le sable⁹² : “Plus Belle que Fée descendit, et touchée du malheur de sa compagne, elle prit ainsi la parole en se tournant vers son amant. Faites-moi voir toute votre puissance [. . .]” (16). La “puissance” de l'amant dans *Plus Belle que Fée* ne se borne pas aux pouvoirs magiques du prince, qui lui mériteront la conquête éventuelle de l'amante. Du point de vue idéologique de l'auteure qui privilégie un espace réservé principalement aux femmes, son véritable pouvoir se situe dans son acceptation et son inclusion de l'amitié féminine dans l'équation amoureuse. Il triomphera de Plus Belle que Fée, en acceptant son lien intime avec Désirs et en refusant les limites émotives, sexuelles et strictement hétéro-relationnelles qui sont normalement imposées aux héroïnes.

Le caractère plutôt singulier de Phraates, joint à l'absence totale du monarque et à l'arrivée tardive et abrupte de l'amant de Désirs soulignent ainsi un manque de personnages masculins traditionnellement déterminants dans le récit, même si les deux femmes ont souvent besoin d'aide. L'absence très marquée de personnages masculins

dans l'univers de l'enfance de Plus Belle que Fée fait en sorte que la princesse ne connaît rien ni aux hommes ni à l'économie hétérosexuelle. Cette innocence nous est dévoilée dès le début du récit, lorsque l'héroïne raconte à sa nouvelle amie sa première rencontre avec le prince Phraates : "Mais qui peut-ce être, lui dit la princesse Désirs? Je crois que c'est un homme, reprit Plus Belle que Fée" (13). Le conte de La Force va ainsi s'attarder sur la naissance et l'exploration de la sexualité chez Plus Belle que Fée. Toutefois, pour la jeune princesse, cette exploration va s'opérer simultanément sur deux plans. Si généralement dans les œuvres féminines, comme le constate Haggerty dans son étude, "the absence of an aggressive male encourages 'romantic friendship'" (7), dans le conte de La Force, cette absence va stimuler parallèlement le développement des liens homo-érotiques en même temps que l'initiation aux rapports hétérosexuels. Cette double exploration sexuelle démontre que l'écrivaine ne restreint en rien les possibilités érotiques de son héroïne.

Dès sa naissance, nous l'avons vu, Plus Belle que Fée évolue dans un micro-univers dorénavant strictement féminin, un lieu entouré par les périls variés du monde extérieur, dangers symbolisés par la guerre que mène le roi son père et par la série d'amants qui tentent de la ravir. Nous notons ainsi que le premier des trois lieux féminins à marquer le développement de l'héroïne a pour fonction de protéger l'enfance de la princesse. Laisée par ses parents "avec sa gouvernante et les dames qui lui étaient nécessaires" (7), la princesse grandit en toute beauté dans l'enceinte du château, lieu féminin duquel "on n[e] pouvait sortir que volontairement" (8). La gloire de sa beauté s'étant rendue "fameuse par tous les pays circonvoisins" (7), quoique "[m]ille amants, qu'elle avait, tentaient des efforts inutiles pour l'enlever" (8), Plus Belle que Fée "vivant

assurée, [...] ne redoutait point leur violence” (8-9). Pendant plusieurs années, la princesse vit ainsi dans un milieu social conforme aux besoins de son enfance et à l’abri des risques que posent les hommes. En cela *Plus Belle que Fée* perpétue l’idéologie que Maistre Welch appelle l’“avertissement contre l’homme” si commun aux contes de fées féminins (“La Femme” 54). L’expérience du monde extérieur (adulte) lui étant interdite, Plus Belle que Fée, “qui avait déjà beaucoup de prudence”, suit l’ordre de sa gouvernante de ne jamais franchir les bornes du château; en sage princesse, elle “n[a] garde de manquer à cette précaution” (8). Seule la séductrice Nabote, parvient, en feignant un malaise, à la faire sortir volontairement de son enclos féminin pour la conduire dans son palais féerique. On remarque que dans l’univers merveilleux de La Force, la motivation de Nabote, personnage-type de la méchante fée, n’est pas sans mérite. La vieille fée difforme, comme son nom de naine l’indique, enlève la princesse non pas pour se dédommager de sa propre infirmité mais pour “venger tant de belles personnes qu’elle avait dans sa cour, et toutes celles qui étaient par toute la terre”, la beauté de Plus Belle que Fée “fais[ant] un bruit si désavantageux à leurs charmes” (8). Fait inusité et digne d’intérêt dans l’optique d’une étude sur les liens entre femmes, chez La Force, même la vilaine du récit possède un code d’éthiques féminocentrées. La motivation de son geste d’agression à l’égard de l’héroïne ne se base pas sur le vieux mythe patriarcal de la rivalité féminine, mais plutôt sur un sens de collectivité et d’honneur féminins.

La sortie de l’enceinte protectrice du château va engager, chez l’héroïne, la découverte de sa sexualité. Le palais de Nabote, un “si beau lieu” où vivent exclusivement “cent jeunes beautés” (10), cortège de femmes sur lequel règne la vieille

fée, témoigne lui aussi d'une insistance narrative sur le thème de l'utopie féminine. C'est dans ce milieu féerique adulte que le manque évident de présence masculine dominante va permettre l'élaboration de liens intimes entre les personnages féminins et stimuler la réalisation d'une performance érotique entre femmes. Dès l'arrivée de Plus Belle que Fée au palais de Nabote, cette deuxième communauté féminine laisse déjà entrevoir des signes d'homo-érotisme féminin. La princesse remarque ainsi que "toutes ces belles personnes étaient frappées d'admiration en la regardant, et elle entendit un murmure confus de louange et d'envie, qui la satisfit merveilleusement" (10). Ces "jeunes beautés" reçoivent ensuite de Nabote l'ordre de dépouiller Plus Belle que Fée de ses vêtements, la vieille fée "croyant lui dérober une partie de ses charmes" (10). Rien dans ce passage ne se prête aux règles de pudeur, de modestie et de bienséances féminines généralement imposées à la femme du XVII^e siècle. Au contraire, La Force rend hommage à la nudité de Plus Belle que Fée, à "son beau corps" (11), et en souligne l'effet érotique sur le groupe de jeunes femmes qui la regardent: "Que de beautés parurent au jour! Et que de confusion pour toutes les fées du monde!" (10). Rassemblée autour de la jeune femme nue, la communauté féminine du royaume de Nabote demeure éblouie par la beauté de la princesse. Carolyn Vellenga, qui a étudié l'ensemble des contes de l'écrivaine, constate que "La Force's tales will reveal themselves to be permeated by a false naïveté which perversely masks and indicates eroticism, irony, and a challenge to hierarchy" (61). À mon avis La Force va encore plus loin; sous le masque du merveilleux et de l'innocence, son conte parvient aussi à ébaucher une ambiance de désirs homo-érotiques.

Par la suite, l'homo-érotisme féminin dans le palais de Nabote se distingue plus aisément grâce à la rencontre entre Plus Belle que Fée et la princesse Désirs, prisonnière elle aussi de la vieille fée. Tandis que Storer insiste que l'histoire de Désirs (et plus tard le récit de la biche aux pieds d'argent) reflète la "manie [de La Force] d'insérer des histoires secondaires [. . .] qui n'ont guère de rapport avec l'héroïne de conte" (121); nous constatons, bien au contraire, que la présence de Désirs (et de la biche) est essentielle pour le développement sexuel de Plus Belle que Fée. Car en vérité, ce conte, quoi qu'en dise Jack Zipes, ne représente pas réellement "a prince and princess demeaned and compelled to perform arduous tasks before they can marry and live in peace" (*When Dreams Came True* 42). En refusant les contraintes de cette optique normative hétérosexuelle et en adoptant une lecture sapphique, notre lecture ouvre le champ sur une intrigue déviante par rapport à la norme, perspective qui a échappé jusqu'ici à la critique. De fait, je propose que le développement sexuel de la jeune princesse ne s'effectue pas uniquement sur le plan d'une découverte de l'amour hétérosexuel, mais également au niveau d'une sexualité lesbienne. À ce propos, les fonctions de Désirs et de la biche vont jouer un rôle capital dans la maturation de Plus Belle que Fée. Grâce à elles, pendant un temps le texte épousera de très près la structure du roman de développement lesbien telle qu'elle est définie par Bonnie Zimmerman :

The provinces of the lesbian novel of development can be interpreted as the territory of patriarchy, and the journey/quest undertaken by the lesbian protagonist is toward the new world of lesbianism. Coming out, then, provides 'a point of exit from mainstream heterosexist culture.' [. . .] Along her path she is educated socially, sexually, and emotionally, often within the

environs of an all-female world where the young girl awakens to her true identity, her powers, and her sexuality. (“Exiting from Patriarchy” 245-246)

De même, dans *Plus Belle que Fée*, loin des terres européennes du père, surgissent les domaines du merveilleux féminin, territoires où La Force permet à son héroïne l’épanchement maximal de sa sexualité. Ainsi, son conte devient en quelque sorte précurseur du roman lesbien, puisque—suivant le même sort que l’héroïne du roman de développement lesbien—Plus Belle que Fée découvrira avec l’épisode de la biche que “beyond the patriarchy lies women’s community and lesbian culture” (“Exiting from Patriarchy” 255).

Les premiers signes de la découverte d’un désir et d’une sexualité homo-érotiques chez Plus Belle que Fée se manifestent avec l’arrivée de la princesse Désirs. Son nom, comme l’explique elle-même Désirs, est à lui seul symbolique des sentiments qu’elle a toujours fait naître dans son entourage: “Je fus estimée [...], dit-elle, la plus charmante chose qu’il y ait jamais eu, et *tout le monde* m’aima et me voulu posséder; on m’appelle Désirs, *toutes les volontés* m’étaient soumises, j’avais place dans *tous les cœurs*” (c’est moi qui souligne;13). Désirs, dont le nom reflète l’amour sous sa forme la plus physique et le plaisir des sens, insiste très bien ici sur l’effet érotique universel que provoque sa personne. La portée érotique des charmes de Désirs dépasse les limites de l’économie hétérosexuelle. Grâce à ce dépassement, la rencontre de Désirs avec Plus Belle que Fée va permettre la naissance d’une dimension physique inédite au sein des rapports entre amies, jusqu’ici absente des textes d’écrivaines à l’époque, y compris Scudéry. On remarque en premier lieu que c’est la voix de Désirs qui séduit Plus Belle que Fée, “une voix, nous dit-on, la plus aimable du monde” (12). Désirs divulgue son propre récit sans

que les deux princesses, qui sont séparées par une cloison, aient encore eu l'occasion de se voir. À la conclusion de son récit, Désirs, qui vient de prendre note du nom étonnant et révélateur de la beauté sublime de sa voisine, s'exclame impatientement : "vous devez donc être bien belle [...] j'ai grand envie de vous voir. J'en ai bien autant de mon côté, répartit Plus Belle que Fée" (13). Dans une certaine mesure, le désir homo-érotique des deux femmes est intensifié par son impossibilité (momentanée), soit leur incapacité de se voir. Chacune devient troublée, excitée par la narration de l'autre au point où elles doivent à tout prix se contempler, déstabilisant du même coup l'économie érotique visuelle traditionnelle : la femme n'est pas ici limitée à être objet du regard (un geste traditionnellement maîtrisé par l'homme), contre toute attente, elle en devient le sujet. On voit que le personnage de Désirs permet à La Force d'explorer et de restituer le concept de "désir" comme une possibilité au sein des rapports entre femmes. Nul doute que cette restitution ou réappropriation féminine s'inscrit comme un geste littéraire inusité puisque, comme le rappelle Thérèse de Lauretis : "Desire [...] is a property of men, property in both senses of the word : something men own, possess, and something that inheres in men, like a quality" (*Alice Doesn't* 20). Chez La Force, au contraire, loin d'être réprimé, le désir féminin est encouragé sous toutes ses formes. Quand les deux femmes parviennent enfin à se voir, la réciprocité du plaisir qui s'ensuit est très bien soulignée : "elles se surprisent beaucoup l'une et l'autre par la beauté merveilleuse qu'elles avaient toutes deux" (13). Cet émerveillement mutuel fait bientôt place à une scène où prévaut, symboliquement, la performance d'une intimité physique entre femmes. En effet, après "s'être fort embrassées et s'être dit bien des choses obligeantes" (13), Plus Belle que Fée remarque que sa nouvelle compagne s'occupe "à frotter

continuellement ses glands” (13) afin de les changer en perles orientales, première tâche que lui a ordonnée Nabote. Du gland, image de la virilité et de la sexualité masculines, à la perle, représentation de la féminité⁹³, devons-nous insister sur le symbolisme sexuel de cette tâche qui suggère obliquement une préférence pour le féminin? Le choix des matériaux désignés par la reine de cette communauté féerique féminine pour cette tâche serait-il accidentel? Quiconque connaît la réputation de La Force à l’époque ainsi que le contenu souvent érotique de ses contes en douterait bien. Ainsi, malgré l’omniprésence de l’amant de Plus Belle que Fée, qui demeure invisible en attendant de porter secours aux deux princesses, cette scène au symbolisme nettement érotique souligne l’insistance narrative à promouvoir, par l’entremise d’un espace féerique qui privilégie le féminin, un scénario d’homosexualité entre femmes.

La qualité érotique du rapport entre Plus Belle que Fée et Désirs ne s’arrête pas là. Avant d’être séparées par la dernière tâche que leur impose à chacune Nabote, les deux amies passent une nuit dans une atmosphère érotique plus caractéristique d’une soirée intime entre deux amantes que d’une nuit platonique entre amies. Le somptueux décor de leur chambre est rendu possible grâce aux pouvoirs magiques de l’amant de Plus Belle que Fée qui a tout orchestré pour le confort des deux compagnes :

Plus Belle que Fée, qui commençait à s’accoutumer aux prodiges, prenant Désirs par la main, repassa dans sa chambre, dont la magnificence la surprit et la toucha, parce qu’elle y vit partout des soins de son amant. Elle était jonchée des plus belles fleurs, elle exhalait un parfum divin. Il y avait à un des bouts de cette charmante chambre, une table couverte de tout ce qui pouvait contenter la délicatesse du goût, et deux fontaines de liqueurs, qui

coulaient dans des bassins de porphyre. Les jeunes princesses s'assirent dans deux chaises d'ivoire enrichies d'émeraudes; elles mangèrent avec appétit, et quand elles eurent soupé, la table disparut, et il s'éleva à la place où elle était, un bain délicieux, où elles se mirent toutes deux. A six pas de là on voyait une superbe toilette, et de grandes mannes d'or trait, toutes pleines de linge d'une propreté à donner envie de s'en servir. Un lit d'une forme singulière et d'une richesse extraordinaire terminait cette merveilleuse chambre, qui était bordée d'orangers dans des caisses d'or garnies de rubis, et des colonnes de cornalines soutenaient tout autour la voûte somptueuse de cette chambre. (14)

Lewis Seifert perçoit dans le décor de cette scène des plaisirs physiques “that firmly anchor the two women in the marvelous context literalized in the room offered by Phraates” (*Fairy Tales* 39). Certes, c'est ici que les deux jeunes femmes sont exposées pour la première fois à la richesse et à l'abondance au sein du merveilleux, rendues possible cette fois grâce à l'amant. Bien qu'il soulève la question des plaisirs physiques, Seifert évite ou ne conçoit tout simplement pas le scénario homo-érotique qui prend place dans cette chambre, explicitement suggéré par ce “bain délicieux” où les deux amies “se mirent toutes deux”, et par ce “lit d'une forme singulière et d'une richesse extraordinaire” où, dans quelques instants, elles s'installeront également toutes les deux. Ainsi, l'érotisme de cette scène dépasse nettement le cadre des plaisirs qu'occasionne le décor. À mon avis, il est aussi évoqué par une suggestion à moitié énoncée, une scène que les bienséances empêchent de décrire explicitement mais que les lecteurs attentifs ne peuvent qu'imaginer. Ne pas se rendre à l'évidence du contenu homo-érotique féminin suggéré ici par La Force, c'est effacer la sensualité érotique de l'amitié féminine, élément des

rappports entre femmes qui, selon Adrienne Rich, serait “precisely, the most violently erased fact of female experience” (241).

L'intérêt de cette soirée sensuelle entre les deux amies va beaucoup plus loin que sa qualité homo-érotique. Dans ce tableau qui promeut l'intimité des deux princesses s'insère pourtant la présence de l'amant. Cette présence masculine est toutefois étonnante, puisqu'elle est invisible et sert même (voilà qui est fort rare) à renforcer les liens intimes entre les deux amies en procurant un décor propice à l'exploration d'un désir homo-érotique. En mettant l'amant au service des rapports érotiques entre femmes, La Force effectue un geste semblable à ce que Terry Castle appelle “a retriangulating of triangles” (90), un geste de nouveau typique du roman lesbien. Castle explique que

by plotting against what Eve Sedgwick has called the ‘plot of male homosociality,’ [c’est-à-dire une représentation littéraire et sociale dans laquelle la femme ne sert traditionnellement qu’à faciliter les liens entre hommes] the archetypal lesbian fiction decanonizes, so to speak, the canonical structure of desire itself. Insofar as it documents a world in which men are ‘between women’ rather than vice versa, it is an insult to the conventional geometries of fictional eros. It dismantles the real, as it were, in a search for the not-yet-real, something unpredicted and unpredictable. It is an assault on the banal : a retriangulating of triangles. As a consequence, it often looks odd, fantastical, implausible, “not there”—utopian in aspiration if not design. (90-91)

De même, dans le conte de La Force, le rôle de l'amant de Plus Belle que Fée devient celui de médiateur placé *entre* les deux amies, et ainsi, grâce à sa magie, il permet aux rapports entre les deux princesses de s'intensifier et non pas de se détériorer, comme il se produit souvent dans la fiction de l'époque où les rapports entre femmes s'évanouissent sous la pression habituelle des sentiments de jalousie et de rivalité. Suivant le modèle de Castle, l'espace du merveilleux chez cette écrivaine s'affiche lui aussi comme celui de l'inusité, du fantastique, de l'utopique même puisque la présence de l'amant profite à l'exploration des possibilités entières de l'amitié féminine.

Si, dans sa représentation de l'amitié féminine, La Force semble jusqu'à présent à peine contenir son "imagination échauffée", nous verrons que plus la princesse évolue dans ce territoire du merveilleux, plus le développement de sa sexualité s'affiche ouvertement. Malgré ces ressemblances avec les différents modèles du roman lesbien, tels que définis par Castle et Zimmerman, le conte de La Force refuse toutefois d'imposer des limites à la sexualité féminine. Dans *Plus Belle que Fée*, la prise de conscience et le développement sexuels de l'héroïne s'accomplissent ainsi sans trop de contraintes, permettant à la princesse d'explorer toutes les avenues qui lui sont offertes. Voilà sans doute l'aspect le plus subversif de son conte. Marcelle Maistre Welch constate avec raison que "La Force a tout simplement évité le piège sexiste qui perpétue l'image typique de la femme sous la forme exemplaire de son *anima* subalterne et subjugué" ("L'Eros" 217). Un des exemples frappants de cette libération de l'idéologie morale dominante, qui retient la femme dans une conduite sexuelle restreinte et socialement prescrite, se présente lors de la deuxième tâche de Plus Belle que Fée, qui consiste à rapporter à Nabote "un vase plein d'eau de vie immortelle" au sommet du mont

Aventureux (15). Une fois de plus, Phraates répond à l'appel de son amante pour lui porter secours:

Lors il la pria d'ôter une partie de ses habits, et ayant pris sa récompense ordinaire, qui était un baiser sur sa main : il se transforma tout d'un coup en aigle. Elle eut quelque chagrin de voir changer ainsi cette aimable figure, qui, se mettant à ses pieds en étendant les ailes, lui fit aisément comprendre son dessein. Elle se baissa sur lui, et serrant son col superbe avec ses beaux bras, il s'éleva doucement en haut. [. . .] Il la porta doucement au haut de mont, où elle entendit une agréable harmonie de mille oiseaux qui vinrent rendre hommage au divin oiseau qui l'avait portée. [. . .] Plus Belle que Fée se courba sur le genou, et avant toutes choses, elle mit dans sa main de cette eau précieuse et en but. Après, elle remplit son vase, et se tournant vers son aigle. Ah dit-elle, que je voudrais que Désirs eût de cette eau! (15-16).

Après avoir passé une nuit somptueuse en compagnie de Désirs, Plus Belle que Fée fait ici l'expérience d'un tout autre plaisir. La Force décrit visiblement cette scène de l'envolée de la princesse en termes d'ébats amoureux, ébats où figure l'ascension sensuelle du couple dans un lieu de plaisirs et de satisfactions. Inutile de trop insister sur le nombre de transgressions des bienséances que commet l'écrivaine dans ce passage, à l'aide de symbolismes et métamorphoses. On remarque avec intérêt qu'une fois satisfaite, l'attention de la princesse se tourne de nouveau spontanément vers sa compagne. Ayant fait la découverte d'une nouvelle expérience érotique, Plus Belle que Fée désire à tout prix en partager les plaisirs avec Désirs. Ainsi, même dans l'intimité du tableau hétérosexuel de cet épisode, le lien avec l'amie n'est pas rompu, créant en

quelque sorte un triangle érotique des plus positifs pour le développement émotionnel et sexuel de l'héroïne.

La représentation de l'amitié féminine chez La Force ne se limite pas à un portrait unidimensionnel et sans tension émotive. Certes, même au sein du merveilleux, les rapports entre femmes témoignent de leur richesse et de leur complexité. Ainsi, lorsque Phraates et Plus Belle que Fée vont au secours de Désirs, qui tente en vain d'écrire sur le sable, l'écrivaine explore le champ de cette complexité. Le prince, afin de venir en aide à Désirs,

repre[n]d sa forme ordinaire. Désirs voyant la beauté et les grâces de sa personne fit briller de la surprise et de la joie dans ses yeux. Plus Belle que Fée en rougit, par un mouvement dont elle ne fut pas la maîtresse, et se mettant devant lui, pour le cacher à sa compagne : Faites ce qu'on vous dit, continua-t-elle, avec une inquiétude charmante. (17-18)

Pour les lecteurs, cette scène sert de premier indice sur les sentiments de la princesse à l'égard de Phraates. Toutefois, cette confirmation survient au même moment que naît la jalousie dans le cœur de Plus Belle que Fée. La Force paraît ici s'engager dans la représentation traditionnelle de la rivalité féminine. Mais c'est la résolution immédiate de cette jalousie, et non la destruction de l'amitié entre les deux amies, qui rend le tableau de l'écrivaine unique. Après que Phraates a accompli la tâche de Désirs en gravant des vers en l'honneur de son parfait amour sur le sable, Plus Belle que Fée saisit immédiatement le tort de son comportement envers sa compagne. Sa tâche étant enfin exécutée, Désirs

embrassa Plus Belle que Fée, qui dissipant entre ses bras sa confusion sur la petite jalousie qu'elle venait d'avoir, l'avoua à son amie sur la guerre qu'elle lui en fit, et toutes deux satisfaites de leur amitié, s'abandonnèrent à la douceur d'un entretien agréable et plein d'amitié. (18)

Ici La Force présente son analyse psychologique de l'amitié féminine dans un tableau fort authentique. Certes, la jalousie est un aspect réel de tout rapport intime; en cela, l'amitié féminine ne fait aucune exception. La Force contrebalance toutefois la brève jalousie de la princesse par la répétition du terme "amitié". De toute évidence, l'écrivaine refuse catégoriquement la ruine de l'amitié féminine au profit des liens hétéro-relationnels. Au contraire, cet épisode renforce les liens entre les deux amies, comme en témoigne nettement leur rapprochement à la fin de la scène, moment intime qui exclut la présence de l'amant.

La Force propose ainsi un univers merveilleux où Plus Belle que Fée explore sa sexualité sans limites, où l'amie fait intégralement partie de cette exploration et où l'intervention de l'amant, loin de présenter un risque néfaste pour les rapports entre femmes, facilite plutôt leurs liens. Cette facilitation, comme nous l'avons vu, brise la structure traditionnelle du triangle hommo-social tout en répondant au schéma du roman lesbien. Enfin, un deuxième exemple de rupture avec ce vieux triangle se manifeste dans l'épisode final de la biche. L'amant Phraatès—jouant toujours son rôle d'entremetteur dans les rapports intimes entre femmes—assiste Plus Belle que Fée en la guidant dans la réussite de sa troisième tâche, qui consiste à prendre la biche aux pieds d'argent, animal qui s'avère, en vérité, être la Reine du pays des fées. Constatons la façon dont La Force introduit son nouveau personnage :

Il y avait eu autrefois une reine des fées, qui avait succédé naturellement à ce grand titre; elle était belle, bonne et sage; *elle avait eu plusieurs amants, dont l'amour et les soins se perdaient auprès d'elle; uniquement occupée à protéger la vertu, elle ne s'amusait point à écouter les soupirs des amants.*

Elle en avait un que ses rigueurs rendirent plus malheureux, parce qu'il l'aimait mieux qu'aucun autre. Un jour, voyant qu'il ne pouvait la fléchir [...] il s'était précipité dans la mer. [...] Un sage qui avait élevé ce jeune homme, se plaignit aux intelligences suprêmes; et la *chaste fée* fut condamnée à être biche cent ans durant, pour faire pénitence de sa *rigueur*; excepté qu'une beauté accomplie, qui voudrait s'exposer à la courir durant dix jours dans la forêt des Merveilles, pourrait la prendre et lui redonner sa première forme. (C'est moi qui souligne; 22)

D'un coup, les lecteurs sont plongés dans l'univers mythique de la Reine du pays des fées. Certes, au-delà de l'affirmation d'une sexualité féminine affranchie, nous sommes également témoins ici du sort de la femme lorsque celle-ci maîtrise *sa* propre mythologie. Certains critiques ont déjà noté la ressemblance de l'héroïne Plus Belle que Fée avec Psyché ou encore Andromède, figures féminines légendaires qui, de l'avis de plusieurs, réapparaissent également dans d'autres contes⁹⁴. Toutefois, La Force reproduit ici une narration qui retourne à la source de la mythologie féminine en exposant un autre mythe dont on n'a guère noté la présence, celui d'Artémis. Ce récit intercalé marque son éloignement temporel en débutant par "Il y avait *eu autrefois* une *reine des fées*" (c'est moi qui souligne; 22). On note en effet que l'espace atemporel de ce récit se démarque par son recul par rapport au récit principal d'"[i]l y avait *une fois* dans *l'Europe un roi*"

(c'est moi qui souligne; 7). Les contrastes de temps et de lieux (l'intemporalité du récit intercalé joint à l'espace magique de la forêt des Merveilles où habite la Reine-biche) viennent révéler l'aspect doublement légendaire et merveilleux de ce récit d'épreuve féminine. Certes, on reconnaît immédiatement qu'à travers le personnage de cette "chaste" reine, "uniquement, insiste la narratrice, occupée à protéger la vertu" (22), se dessine celui de la vierge Artémis. La Reine du pays des fées possède en effet de nombreuses similarités avec cette ancienne amazone, protectrice de la virginité féminine et héroïne mythique qui, à partir de son indifférence envers le masculin, se soustrait tout à fait aux conventions hétérosexuelles. On note également la ressemblance de cette chaste Reine avec la Sappho d'Ovide. Sous la plume de La Force, il s'agit toutefois d'un portrait retravaillé puisque, contrairement à l'héroïne ovidienne, qui finit par se suicider dans la *XVe Héroïde*, trop blessée par l'indifférence de Phaon, chez La Force c'est l'infortuné amant, repoussé par la Reine qui plonge à sa mort. Ainsi, en mettant fin à ce scénario ovidien qui dépeint l'un des plus célèbres suicides féminins de la littérature, La Force inverse complètement le vieux mythe sapphique si désavantageux pour la lesbienne Sappho. Elaine Marks suggère que "Sappho and her island Lesbos are omnipresent in literature about women loving women, whatever the gender or sexual preference of the writer and whether or not Sappho and her island are explicitly named" (356). De même, la présence de Sappho dans le conte de La Force est évidente et deviendra encore plus transparente à la fin du récit. L'écrivaine tisse ainsi les portraits légendaires d'Artémis et de Sappho, personnages à la politique personnelle féminocentrée, dans une fabrique qui rend hommage aux rapports entre femmes. Car enfin, telle Artémis, à qui l'on se doit de restituer son héritage amazonien et lesbien⁹⁵, la Reine du pays des fées ne fréquente, elle

aussi, que les femmes. C'est ainsi que La Force, sans trop se contrarier, redonne à ce personnage mythique sa préférence sexuelle originelle.

Ce scénario inusité ne va pas sans résistance. La Force indique en effet que le choix de la Reine-fée de privilégier un système social totalement féminocentré va lui être, pendant un certain temps, tragique. À coup sûr, comme le rappelle Wittig,

[t]he refusal to become (or to remain) heterosexual always meant to refuse to become a man or a woman, consciously or not. For a lesbian this goes further than the refusal of the role "woman." It is the refusal of the economic, ideological, and political power of a man." (*The Straight Mind* 13)

De sorte que pour avoir refusé de prendre part à l'économie hétérosexuelle, ébranlant donc les fondements de la société patriarcale, la reine est punie de sa "rigueur" par les "intelligences suprêmes" (représentants de l'autorité patriarcale). Certes, l'importance de la métamorphose de la Reine en biche ne doit pas être sous-estimée. Hannon suggère en effet que, beaucoup plus fréquente dans les contes de femmes, la métamorphose féminine soulignerait "la mise en relief du sujet féminin" ("Le Corps" 301). Le célibat de la Reine des fées, son refus de prendre part à l'économie hétérosexuelle—où liberté et privilège sont strictement masculins—et sa punition ordonnée par les "intelligences" rappellent aux lecteurs qu'il existe à l'époque "une catégorie de femmes dont le sort a [. . .] été détestable" (Darmon 128). De sorte que si elle doit forcément souligner le prix que devra payer cette Reine rebelle, fidèle à son éthique féminocentrée, La Force lui témoigne aussi une sympathie évidente en la présentant nettement comme étant "bonne et sage". De fait, par l'entremise de cette métamorphose, l'écrivaine insiste sur l'aspect dangereux de ce

refus de l'hétérosexualité, mais elle souligne aussi qu'il s'agit d'un geste courageux, anoblissant et même, nous en seront finalement témoins, libérateur pour les femmes.

Dans son ébauche de la Reine du pays des fées, La Force a donc incorporé des éléments d'Artémis et de Sappho. Par rapport au personnage d'Artémis, La Force effectue quelques variantes mythologiques importantes. D'abord, la Reine est métamorphosée non seulement en biche (symbole essentiellement féminin) mais bien en biche aux pieds d'argent, un choix adéquat puisque, au métal près, il s'agit de l'animal consacré à la déesse Artémis⁹⁶. Autre variante chez La Force, c'est que Plus Belle que Fée en poursuivant la biche aux pieds d'argent, revêt d'étranges ressemblances au héros Héraclès, chasseur légendaire de la biche aux pieds d'airain. L'auteur supplante ainsi le mythe d'Héraclès par son propre mythe au féminin; le chasseur devient ici infatigable chasseresse. De nouveau, renversement : le futur de la Reine du pays des fées ne dépend pas de l'intervention masculine mais bien du héros féminin⁹⁷. Sous la plume de l'écrivaine les personnages légendaires se mêlent les uns aux autres, permettant à La Force de retravailler ainsi la mythologie au service de la femme.

En examinant la manipulation mythologique de ce récit féminocentré, nous constatons que La Force ose aller beaucoup plus loin que l'expression d'un simple "contrepois" social ou d'une "critique de la réalité sociale durcie", qui ressortent communément des contes à l'époque, selon Butor. Kathryn A. Hoffmann, qui a déjà examiné la spécificité du domaine féerique dans l'imaginaire des conteuses, aboutit à la même conclusion. Pour Hoffmann, en effet, la comparaison de Butor n'est pas non plus acceptable, puisque l'écriture des conteuses fonctionne souvent comme, "the very passage through the mirror itself, [...] It is the doubling of the prince and the slip of his

language. It is the rupture of the illusions of the real and the disruption of the certainty of sense” (293). De même, il me semble que l’esthétique libératrice du conte de La Force incite à une nouvelle lecture féministe, lecture qui ne se limite pas à soulever les diverses revendications ou critiques sociales qui marquent souvent le conte féminin, mais qui permet surtout d’entrevoir un espace d’éclatement du sujet féminin où l’imprévu, l’inusité, est tout à coup projeté. Chez La Force, ce discours de l’imprévu (féminin) apparaît lorsque, en réinventant la mythologie au service de la femme, l’écrivaine fait éclater les limites du miroir butorien, reflet d’un phallogentrisme culturel qui admet la possibilité du subversif féminin mais qui ne peut supposer une réalité *autre* que celle imaginée et prescrite par le patriarcat. S’accaparant du plus vieux discours patriarcal et sans aucun doute du premier à définir, faussement (d’Aphrodite jusqu’à Eve) la nature de la femme, La Force, en véritable précurseure, accomplit le “vol” féminin et féministe du mythe sinon du langage auquel fera appel trois cents ans plus tard Hélène Cixous. Ainsi, le vieux discours patriarcal de la mythologie, La Force “le disloque [...], l’explose, le retourne, et s’en saisi[t]” (Cixous 49), le faisant sienne, pour offrir un nouveau discours à la lectrice, essentiellement féminocentré et matriarcal.

L’éclatement du sujet féminin apparaît également lorsque Plus Belle que Fée, devenue héroïne herculéenne, obtient, comme tout bon héros respectable, sa récompense. Après quatre jours et quatre nuits de chasse, l’héroïne finit en effet, en partie grâce aux vivres que lui procure l’entremetteur Phraates, par trouver la peau de biche “dans un grand salon” enfoui dans la forêt des Merveilles (25). En jetant la peau de l’animal dans le feu, la princesse redonne du même coup sa forme à la Reine (ainsi qu’aux “quinze jeunes personnes, d’une beauté divine” [25], qui habitent son refuge dans la forêt), et lui

restitue donc son corps de femme, son sexe, soit sa sexualité féminine. Les premiers instants qui marquent la fin du châtement de la Reine et de sa belle “troupe” illustrent à nouveau le thème de l’homo-érotisme au sein de la collectivité féminine :

[Plus Belle que Fée] ne les surprit pas moins qu’elle fut surprise; l’excellence de sa personne les charma toutes, et il se fit en elles une suspension de tous leurs sens. Un silence attentif avait succédé à des cris d’admiration. Mais une de ces belles personnes, et plus belle que toutes les autres, s’avança d’un air riant et gai vers notre charmante princesse. Vous êtes ma libératrice, lui dit-elle, je n’en saurais douter. (25)

Le groupe de jeunes femmes est tout à fait saisi par la beauté de la princesse. Si l’impact visiblement physique que produit Plus Belle que Fée sur la communauté paraît être relativement innocent, la scène qui s’ensuit va confirmer l’intention de La Force d’explorer le thème de l’intimité féminine jusqu’à la fin. De fait, après cet exploit remarquable, il est normal que la Reine du Pays des fées remercie sa libératrice. Elle propose ainsi de “pass[er] joyeusement le reste de la nuit” (26). À cet effet, disposant enfin de son corps et de sa sexualité,

[L]a fée voulut se mettre au lit pour trois ou quatre heures; elle fit coucher Plus Belle que Fée avec elle, et désira savoir son aventure. Elle la lui conta d’un ton de voix si touchant, son discours était si simple et si plein de vérité, qu’elle l’engagea sans réserve à servir ses amours; et à la rendre heureuse. Elle n’oublia pas de lui parler de Désirs [. . .] (26).

Toutefois, avant de servir aux amours (hétérosexuels) de Plus Belle que Fée, dans un geste qui évoque et renverse le vieux droit féodal, la Reine du pays des fées va jouir elle-

même de la jeune héroïne. Comme dans l'épisode de la rencontre entre Plus Belle que Fée et Désirs, la narration féminine déclenche un désir homo-érotique entre les deux femmes, désir que celles-ci exploitent sans contraintes: "Elles s'endormirent après un entretien assez long qu'elles interrompaient agréablement par les charmantes caresses qu'elles se faisaient" (26). Cette fois, l'usage d'un codage (symbolisme et métamorphoses) pour exprimer une sexualité entre femmes a disparu. Nous voici bel et bien en présence de l'inusité, de l'imprévu féminin. Grâce à cette scène, La Force devient la première écrivaine du Grand Siècle à oser représenter ouvertement une performance sexuelle lesbienne. La Force ne s'est pas contentée de peindre en la Reine du pays des fées un personnage qui refuse de prendre part à l'économie hétérosexuelle, elle a voulu que les lecteurs n'aient aucun doute possible sur la raison de ce refus.

Je prétends enfin que dans ce scénario inattendu La Force épouse d'assez près un des trois modèles de représentation sapphique, établis par Elaine Marks, qui vont s'imposer dans la littérature à partir du dix-huitième siècle en devenant "the preferred locus for most fictions about women loving women" (357)⁹⁸. Le modèle que suggère Marks est celui de l'épanchement érotique entre une femme séductrice (ou séduisante) et sa protégée, acte qui survient toujours dans un lieu religieux ou laïc où évolue tout un groupe de jeunes femmes (356). À ce propos, nous évoquerons bien sûr à *La Religieuse* de Diderot. L'expérience de Plus Belle que Fée défie toutefois la représentation négative qu'en fait le philosophe⁹⁹. Adoptant plutôt le schéma positif des écrivaines des siècles à venir, La Force donne à Plus Belle que Fée "the experience of awakening, the revelation of an unknown, unsuspected world" (Marks 361). Certes, la découverte de la forêt des Merveilles, dernière étape dans le développement sexuel de la jeune princesse, révèle à

Plus Belle que Fée la réalité d'un lieu utopique féminin, totalement affranchi de l'autorité patriarcale, et où la femme est tout à fait libre de poursuivre son penchant homo-érotique. En cela, la forêt des Merveilles ressemble étrangement au territoire qui s'ouvre à la jeune héroïne de romans de développement lesbien, tel que défini par Zimmerman : "This new women's community—or lesbian nation—also lies at the end of the journey taken [. . .]. As outlaws, as tough, strong, free witch women, they exist through a point where male cultures, male law, and male power can no longer touch them" ("Exiting from Patriarchy" 256). De même, grâce à Plus Belle que Fée, dorénavant la Reine du pays des fées et ses sujets féminins peuvent reprendre le cours de leur existence en toute liberté et enfin "jouir de la douceur de revivre" (26). Dans l'imaginaire de La Force, nous constatons que la mythologie subit une série de transformations qui soulignent et rendent hommage aux rapports intimes et même sexuels entre femmes. Ainsi, contrairement à l'opinion de Niderst—pour qui le jeu de références mythologiques dans les contes dévoilerait une "réincarnation de la mythologie" qui fait que "les contes ne vont nulle part" (155)—il me semble que sous la plume de La Force le destin réservé aux figures mythiques féminines va très loin. La manipulation mythologique permet en effet au personnage féminin d'exister au-delà des ordonnances. Dans son développement personnel, Plus Belle que Fée passe ainsi de jeune femme à déesse de la chasse, puis de héros au visage d'Héraclès à—cette fois on pourra difficilement en douter—amante de femmes, suivant la pratique d'Artémis et de Sappho. Si on avait été peut-être tenté jusqu'ici de fermer les yeux sur l'homo-érotisme féminin qui s'était infiltré peu à peu dans le texte et d'insister sur une lecture hétéro-normative, il devient difficile d'en faire

autant dans ce dernier passage, où La Force célèbre l'intimité féminine en la rendant d'un coup pleinement possible et uniquement explicite au sein du merveilleux.

L'éveil et la pratique d'une sexualité libre chez Plus Belle que Fée doivent éventuellement rentrer dans l'ordre. Certes, La Force a permis à son héroïne l'expérience positive de la non-monogamie, de la bisexualité, du libre choix et de l'exploration sexuelle avant le mariage, faisant ainsi "tomber les obstacles sociaux et moraux à la réalisation du Moi féminin" (Welch; "La femme" 48). Mais, après tout, que serait un conte de fée sans mariage? Le mariage est l'évènement qui marque le plus souvent la fin de la féerie et du merveilleux et donc le retour à la réalité. En cela, la fin des contes ne fait que refléter la réalité féminine au dix-septième siècle, qui est bien sûr dominée par le mariage et la domesticité¹⁰⁰. La Force se prête, elle aussi, à ces conventions du genre en choisissant l'union de Plus Belle que Fée et de son amant pour mettre fin à son intrigue. Toutefois, pour les lecteurs qui ont suivi la trame féminocentrée et homo-érotique du conte, ce mariage, "suprême moyen par lequel se sanctionne le rétablissement de l'ordre" dans le genre de la féerie (Robert 47), s'avère problématique. Regardons de plus près cette scène de résolution, où deux détails singuliers émergent lors de la réunion entre la Reine du pays des fées, la princesse et Phraates: "La reine l'embrassa, et lui présenta Plus Belle que Fée, le priant de la recevoir de sa main. Il ne faut pas demander s'il obéit avec joie" (28). D'une part, jouant le rôle traditionnel du père, c'est la reine qui offre Plus Belle que Fée en mariage à son amant, rompant de la sorte avec la tradition patriarcale. D'autre part, le silence de Plus Belle que Fée au moment de cette décision et durant les deux pages qui suivent et closent la fin du récit est total et des plus frappants. D'une certaine façon, cette fin expédiée n'a rien d'étonnant, puisque dans les contes,

comme l'a si bien noté Kathryn A. Hoffmann, la femme finit toujours par être forcée à réintégrer le *statu quo* social¹⁰¹. Nous serions ainsi tentés de voir dans l'épisode du mariage de Plus Belle que Fée et de Phraates un commentaire final sur l'impossibilité pour les femmes d'échapper aux pressions sociales de l'hétéro-normativité, même au sein du merveilleux.

Toutefois, derrière le scénario traditionnel qu'offre l'épisode du mariage des deux héroïnes avec leur amant, le sort de la Reine du pays des fées, quant à lui, dévie bel et bien des règles du *statu quo*. Car si, selon Hoffmann, le royaume du Père finit toujours par récupérer les héroïnes de contes de fées, même les plus transgressives (295)¹⁰², ici le personnage de la Reine-fée résiste complètement à l'assimilation. La Reine, délivrée du châtiment patriarcal, est rétablie dans son royaume du merveilleux féminin et est enfin libre de reprendre, on l'a vu, sa pratique sexuelle saphique. De surcroît, la Reine-fée offre même un remède au destin féminin traditionnel et inévitable suggéré par Hoffman. En effet, Plus Belle que Fée et Phraates ne réintègrent jamais le royaume du Père. Le décor de la fin du conte continue d'être celui de l'espace du merveilleux féminin gouverné par la Reine du pays des fées. Souveraine absolue de cet empire du merveilleux, la reine proclame son pouvoir suprême en pardonnant à Nabote (d'un geste public elle montre sa générosité en partageant son empire avec la vieille fée) et en donnant de sa propre main Plus Belle que Fée en mariage. Le pouvoir matriarcal de la Reine-fée est ainsi clairement souligné jusqu'à la fin. Dans cet univers merveilleux géré par la femme, lieu qui privilégie visiblement les liens entre femmes et le développement de l'héroïne, le mariage n'interférera pas avec le bonheur personnel de la princesse. L'empire de la Reine-fée lui procurera en fait un espace unique où son bonheur conjugal

sera d'autant plus rare que "ceux dont on a parlé depuis, n'ont été que des idées" (29). Si le mariage de *Plus Belle que Fée* n'est, en partie, qu'une convention, il est également symbolique de la rareté du bonheur conjugal, rareté que souligne finalement la morale : "Fée en ce temps se fait encore voir/ Mais on ne voit plus de miracles" (29). On voit que, tout en se pliant aux conventions littéraires et sociales, l'écrivaine parvient à donner un avertissement sérieux à la lectrice : les joies du mariage ne se manifestent que dans un territoire libérateur que seul permet le merveilleux féminin¹⁰³.

Plus Belle que Fée est tout à fait unique à l'époque en ce qu'il offre à la lectrice une alternative, imaginée du moins, à la pratique hétérosexuelle et à l'idéologie hétérorelationnelle exigées par le patriarcat. La Force a su résister aux contraintes jusqu'à la fin de son conte, en refusant de limiter les choix possibles à ses héroïnes. De plus, les rapports entre femmes s'avèrent indispensables à l'idéologie libératrice qui soutient l'ensemble du conte, puisqu'ils servent au développement émotif et à la pleine exploration sexuelle de *Plus Belle que Fée*. Dans ce lieu du merveilleux féminocentré, La Force offre ainsi un tableau rempli de possibilités pour la lectrice avertie. Certes, en résistant à l'accoutumance d'une lecture hétéro-normative traditionnelle, nous parvenons aisément à relever, dans son conte, non seulement tout un discours sur le désir féminin envers le féminin, mais également une vision sapphique de la potentialité érotique des liens entre femmes. Nul doute qu'il s'agit bien là, en plein régime centralisé, d'une écriture des plus libératrices.

¹ Voir à ce sujet Éline Audet, *Le Cœur pensant*, 188.

² Selon Frédérique Vervliet “il paraît clair que l’homosexualité féminine semblait tout aussi naturelle que son équivalent masculin” (9).

³ Voir *Fictions of Sappho*, 109-110.

⁴ Delphine Denis, “Préciosité et Galanterie”, conférence magistrale donnée le 5 mai, dans le cadre du 3e colloque annuel de la North American Society for French Seventeenth-Century French Literature à Tempe, Arizona, les 2-5 mai 2001, et récemment publié dans *Les Femmes au Grand Siècle* (2002) : 11-39.

⁵ Préface d’Alain Niderst, *Les Femmes illustres*, 15.

⁶ La première phase (1610-1650) ayant été dominée par le selon de la marquise de Rambouillet. Alain Viala, *Naissance de l’écrivain*, 133.

⁷ Linda Timmermans, *L’Accès des femmes*, 99.

⁸ *Dictionnaire des précieuses*, 242 ; cité dans *L’Accès des femmes*, 156.

⁹ Comme Timmermans l’explique, si la Renaissance avait produit sa part d’écrivaines (Marguerite de Navarre, Louise Labé, Hélienne de Crenne, Pernelle du Guillet, pour n’en nommer que quelques-unes), le “dix-septième siècle voit la naissance de la femme auteur au sens plein du terme : personne dont l’identité sociale est définie par l’écriture” (*L’Accès des femmes*, 177). On pense évidemment à l’exemple de Scudéry et à celui de Villedieu.

¹⁰ Voir entre autres Joan DeJean, *Tender Geographies*, 71-85, et Renate Kroll, “Nouvelle Sapho”, 15.

¹¹ Cité par Timmermans, 178-179.

¹² En premier lieu vient *Ibrahim, ou l’Illustre Bassa* (1641), en 5 volumes, puis *Artamène* (1649-1653), suivi de *Clélie, Histoire romaine* (1654-1660), en 10 volumes, et *Almahide, ou l’esclave reine* (1660-1663), en 8 volumes.

¹³ La figure de Sapho avait déjà fait surface chez Scudéry en 1644 dans les *Femmes illustres ou les Harangues héroïques*, qui feront l’objet d’une brève discussion un peu plus tard.

¹⁴ Sur la présentation et l’analyse de l’*Histoire de Sapho*, voir DeJean, *Fictions of Sappho*, 103-113.

DeJean suggère que Scudéry ait été la première biographe française de Sappho.

¹⁵ *Fictions of Sappho*, 106.

¹⁶ Le terme “contrat privé” vient de Joan DeJean, pour qui l’*Histoire de Sapho* (et la *Clélie*) afficheraient des “private contracts that offer an alternative to the official marriage contract” (*Tender Geographies*, 89).

¹⁷ Bien qu'il m'ait semblé nécessaire de noter la présence de Sapho dans le dixième volume d'*Artamène*, je n'ai toutefois pas voulu en faire une étude particulière, en partie parce que DeJean et Krøll en ont déjà fait des analyses approfondies, mais aussi parce que le thème de l'amitié féminine est beaucoup plus important dans *Mathilde*, nouvelle à laquelle la critique littéraire s'est d'ailleurs fort peu intéressée.

¹⁸ L'Héritier, *Apothéose de Mlle de Scudéry*, 71-72; cité dans *L'Accès des femmes*, 229.

¹⁹ On note que si au départ le surnom de "Sapho l'Universelle" a été décerné par l'Académie des Ricovrati de Padoue, comme le note René Godenne dans sa préface à *Mathilde* (IV), Scudéry est responsable de l'avoir propagé dans ses œuvres comme dans sa correspondance privée.

²⁰ Scudéry n'est pas la seule écrivaine française à s'identifier à Sappho. Selon Joan DeJean, Louise Labé aurait été la première à le faire, geste qui sera imité également par Germaine de Staël (*Fictions of Sappho* 39).

²¹ *Le Parnasse reconnoissant*, dans *Oeuvres meslées de Melle L'H****, 404. J'ai modernisé l'orthographe du texte.

²² Au sujet de l'hétérosexualisation de Sappho à travers les siècles, voir DeJean, *Fictions of Sappho*.

²³ La citation est tirée du Tome second. J'ai modernisé l'orthographe du texte.

²⁴ Nicole Aronson, *Mademoiselle de Scudéry ou le voyage au pays de Tendre*, 19 (cité dans *Fictions of Sappho* 105).

²⁵ Dans mon usage de l'expression "sapphique", je reprends le terme de Joan DeJean pour désigner des liens homo-érotiques entre femmes. Voir *Fictions of Sappho*, 9.

²⁶ Voilà précisément le scénario émotionnel du conte *Plus Belle Que Fée* de La Force et dont il sera question dans le chapitre 3 de cette troisième partie.

²⁷ Faderman note qu'un bon nombre d'écrivaines anglophones ont subi ce procédé du "cherchez l'homme", notamment Alice B. Toklas, Gertrude Stein, Willa Cather, Emily Dickinson et Mary Wollstonecraft. Faderman voit deux tendances chez les biographes de ces femmes. D'une part, "[w]hen there is not proof that a subject was involved in a heterosexual relationship, such biographers have been happy enough to accept circumstantial evidence rather than acknowledge the power of same-sex attachment." D'autre part, "[w]here biographers have been too scrupulous to bowdlerize they have nevertheless managed to distort lesbian history by avoiding the obvious" ("Who Hid Lesbian History" 117 ; 119).

²⁸ Monique Wittig, "Paradigm", 117.

²⁹ Bien que le dix-septième siècle n'aurait pas employé le terme moderne de "lesbianisme", je l'ai préféré au terme d'homosexualité pour parler des relations émotionnelles et physiques entre femmes.

³⁰ Selon Sellier, les quatre autres traits qui caractérisent la précieuse aux yeux de ses contemporains seraient son attitude de supériorité, sa délicatesse, son narcissisme, et son air galant. ("Se Tirer du commun des femmes").

³¹ À titre d'exemple, Antonia Fraser nous rappelle que la France et l'Angleterre ont tous deux vécu sous le règne de femmes-souveraines (régentes) pendant les premières années du XVIIe siècle (6), régimes qui ont donné lieu à certains préjugés sociaux identiques contre les femmes, comme par exemple l'éducation féminine et les femmes savantes. Selon Fraser, "the prejudice against education for girls—and its dreaded end-product, the learned woman—had derived fresh impetus from the presence of a male sovereign after 1603. It had always been rather tackless to attack the learned woman with too much zest so long as the paragon of female erudition Queen Elizabeth occupied the throne". *The Weaker Vessel*, 121.

³² Cité par Claude Dulong, 399.

³³ Erica Harth, "The Salon Woman," 188.

³⁴ Dans sa *Satire X*, Boileau s'était attaqué entre autres aux dangers que, selon lui, représentait la *Carte de Tendre* pour la vertu des femmes mariées :

D'abord tu la verras, ainsi que dans Clélie,
recevant ses amants sous le dox nom d'amis,
s'en tenir avec eux aux petits soins permis :
puis bien-tost en grande eau sur le fleuve du tendre,
naviguer à souhait, tout dire et tout entendre.

Et ne présume pas que Vénus, ou Satan,

souffre qu'elle en demeure aux termes du roman. (89). Également cité en partie par Munro, 11.

³⁵ *Les Femmes illustres*; voir les pages 11, 13, 15 et 26 de la préface de Maignien. Quoique qu'il agisse avec moins de rigueur, dans sa préface à *Mathilde*, René Godenne ne peut lui non plus résister à l'envie de rappeler à deux reprises aux lecteurs la laideur de Scudéry (VI-VII). En contraste avec l'insistance de ces deux critiques à souligner la disgrâce du visage de Scudéry, nous noterons un exemple de représentation

honorifique au XVII^e siècle: le tableau d'Élisabeth-Sophie Chéron intitulé *Portrait de femme en Sapho* (c. 1680) (Musée des Beaux-arts de Rouen). Dans ce tableau, Scudéry est représentée en Sapho souriante, d'allure fort séduisante et tenant des ses mains un parchemin avec l'inscription *Non carior altera Pheobu* (Il n'y en a pas de plus chère à Pheobus) (*Visages du Grand Siècle* 95). Il s'agit d'un véritable hommage visuel à la gloire littéraire de Madeleine de Scudéry. À chacun sa représentation.

³⁶ Judith Bennett et Amy Froide, *Singlewomen in the European Past*, 2 et 7. Au sujet de la célibataire comme incarnation du mal et victime de préjugés sociaux, voir aussi Pierre Darmon, *Mythologie de la femme dans l'ancienne France*, 128-135.

³⁷ Bennett et Froide 20.

³⁸ Comme l'indiquent entre autres André Bouchard et Erica Harth ("Salon Woman" 182).

³⁹ Je suis fort reconnaissante à Elizabeth Walh qui m'a fait parvenir ces extraits de correspondance qu'elle a elle-même présentés lors de l'atelier "Attending to Early Modern Lesbianism" au Maryland en novembre 2000. Ces extraits sont tirés d'une part de la correspondance privée des deux femmes, reproduite en partie dans le livre de Rathery et Boutron, *Mademoiselle de Scudéry, sa vie et sa correspondance*, et d'autre part de segments inédits et présentés par Gustave Van Roosbroeck dans "The 'Unpublished' Poems of Mlle. de Scudéry and Mlle. Descartes."

⁴⁰ Cité également dans Rathery et Boutron 399-400.

⁴¹ Rathery et Boutron 401.

⁴² Pour définir le concept de "tendre amitié", qui n'apparaît pas dans la *Carte de Tendre*, Munro se base sur un document intitulé *Discours géographique, pour l'utilité de ceux qui veulent apprendre la carte pour aller de Particulier à Tendre*. Munro explique qu'on ignore si ce document a servi de guide destiné à mieux comprendre la *Carte de Tendre* ou s'il s'agit en fait d'un brouillon de la *Carte de Tendre*. Quoiqu'il en soit, selon Munro, même la question des auteurs du *Discours* demeure incertaine, 32.

⁴³ Rathery et Boutron 402.

⁴⁴ Marie-Jo Bonnet 78-79.

⁴⁵ En effet, les critiques et chercheurs attribuent généralement *Les Femmes illustres* à Madeleine de Scudéry. Selon Chloé Hogg, Madeleine aurait été inspirée d'une autre œuvre, traduite par son frère Georges, *Harangues, ou Discours académiques* de Manzini (1640), 20.

⁴⁶ Hogg 20.

⁴⁷ Mauguière reprend ici les termes de Michèle Causse dans son article "Le Monde comme volonté et comme représentation". *Vlasta : Fictions/Utopies amazoniennes* 1 (1983) :10-25.

⁴⁸ Les cinq harangues qui n'ont pas été retenues par l'édition de *Côté-femmes* sont celles de Calphunie à Lépide, Livie à Mécène, Clélie à Porsenna, Octavie à Auguste et Agrippine au peuple romain.

⁴⁹ DeJean, *Tender Geographies* 79. Quoique les cinq harangues qui manquent à cette édition de 1991 ne s'adressent pas toutes à des hommes, elles défient tout de même ce schéma ovidien épistolaire, puisqu'il ne s'agit pas des pleurs venant de femmes abandonnées mais bien de cris exigeant la justice et d'appels à la gloire féminine.

⁵⁰ À cet effet, Timmermans signale que généralement les distinctions entre les deux sont moins évidentes (bien que dans la *Satire X* de Boileau la femme savante ne s'occupe que de sciences et la précieuse de littérature). Chez Molière aussi la savante possède des traits de la précieuse, telle la création d'un nouveau lexique, par exemple. En fait, l'éclosion de la femme savante aurait surtout eu lieu après le mouvement précieux (Timmermans 123). Au sujet des distinctions entre précieuses et femmes savantes et des préjugés du Grand Siècle à leur égard, voir également le deuxième chapitre de Myriam Maître (241-245) et l'article de Domna Stanton (125-126). Dans l'ensemble, Timmermans et Maître s'accordent pour dire que si toutes les précieuses ne sont pas nécessairement savantes, en revanche toutes les savantes sont perçues à l'époque comme étant pédantes. C'est ainsi que chez Scudéry, contrairement au comportement de la savante, la précieuse doit avant tout être modeste vis-à-vis de son talent (Maître 243). Par contre, selon Stanton, la division entre précieuse et savante aurait été moins évidente. À cause de sa tentative de pénétrer dans le domaine du Logos, la femme savante aurait été la cible particulière des fictions satiriques destinées aux précieuses à l'époque (Stanton 125). Ainsi, la femme savante "resembles Eve who desires knowledge of the Logos, transgresses God's law and causes Adam's fall. To overcome this fearful threat, the satirist son exposes precious Eve as nothing but a fraud, a fool doomed by the sin of pride" (126). On voit donc que, d'après ces trois critiques, l'aspect femme "pédante" est essentiel au portrait de la femme savante, comme le met en évidence *Les Précieuses ridicules* de Molière.

⁵¹ Madeleine de Scudéry, 117.

⁵² Dans “De la diversité des Amitiez”, les six personnages de Scudéry (trois hommes et trois femmes) débattent longuement la nature de la véritable amitié en la contrastant à l’amour. On notera que les personnages masculins sont d’avis que l’amour est plus puissant, tandis que les femmes se déclarent en faveur de l’amitié et contre l’amour (40-41). Enfin, quand les hommes se mettent du côté de l’amitié, ils privilégient nettement l’amitié entre les deux sexes (81).

⁵³ Cité par René Godenne dans sa préface à *Mathilde*, XV.

⁵⁴ Sur la naissance et le développement de la nouvelle en France, voir le chapitre “History and Fable” d’Erica Harth, dans *Ideology and Culture in Seventeenth-Century France* (129-221). Plusieurs années auparavant, Scudéry avait déjà été forcée de s’adapter aux exigences des lecteurs. Sa tentative de développer un genre fictif épistolaire ayant échoué avec le peu de succès des *Femmes illustres*, elle se lança dans le genre du roman (*Fictions of Sappho* 103).

⁵⁵ Le texte n’ayant aucune référence temporelle précise autre que “en ces temps-là” (1), je me base sur les détails biographiques de quelques personnages historiques principaux. Nous sommes à l’époque du roi de Castille, Alphonse XI, dit le Vengeur (1311-1350). Scudéry varie quelque peu le récit historique de la bataille contre les Maures à Tarifa en 1340, bataille qu’Alphonse XI remporta grâce au secours du roi du Portugal. Tout comme le raconte l’histoire d’Espagne, Scudéry rapporte qu’il mourut de la peste (517). Quant à Pétrarque et Laure, ils se seraient rencontrés à Avignon en 1327. Le texte établit clairement que lorsque Mathilde fait leur connaissance, Pétrarque est déjà l’amant de Laure et lui dédit ses sonnets depuis un certain temps. De toute évidence, Alphonse et Mathilde sont des personnages fictifs.

⁵⁶ Comme l’ont remarqué entre autres Joan DeJean (*Tender Geographies* 21) et Philippe Sellier (“Se tirer”), les précieuses, en général, évitaient les liaisons amoureuses et surtout les contraintes du mariage.

⁵⁷ J’ai modernisé l’orthographe du texte.

⁵⁸ Dans la tradition chrétienne, le chiffre 12 que Scudéry adopte pour désigner son groupe de dames contraste bien sûr avec un autre groupe masculin, celui des douze apôtres.

⁵⁹ On notera en effet que Scudéry choisit toujours de mentionner que l’entourage immédiat de Mathilde ou de Laure consiste en des “amies”, soulignant explicitement le féminin.

⁶⁰ Certes, pour mieux apprécier le geste extraordinaire que pose Scudéry, nous n'avons qu'à comparer son scénario à l'intrigue pessimiste de Lafayette dans la *Comtesse de Tende*, où jalousie, tromperie et infidélité (résultats de la passion amoureuse de la comtesse) finissent par s'infiltrer dans le seul couple féminin.

⁶¹ Si, pendant longtemps, certains historiens avaient douté de l'existence du personnage de Laure, qui n'aurait été selon eux qu'un produit de l'imagination du poète Pétrarque, Maynègre explique que la thèse de son existence est aujourd'hui tout à fait justifiée, grâce aux recherches des membres de l'Académie de Vaucluse (1).

⁶² Maynègre 2.

⁶³ Selon Joan DeJean, dans *Artamène* Scudéry aurait fait preuve de son talent d'historienne en démontrant des connaissances érudites irréprochables (*Fictions of Sappho* 14).

⁶⁴ Dans le domaine de Castille, Mathilde reconnaît en effet "la persécution que sa beauté lui allait attirer" (127). Don Fernand et Don Félix vont tenter d'enlever Mathilde pour s'en disputer la possession en duel par la suite ; le sadique Don Pedro, fils du roi, dont le "plus grand plaisir était de donner de la douleur à quelqu'un" (373), tente également de la ravir mais risque aussi la vie de Mathilde lorsqu'une nuit, fou de jalousie, il met feu au bâtiment où elle dort. On notera que l'amour de Don Pedro est fatal pour toutes les femmes de la nouvelle ; il finira ainsi par jeter sa femme en prison et l'empoisonner (491). Quant au roi de Castille, ayant "manqu[é] de parole à Constance" (394) (la mère de Mathilde), qu'il avait promis d'épouser, il nous est représenté comme un homme en qui Mathilde ne peut avoir confiance et qui présente même un risque pour sa vie (502). On signalera enfin le geste de violence symbolique que tous ces amants commettent envers Mathilde au cours de la nouvelle en se disputant son portrait, portrait qu'ils ont obtenu sans sa permission et qui circule entre eux, au grand désarroi de la jeune femme (77).

⁶⁵ Il s'agit de la deuxième prédiction du savant Anselme, astrologue d'Avignon. Au début de la nouvelle il avait prédit à Mathilde, en regardant "la disposition des astres", que "devant qu'il soit deux ans son cœur sera plus rebelle à sa volonté qu'elle ne le croit présentement" (48).

⁶⁶ Faderman insiste en effet que "since women were often physically separated by the marriage of one or both of them; and while they might carry on an ardent correspondence, they were robbed of the joys of proximity." (*Surpassing* 83) Voir également à ce sujet Raymond, qui note que "it was the fondest dreams of romantic friends to live together" (90).

⁶⁷ Faderman note que “[w]hat romantic friends wanted was to share their lives, to confide it and trust and depend upon each other, to be there always for each other” (*Surpassing* 142).

⁶⁸ Une partie de ce chapitre a déjà été publiée dans les articles “Amitiés féminines dans *Plus Belle que Fée*” (2002) et “Au delà du miroir: Le Merveilleux féminin dans l’univers du conte de La Force” (2003).

⁶⁹ *Plus Belle que Fée* apparaît pour la première fois en 1698 dans un recueil en deux tomes des contes de La Force, *Les contes des contes* (Paris : Simon Bernard). Je tiens ici à remercier le personnel du département des microfiches de l’ancienne Bibliothèque Nationale de Paris pour leur aide précieuse ainsi que pour leur patience durant mon séjour où j’ai dû consulter des centaines de microfiches.

⁷⁰ Les ouvrages de La Force apparaissent comme suit : *Histoire secrète de Marie de Bourgogne* (Paris : Bernard, 1694) ; *Histoire secrète des amours de Henry IV, roy de Castille, surnommé l’Impuissant* (Paris : Bernard, 1695) ; *Histoire de Marguerite de Valois, reine de Navarre, sœur de François I* (Paris : Bernard, 1696) ; *Gustave Vasa, Histoire de Suède* (Paris : Bernard, 1697-98) ; *Les Jeux de l’esprit ou La Promenade de la princesse de Conti* (Paris : Aubry, 1701) , et *Mémoire historique ou Anecdote galante et secrète de Catherine de Bourbon, duchesse de Bar* (Paris : Debores, 1709).

⁷¹ Dans la production littéraire du conte de fées au dix-septième siècle, La Force vient au deuxième rang avec Charles Perrault, comptant tous deux huit contes en prose à leur répertoire. C’est Marie-Catherine Le Jumel de Berneville, comtesse d’Aulnoy, qui domine avec vingt-quatre contes (Verdier 144-146).

⁷² Les chercheurs s’accordent tous pour dire que c’est la comtesse d’Aulnoy qui inaugura le conte au Grand Siècle en insérant un conte de fées intitulé “L’Ile de la Félicité” dans son roman *Histoire d’Hypolite, comte de Douglas* (Storer 14).

⁷³ En 1694, Charles Perrault publie *Grisélidis* et *Peau d’Asne* (contes en vers). Deux ans plus tard paraîtra son premier conte en prose, *La Belle au bois dormant* (Verdier 144).

⁷⁴ On renverra entre autres aux travaux relativement récents de Patricia Hannon, Lewis C. Seifert et Jack Zipes.

⁷⁵ Pour une étude très approfondie sur l’héritage folklorique et non folklorique (ou innovateur) du conte de fées pendant l’Ancien Régime, voir les trois premiers chapitres de Raymonde Robert.

⁷⁶ Raymonde Robert pousse cette théorie de l’oralité du conte encore plus loin. En effet, Robert est portée à croire que, suivant la tradition folklorique orale, le conte au dix-septième siècle aurait également revêtu

une forme orale : “l’édition a pris le relais d’un jeu strictement oral et qu’assez tôt après qu’a paru le gros de la production, autour des années 1697 et 1698, on a cessé de raconter dans les salons ; le genre, étant consacré comme littéraire, s’est trouvé ‘institutionnalisé’ dans l’écrit” (92).

⁷⁷ À titre d’exemple, nous signalerons *La Chatte Blanche* d’Aulnoy où un prince découvre sur les murs d’un château merveilleux “l’histoire de toutes les fées, depuis la création du monde jusques alors ; les fameuses aventures de Peau d’Ane, de Finette, de l’Oranger, de Gracieuse, de la Belle au bois dormant, de Serpentin-Vert, et de cent autres, n’y étaient pas oubliées” (21).

⁷⁸ Sur l’intertextualité des contes féminins, voir, entre autres, Raymonde Robert (440) et Alain Niderst (155).

⁷⁹ Sur cette question, Timmermans est du même avis que Hannon : “L’anonymat que la plupart des femmes auteurs continuent à observer est devenue de pure forme. Les lecteurs informés savaient que ‘la comtesse D****’ désignait Mme d’Aulnoy, et ‘la comtesse de M****’, Mme de Murat” (223).

⁸⁰ Seifert constate que cet aspect de collectivité féminine est très bien illustré par la comtesse de Murat, lorsque dans sa dédicace “Aux fées modernes” elle fait référence au cercle des conteuses en termes d’“Empire de la Féerie” (*Fairy tales* 90).

⁸¹ L’Abbé de Villier, *Entretiens sur les contes de fées, et sur quelques autres ouvrages du temps. Pour servir de préservatif contre le mauvais goût* (1699). Cité dans Seifert (“Tales of Difference” 189-190).

⁸² Bien que daté, l’ouvrage de Mary Elizabeth Storer, *Un épisode littéraire de la fin du XVIIe siècle*, continue d’être une des meilleures sources biographiques sur La Force.

⁸³ La Force était admise, entre autres, dans l’intimité des princesses de Conti, de la Dauphine de la Bavière et des duchesses de Bourbon et du Maine (Storer 111).

⁸⁴ Evelyne Berriot-Salvadore relate qu’en 1687 La Force épouse secrètement un jeune homme à peine majeur, Charles de Briou, fils de Claude de Briou, second Président de la cour des Aides. Le père, furieux contre son fils, séquestre Charles et intente une action en justice contre La Force. Charles finit par céder à la volonté paternelle, et le père réussit à faire rompre le mariage. Berriot-Salvadore ajoute qu’ “après ce retentissant procès, le personnage adulé de la grande dame bien en cour se métamorphose alors en objet de scandale et de satire [. . .]” (404). La Force n’est pas la seule conteuse à avoir obtenu une réputation douteuse auprès du public à l’époque. Jack Zipes constate qu’une grande partie d’entre elles avait eu des

ennuis soit avec le roi soit avec les autorités. Ainsi, d'Aulnoy avait été entraînée en 1670 dans une affaire concernant l'empoisonnement de son mari ; Murat avait été chassée de la cour en 1694 pour avoir écrit une satire politique contre Mme de Maintenon et le roi, tandis que Catherine Bernard, qui avait refusé de se marier pour conserver son indépendance, n'était tout simplement pas admise à la cour (*When Dreams Came True* 40).

⁸⁵ Jacobs 384.

⁸⁶ Pour en savoir plus sur ses années au couvent ainsi que sur la "mauvaise" réputation de La Force et de son cercle libertin, consulter l'article d'Eva Jacob, "Anthony Hamilton et Mademoiselle de La Force".

⁸⁷ L'opinion des critiques varie sur ce point. Selon Storer, La Force aurait écrit tous ses contes lors de son long séjour au couvent (114-115). Jack Zipes soupçonne cependant que l'écrivaine aurait écrit ses contes et qu'elle les aurait fait distribuer dans les salons avant d'être placée au couvent par ordre du roi (*When Dreams Came True* 41).

⁸⁸ Mon intérêt se limite ici à la thématique libératrice de La Force dans son choix de privilégier les rapports entre femmes. Pour une étude sur la "liberté" des "techniques d'écriture" de La Force, voir le récent article de Marie-Agnès Thirard, "Les Contes de Mlle de la Force". Thirard remarque que dans les contes de La Force "[l]a technique même des enchâssements, la gestion simultanée de plusieurs histoires en parallèle, les jeux d'échanges subtils entre récits homodiégétiques et récits hétérodiégétiques entraînent une sorte de subversion du conte populaire et l'apparition d'une nouvelle poétique proche des techniques du romanesque" (583). De son côté, Alain Niderst y voit des contes "à la fois surchargés et négligés, [qui] sont bien loin de la simplicité [...] et de l'historicité de ceux de Perrault" (156).

⁸⁹ Robert rappelle "l'importance d'une fonction particulière [du conte de fées], celle qui, très souvent, intervient comme clôture du texte et dénouement des aventures du héros : le mariage avec la princesse" (159). Ainsi, La Force doit forcément se conformer à ce modèle.

⁹⁰ Certes, l'exemple intrépide de l'héroïne Plus Belle que Fée chassant la biche aux pieds d'argent fait contraste avec le scénario plus traditionnel de *La Biche au bois* (1698), où d'Aulnoy choisit un prince pour chasser la biche.

⁹¹ Je fais référence ici à *La Comtesse de Tende* (1724) de Lafayette et aux *Malheurs de l'amour. Première nouvelle : Éléonore d'Yvrée* (1687) de Bernard, œuvres où la passion hétérosexuelle détruit complètement l'amitié féminine.

⁹² Dans cette deuxième tâche confiée à Désirs "d'aller sur le bord de la mer écrire sur le sable, avec ordre exprès que ce qu'elle y mettrait ne s'effaçât jamais" (15), La Force représente à mon avis une mise en abyme des difficultés auxquelles l'écriture féminine doit faire face à l'époque. Peut-être que l'écrivaine avait déjà saisi la réalité du sort dont allaient hériter les œuvres des conteuses, ouvrages—à l'exception des contes de Perrault—qui ont sombré à travers les siècles dans l'oubli public, destin que Raymonde Robert a qualifié avec justesse de "naufrage progressif" (90).

⁹³ Sur le symbolisme sexuel de "gland" et de "perle", voir Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*.

⁹⁴ Au sujet du *leitmotiv* de la mythologie dans les contes, voir entre autres les articles d'Alain Niderst et de Kathryn A. Hoffmann. Certes, on note que le nom de Plus Belle que Fée évoque en lui-même le personnage légendaire de la princesse Andromède. On se souviendra en effet de sa mère, Cassiopée, qui s'était vantée que sa fille était plus belle que les Néréides. Elle s'attira, par ce geste, la vengeance de Poséidon, comme Plus Belle se mérite la colère des fées. Sa ressemblance avec Psyché s'explique, d'une part, par le fait qu'elle est jalouée pour sa beauté et, d'autre part, qu'elle reçoit la visite de son amant Phraates qu'elle suppose, pour un moment, être l'Amour (11).

⁹⁵ Le *Cassell's Encyclopedia of Queer Myth, Symbol and Spirit* nous rappelle que le portrait d'Artémis lesbienne remonte au poète grec Callimaque (v. -305 – v.-240), 69.

⁹⁶ C'est en effet une biche aux pieds d'airain qui était consacrée à Artémis et qu'Héraclès poursuivit. Voir à ce sujet le *Dictionnaire des symboles*.

⁹⁷ Certes, en libérant la Reine-biche (ainsi que toute la communauté féminine de la forêt des Merveilles) Plus Belle que Fée répond tout à fait à la notion de héros au XVII^e siècle, tel que définie par Néomi Hepp. Selon Hepp, le héros doit accomplir

une mission confiée par une instance surnaturelle [. . .], des exploits qui aboutissent à la libération d'un groupe soumis à quelque servitude ou sujétion et enfin la reconnaissance publique de ces

exploits, car on en peut devenir un vrai héros que dans la mesure où on est reconnu comme tel par ceux qu'on a sauvés et où l'on s'impose comme modèle à la postérité". (14)

Malgré que Hepp suggère que ce schéma "n'est jamais complètement appliqué à une femme" au dix-septième siècle (14), Plus Belle que Fée épouse très bien les caractéristiques du héros. Une fois libérée, La Reine des fées affirmera publiquement l'exploit héroïque de la princesse : "Vous nous rendez à toutes notre liberté" (26), exploit qui est immortalisé par les dernières remarques du conte : "Il est une destinée qui veille à la conduite des hommes, et qui leur fait surmonter tout ce que l'on veut opposer à leur bonheur" (29). Le comportement héroïque de Plus Belle que Fée est bel et bien honoré.

⁹⁸ Selon Elaine Marks, les deux autres modèles sapphiques à s'inscrire dans la littérature à partir du dix-huitième siècle seraient le portrait d'une femme qui se suicide par amour pour un homme plus jeune qu'elle et qui la néglige ; et celui de la femme-poète comme muse (356).

⁹⁹ Marks insiste que dans les textes masculins "the older woman plays the role of seducer-corrupter" (357). Cette définition se prête bien au portrait de la mère supérieure du convent d'Arpajon dans *La Religieuse*.

¹⁰⁰ Patricia Hannon a bien exposé la réalité de cette domesticité au Grand Siècle, renforcée par l'idéologie masculine qui ne conçoit le rôle des femmes et l'importance de la sexualité féminine qu'en termes de fonctions reproductrices dans l'union du mariage : "[s]he who encloses life shall be enclosed and kept at a paradoxical distance in the intimacy of her master's house" (*Fabulous Identities* 33). De son côté, Stanton affirme que cette domesticité est parfaitement bien illustrée par le statut des femmes qui entourent l'intimité du roi : "the female at Versailles is reduced to a breeder of Louis' many children, a sexual handmaiden attendant to the phallus' desires" ("The Fiction of Preciosity" 124).

¹⁰¹ Kathryn A. Hoffmann 294.

¹⁰² "The eventual destruction of the fairy domination and the containment of female desire are perhaps constants of the genre, carried incessantly through the tales. [...] If the women did not destroy the kingdom, they made it wait" (Hoffmann 295).

¹⁰³ Pour Marcelle Maistre Welch, la vision fantastique du mariage dans les contes de fées féminins revêtirait un aspect plus personnel : "l'importance extraordinaire conférée à la perfection conjugale placée

dans un contexte magique où il est permis de rêver à l'impossible indique assez le peu d'espoir que les auteurs avaient de jamais réaliser leur souhait dans la réalité" ("La Femme" 53).

Conclusion

On demande si l'amitié peut subsister entre personnes de sexe différent. Cela est rare et difficile; mais c'est l'amitié qui a le plus de charmes.

(Marquise de Lambert, "Traité de l'amitié")¹

Jusqu'à présent, les contes de La Force ont suscité l'attention de relativement peu de critiques, comparativement à ceux des conteuses Le Prince de Beaumont et surtout d'Aulnoy, qui ont survécu beaucoup mieux aux rééditions, champ public où Perrault est évidemment le grand vainqueur (Clancy 48). Dans le petit nombre de ceux qui se sont intéressés à La Force, la plupart ont noté l'aspect souvent érotique de ses contes, comme Carolyn Vellenga qui les a qualifiés de "clever game[s] of perverse writing" (70). *Plus Belle que Fée* s'inscrit également dans le cadre de cette représentation érotique du merveilleux féminin chez La Force, mais la qualité érotique que l'on y retrouve dépasse de loin, comme nous l'avons vu, les limites hétéro-relationnelles dont les lecteurs ont généralement l'habitude. Le merveilleux du conte de La Force réside dans un monde avant tout matriarcal non seulement où les liens intimes entre femmes sont réalisables, mais aussi toute leur potentialité est illuminée et surtout célébrée.

Cette célébration de la force émotive et érotique des rapports entre amies est exprimée par les deux écrivaines. Ces textes de Scudéry et de La Force ont en commun le fait qu'ils représentent des moments uniques dans l'histoire littéraire du dix-septième siècle, où la femme ose exceptionnellement inscrire d'elle-même son propre fantasme homo-érotique. Ils mettent en scène des paysages nettement dominés par les personnages

féminins, lieux utopiques où celles-ci sont tout à fait libres soit de ressentir toute forme de désir (comme chez Scudéry) soit d'explorer toutes les possibilités sexuelles (comme chez La Force). De plus, Scudéry et La Force offrent à leurs héroïnes la chance de cultiver, en fin d'intrigue, un univers à leur image. En effet, tandis que Mathilde se retire dans un territoire qui privilégie avant toute chose l'amitié, *Plus Belle que Fée* continue, de son côté, d'évoluer dans le domaine libérateur de la Reine du pays des fées, dont l'idéologie féminocentrée lui est si familière.

En dessinant, chacune à sa façon, une intrigue qui souligne l'importance des liens entre femmes, Scudéry et La Force rendent un hommage universel aux femmes, de sorte que leurs textes deviennent d'eux-mêmes un témoignage éclatant d'amitié féminine. Le geste révolutionnaire qu'offrent les deux écrivaines vient principalement du fait qu'elles proposent une alternative aux normes textuelles et sociales traditionnelles, puisque l'expérience affective de leurs héroïnes n'est pas limitée aux partenaires masculins. Leurs narrations sont certainement déviantes en ce qu'elles réfutent systématiquement l'idéologie hétéro-relationnelle présente chez Molière, d'Urfé et Benserade, où l'ultime expérience émotive et sexuelle des héroïnes est celle qui est prodiguée ou dictée, en fin de compte, par les personnages masculins. Pourtant, la philosophie androcentrée que partagent inévitablement tous ces auteurs explique que, dans les rares moments où ils imaginent l'intimité entre femmes, leurs textes affichent un malaise profond en ce qui concerne un phénomène qui exclut toute participation masculine. Cette inquiétude se traduit de façon différente, selon l'auteur. Pour Molière, il s'agit de satiriser et de punir les représentantes de l'empire et du regroupement féminin par excellence, soit les précieuses. Sa pièce s'attaque aux seules femmes qui, au Grand Siècle, osent se

façonner—par l’entremise d’un nouveau lexique et d’un nouveau statut social du féminin—une identité hors de la “réalité-hétéro” (idéologie qui ne concède de statut politique et social qu’au système hétéro-relationnel, doctrine dictée par l’homme). Chez d’Urfé, le personnage masculin s’approprie tout simplement l’univers émotif et érotique de l’amitié féminine, qui autrement l’exclurait. Le roman d’Urfé dévoile également une énorme tension textuelle entre un désir d’énoncer la possibilité d’homo-érotisme féminin et sa suppression immédiate, toujours par le truchement d’un rappel narratif du héros. Quant à Benserade, qui met en scène l’épanchement de l’amitié féminine dans sa forme la plus totale, soit l’amour lesbien, sa pièce finit par exorciser l’être grotesque que représente la lesbienne dans l’imaginaire de l’auteur, mais non pas avant d’en avoir soigneusement souligné tout le ridicule et l’incomplétude.

Face à ces trois points de vue androcentrés qui refusent en fin de compte le déploiement de rapports intimes entre femmes, nous apprécions à quel point les représentations de Scudéry et de La Force de l’amitié féminine s’avèrent transgressives. Les deux femmes inscrivent un désir pour le féminin qui s’épanouit avec ou sans participation masculine. Scudéry et La Force permettent bel et bien aux liens intimes entre femmes de s’émanciper et de s’affranchir des contraintes et limites sociales, même en présence de l’amour hétérosexuel. Étant donné l’intérêt de ces deux textes à concentrer leur intrigue sur les rapports entre femmes, on comprend qu’ils aient également eu en commun le sort peu envieux d’avoir été négligés par la critique littéraire. Certes, leurs textes ne sont pas seulement marginaux, d’un point de vue androcentré ils sont aussi menaçants. Tournure ironique, alors que les deux écrivaines avaient cherché à libérer le personnage féminin de l’enclos qui le renfermait dans une conduite sociale

prescrite par le patriarcat, en réalité, *Mathilde* et *Plus Belle que Fée* ont été presque totalement supprimés par les critiques et historiens littéraires. Non contents d'avoir terni la réputation personnelle des femmes-auteures², comme nous en avons été témoins dans le cas de Scudéry, en négligeant ces œuvres ils ont tenté—consciemment ou non—de les effacer.

Enfin, dans le cadre d'une conclusion à notre étude, une dernière question demeure : les possibilités de l'amitié féminine offertes par Scudéry et La Force, dont la trame est étrangement conforme à celles des modèles de romans modernes lesbiens et si contraires à la vision des auteurs masculins, ont-elles influencé les œuvres des écrivaines du dix-huitième siècle ? Nous laisserons l'épigraphe de la marquise de Lambert servir de guide à notre réponse. Car comment ne pas remarquer que la notion de l'amitié chez la marquise rejoint nettement la vision hétéro-relationnelle des écrivains de l'Ancien Régime. En fait, dans son traité, la marquise évite de soulever la question de l'amitié féminine. Elle ne traite que du concept d'amitié en général, pour finalement arriver à la forme d'amitié qu'elle considère être la plus satisfaisante, l'amitié entre un homme et une femme. Perçu comme ayant une valeur éducative, le traité de la marquise de Lambert n'a dû que jouer un rôle fort important pour l'impact de l'amitié féminine au Siècle des Lumières. Geffriaud Rosso nous rappelle en effet que ses traités s'adressaient surtout aux jeunes filles de qualité (182). En cette capacité, son message perpétue pour toute une génération de femmes le vieux mythe de l'insignifiance de l'amitié féminine. Il est peu surprenant dès lors que la production littéraire du dix-huitième siècle continue d'offrir très peu d'exemples d'amitié entre femmes. Nous citerons à cet égard *Mémoires de Miledi B...*, publié en 1760 et attribué aussi bien à Riccoboni qu'à La Guesnerie, ouvrage

où l'héroïne finit ses jours en cohabitant avec son amie, ce qui pourrait donner lieu à une analyse intéressante. Cet exemple d'exaltation de l'amitié féminine demeure toutefois une exception à l'époque. Car tandis que les auteurs du dix-septième siècle font preuve d'un certain malaise face à l'aboutissement de l'amitié entre femmes, c'est-à-dire sa forme sapphique, surtout du point de vue social, le dix-huitième siècle s'attaquera avec acharnement à la lesbienne. Plusieurs historiennes et critiques ont noté à cet égard l'attaque hideuse sur la personne de Mme de Polignac, amie intime de Marie-Antoinette, qui revient à Paris en 1792 pour rejoindre sa compagne en péril. Elle sera décapitée et son corps, mutilé de ses parties génitales, sera paradé devant la tour où la reine est enfermée³. Cet épisode est symbolique de la haine que ressent la société (dans un siècle qui se dit pourtant rationnel, égalitaire, libre et fraternel) envers la lesbienne et l'amie, deux formes de résistances féminines qui s'opposent à l'idéologie patriarcale de l'hétéro-relationalité.

L'opportunité que représente ce siècle de découvertes, de philosophie et de libertinage et sa fascination littéraire pour la lesbienne, qui continue de faire surface dans les textes masculins (dont ceux de Diderot, Sade et Mairobert), n'ont visiblement pas encouragé les écrivaines du dix-huitième siècle à poursuivre le dessein qu'avaient entrepris Scudéry et La Force. Il semble bien que, pour un temps, elles seules aient osé démentir ouvertement sous l'Ancien Régime le vieux mythe patriarcal de l'incomplétude des liens entre femmes et de l'impossibilité pour celles-ci de s'aimer. C'est pour leur rôle certainement déterminant dans la construction d'une généalogie de l'amitié féminine dans la littérature française que j'ai voulu avant tout par cette étude leur rendre hommage.

¹ Marquise de Lambert (1647-1733). Dans *Œuvres morales* (125). Le “Traité de l’amitié” est publié vers la fin des années 1720.

² Joan De Jean constate que cette condamnation de l’auteur féminin du Grand Siècle est tout à fait unique à la tradition littéraire française (*Tender Geographies* 128). Elle cite à ce propos le critique Antoine Adam, pour qui

Murat was a shocking lesbian, La Force both sexually and politically ‘compromised,’ d’Aulnoy [. . .] a would-be husband killer. In his eyes, these women were dangerous acquaintances, not fit to keep company with the great men who make seventeenth-century French literature an uplifting experience, and perhaps—who knows?—still a source of contagion for women readers. (158)

³ Sur la bisexualité de Marie-Antoinette, ses relations intimes avec Mme de Polignac et la princesse de Lamballe et la punition horrible de Polignac pendant la Révolution, voir Éline Audet (75-77), Terry Castle (127-131), et Marie-Jo Bonnet (195-201).

Bibliographie

- Aulnoy, Marie-Catherine Le Jumel de Berneville, comtesse de. *La Chatte Blanche*.
1698. *Le Cabinet des fées*. Tome 1. Arles : Philippe Picquier, 1988.
- Aristote. *Éthique à Nicomaque*. (c.350 av. J.-C.) Trad. J. Barthélemy Saint-Hilaire.
Paris : Librairie générale française, 1992.
- Aronson, Nicole. "Je vois bien que c'est un Amilcar" : Mlle de Scudéry et *Les
Précieuses ridicules*." *PFSCCL* XX 38 (1993) : 85-95.
- . *Mademoiselle de Scudéry ou le voyage au pays de Tendre*. Paris : Fayard, 1986.
- Audet, Éline. *Le Coeur pensant : courtpointe de l'amitié entre femmes*. Québec : Le
Loup de Gouttière, 2000.
- Augustin, saint. *Les Confessions. Oeuvres, I*. Trad. Jean-Louis Dumas. Paris :
Gallimard, 1998.
- . *La Doctrine chrétienne. Œuvres de saint Augustin 11 / 2*. Trad. Madeleine
Moreau. Paris : Institut d'Études Augustiniennes, 1997.
- Backer, Dorothy Anne Liot. *Precious Women*. New York : Basic Books, 1974.
- Bayle, Pierre. *Dictionnaire historique et critique*. Tome second, seconde partie.
Rotterdam : Chez Reinier Leers, 1697. *Gallica*. Le 6 août 2002
<<http://gallica.bnf.fr/scripts/>>.
- Beauvalet-Boutouyrie, Scarlett. *Être veuve sous l'Ancien Régime*. Paris : Belin, 2001.
- Beauvoir, Simone de. *Le Deuxième Sexe*. Tome 1. Paris : Gallimard, 1949.
- Bennett, Judith et Amy M. Froide eds. *Singlewomen in the European Past, 1250-1800*.
Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1999.
- Benserade, Isaac de. *Iphis et Iante*. 1634. Paris : Lampsaque, 2000.

---. *Poésie*. 1697. Genève, Slatkine Reprint, 1967.

Bernard, Catherine. *Les Malheurs de l'amour. Première nouvelle: Éléonore d'Yvrée*.
1687. Genève: Slatkine Reprints, 1979.

Berriot-Salvadore, Evelyne. "Figures emblématiques du pouvoir féminin à travers les romans de Charlotte-Rose de Caumont de La Force". *PFSCS* XXII 43 (1995) : 403-413.

Bersianik, Louky. *L'Eugélonne*. Montréal : Éditions La Presse, 1976.

Bertaud, Madeleine. *L'Astrée et Polexandre. Du roman pastoral au roman héroïque*.
Genève : Droz, 1986.

Biarcardi, Elisa. "Madeleine de Scudéry et son cercle : spécificité socioculturelle et créativité littéraire." *PFSCS* XXII. 43 (1995) : 416-429.

Biet, Christian. "Homosexualité féminine, travestissement et tragi-comédie : le cas d'Iphis et Ianthe de Benserade", colloque La Femme au XVIIe siècle, University of British Columbia, Vancouver, le 6 octobre 2000.

Boileau- Despreaux, Nicolas. *Satire X*. 1694. *Institut National de la Langue Française. Gallica*. Le 31 octobre 2002 <<http://gallica.bnf.fr/scripts/>>.

Bonnet, Marie-Jo. *Les Relations amoureuses entre les femmes du XVIe au XXe siècle*.
Paris : Éditions Odile Jacob, 1995.

Boswell, John. *Les Unions du même sexe dans l'Europe antique et médiévale*. Paris :
Gallimard, 1993.

Bouchard, André. "Madeleine de Scudéry". *La Chaîne littéraire*. Le 29 février 2000
<<http://www.aei.ca/~anbou/scudery.html>>.

---. "Salons". *La Chaîne littéraire*. Le 3 février 2000

<<http://www.aei.ca/~anbou/salongen.html>>.

Brantôme, Messire Pierre de Bourdeille, seigneur de. *Les Dames galantes*. 1592. Paris :

Le Livre de Poche, 1962.

Butler, Philip. "L'Érotisme dans l'*Astrée*." *Papers on French Seventeenth Century*

Literature 10. 2 (1978-79) : 75 -85.

Butor, Michel. "La Balance des fées". *Répertoire*. Paris : Minuit, 1960. 61-73.

Califia, Pat. "Identity Sedition and Pornography." *PoMoSexuals : Challenging*

Assumptions about Gender and Sexuality. Ed. Carole Queen et Lawrence Schimel.

San Francisco : Cleis Press, 1997. 87-106.

Capasso, Ruth Carver. "The Solitary Woman and Friendship in Madame de Lafayette's

Zaïde." *Continental, Latin-American and Francophone Women Writers. Selected papers from Wichita State University Conference on Foreign Literature, 1984-85*.

Ed. Eunice Myers et Ginette Adamson.. New York : University Press of America, 1988. 39-43.

Capellanus, Andreas. *Andreas Capellanus on Love*. 1235. Ed. P. G. Walsh. London :

Duckworth, 1982.

Cassien, Jean. *Conférences*, tome II. (c.400) Trad. Dom E. Pichery. Librairie Saint-

Thomas d'Aquin, Saint-Maximin, 1922.

Castle, Terry. *The Apparitional Lesbian : Female Homosexuality and Modern Culture*.

New York : Columbia University Press, 1993.

Cavallo, Sandra et Lyndan Warner. *Widowhood in Medieval and Early modern Europe*.

New York : Pearson Education Ltd., 1999.

- Charron, Pierre. "De l'amour ou amitié". *De la sagesse*. 1601. Paris : Éditions de Paris : 1824.
- Chéron, Elisabeth-Sophie. *Portrait de femme en Sapho*. Musée des Beaux-arts de Rouen. *Visages du Grand Siècle : Le Portrait français sous le règne de Louis XIV, 1660-1715*. Paris : Somogy, 1997. 95.
- Chevalier, Jean et Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Édition revue et corrigée. Paris : Robert Laffont/Jupiter, 1982.
- Cicéron, Marcus Tullius. *L'amitié, Laelius, De Amicitia*. Trad. Christiane Touya. Paris : arléa, 1995.
- Cixous, Hélène. "Le Rire de la méduse". *L'Arc* 61 (1975) : 39-54.
- Clairveaux, Bernard de. *Œuvres complètes de saint Bernard*. Tome 3. Trad. les abbés Dion et Charpentier. Paris : Louis Vivès libraire-éditeur, 1877.
- Clancy, Patricia. "The Literary Conte de Fées : A Tale of Survival and Revival." *Australian Journal of French Studies* XXXVIII. 1 (2001) : 36-53.
- Conner, Randy P. L. "Burning Desire : Claude Le Petit, Libertine Poet." *PFSC* XXVII. 53 (2000) : 421-433.
- Conner, Randy P., David Hatfield Sparks et Mariya Sparks. *Cassell's Encyclopedia of Queer Myth, Symbol, and Spirit : Gay, Lesbian, Bisexual, and Transgender Lore*. London : Cassell, 1997.
- Cooper, Sarah. *Relating to Queer Theory : Rereading Sexual Self-Definition with Irigaray, Kristeva, Wittig and Cixous*. New York : Peter Lang, 2000.
- Corneille, Pierre. *Œuvres complètes*. Paris : du Seuil, 1963.

Cottrell, Robert D. *Sexuality/Textuality : A Study of the Fabric of Montaigne's "Essais."*

Columbus : Ohio State University Press, 1981.

Coulet, Henri. "Le pouvoir du charme féminin dans le roman du XVIIe siècle." *XVIIe*

siècle CXXXIV (1984) : 252.

Dandrey, Patrick. *Molière ou l'esthétique du ridicule*. Paris : Klincksieck, 1992.

Darmon, Pierre. *Mythologie de la femme dans l'ancienne France : XVIe-XIXe siècle*.

Paris : Seuil, 1983.

De Blois, Pierre. *De l'amitié chrétienne et de l'amour de Dieu du prochain*. (c.1190) *Un*

Traité de l'amour du XIIIe siècle. Trad. M.- M. Davy. Paris : E. De Boccard,

1932.

Defaux, Gérard. *Molière ou les métaphores du comique*. Paris Klincksieck, 1992.

DeJean, Joan E. *Fictions of Sappho : 1546-1937*. Chicago : University of Chicago

Press, 1989.

---. *Tender Geographies : Women and the Origins of the Novel in France*. New York :

Columbia University Press, 1991.

De Lauretis, Theresa. *Alice Doesn't : Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington :

Indiana University Press, 1984.

---. "Sexual Indifference and Lesbian Representation." *The Lesbian and Gay Studies*

Reader. Ed. Henry Abelove, Michèle Aina Barale et David M. Halperin. New

York : Routledge, 1993. 141-158.

Denis, Delphine. "Préciosité et galanterie : vers une nouvelle cartographie". *Les*

Femmes au Grand Siècle / Le Baroque : musique et littérature / Musique et liturgie.

- Tome II. Eds. David Wetsel, et Frédéric Canovas. *Biblio 17*. Vol. 144. Tübingen : Gunder Narr Verlag, 2002. 11-39.
- Des Roches, Madeleine et Catherine. *Les Secondes œuvres*. Genève : Droz, 1998.
- Le Dictionnaire de l'Académie française*. 1694. Ed. Mark Olson. ARTFL Project at the University of Chicago. Le 5 août 2001
<<http://www.lib.uchicago.edu/efts/ARTFL/projects/dicos/ACADEMIE/>>.
- Diderot, Denis. *La Religieuse*. 1780. Paris : Garnier-Flammarion, 1968.
- . *Lettres à Sophie Volland*. Introduction et notes par André Babelon. Paris : Librairie Gallimard, 1930.
- Doughty, Frances. "Lesbian Biography, Biography of Lesbian." *Lesbian Studies Present and Future*. Ed. Margaret Cruikshank. New York : The Feminist Press, 1982. 121-127.
- Duchêne, Roger. "Le Nouveau Dictionnaire des Précieuses." *PFSCS* XXVI. 50 (1999) : 91-109.
- Duck, Steve. *Friends, for Life : The Psychology of Personal Relationships*. 2nd ed. New York : Harvester Wheatsheaf, 1991.
- Dulong, Claude. "Femmes auteurs du Grand Siècle". *PFSCS* XXII 43 (1995) : 395-402.
- Duncan-Jones, E. E. "Notes and Documents : Dryden, Benserade, and Marvell." *Huntington Library Quarterly* 54.1 (Winter 1991) : 73-78.
- Dworkin, Andrea. *Pornography : Men Possessing Women*. New York : Peregee Books, 1981.

- Ehrmann, Jacques. *Un paradis désespéré : L'Amour et l'illusion dans l'Astrée*. Paris : P.U.F., 1963.
- Érasme. *Les Colloques*. Trad. Victor Develay. Paris : Librairie des bibliophiles, 1876.
- . *L'Éloge de la folie*. Trad. Emmanuel des Essarts. Paris : Arnaud et Labat, 1877.
- Faderman, Lillian., ed. *Chloe Plus Olivia : An Anthology of Lesbian Literature From the Seventeenth Century To the Present*. New York : Viking, 1994.
- Faderman, Lillian. "In the Closet, the Literature of Lesbian Encoding". *Chloe Plus Olivia : An Anthology of Lesbian Literature from the Seventeenth Century to the Present*. Ed. Lillian Faderman. New York : Viking, 1994. 441-446.
- . *Surpassing the Love of Men : Romantic Friendship and Love between Women from the Renaissance to the Present*. New York : William Morrow and Company, Inc., 1981.
- . "Who Hid Lesbian History?" *Lesbian Studies Present and Future*. Ed. Margaret Cruikshank. New York : The Feminist Press, 1982. 115-121.
- Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité*. Volume 1. *La Volonté du savoir*. Paris : Gallimard, 1976.
- François, Carlo. *Précieuses et autres indociles : Aspects du féminisme dans la littérature française du XVIIe siècle*. Birmingham, Alabama : Summa Publications, 1987.
- Fraser, Antonia. *The Weaker Vessel*. New York : Alfred A. Knopf, 1984.
- Freud, Sigmund. *Collected Papers. Volume V*. Ed. James Strachey. London : The Hogarth Press, 1952.
- Friedländer, Paul. *Plato : The Dialogues*. Trad. Hans Meyerhoff. London : Routledge & Kegan Paul, 1964.

- Furetière, Antoine. *Dictionnaire universel*. 1690. Genève : Slatkine Reprint, 1970.
- Gadamer, Hans-Georg. *Dialogue and Dialectic : Eight Hermeneutical Studies on Plato*.
Trad. par P. Christopher Smith. New Haven; London : Yale University Press,
1980.
- Geffriaud Rosso, Jeannette. *Études sur la féminité aux XVIIe et XVIIIe siècles*. Pise :
Libreria Goliardica, 1984.
- Génetiot, Alain. "Des hommes illustres exclus du Panthéon : les poètes mondains et
galants (Voiture, Sarasin, Benserade)". *Littératures classiques* 19 (automne
1993) : 215-235.
- Genette, Gérard. "Le Serpent dans la bergerie". *Figures I*. Paris : Seuil, 1966. 109-122.
- Gérard, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris : Grasset, 1961.
- Giroud, Françoise et Bernard-Henri Lévy. *Les Hommes et les femmes*. Paris : Olivier
Orban, 1993.
- Gregorio, Laurence A. *The Pastoral Masquerade : Disguise and Identity in L'Astrée*.
Saratoga : ANMA Libri, 1992.
- Guilleragues, Gabriel-Joseph de Lavergne, vicomte de. *Lettres portugaises*. 1669.
Genève : Droz, 1972.
- Haggerty, George E. *Unnatural Affections. Women and Fiction in the Later 18th
Century*. Bloomington : Indiana University Press, 1998.
- Hannon, Patricia. "Le Corps féminin dans les contes de fées classiques". *PFSCS* 89
(1995) : 301-303.
- . *Fabulous Identities : Women's Fairy Tales in Seventeenth-century France*.
Amsterdam : Rodopi, 1998.

- Harth, Erica. *Ideology and Culture in Seventeenth-Century France*. Ithaca : Cornell University Press, 1983.
- . "The Salon Woman Goes Public... or Does She?" *Going Public : Women and Publishing in Early Modern France*. Ed. Elizabeth C. Goldsmith et Dena Goodman. Ithaca : Cornelle University Press, 1995. 179-193.
- Hepp, Néomi. "La Notion d'Héroïne". *Onze études sur l'image de la femme dans la littérature française du dix-septième siècle*. Réunies par Wolfgang Leiner. 2e éd. Gunter Narr Verlag : Tübingen, 1984. 11-24.
- Hoffmann, Kathryn A. "Matriarchal Desires and Labyrinths of the Marvelous : Fairy Tales by Old Regime Women." *Women Writers in Pre-Revolutionary France : Strategies of Emancipation*. Ed. Colette H. Wynn et Donna Kuizenga. New York : Garland Publishing, 1997. 281-297.
- Hogg, Chloe. "Strong Women, Illustrious Men : Constructing History and Civic Virtue in the *Grand Siècle*." *PFSCS* XXVI. 50 (1999) : 19-27.
- Hunt, Lynn. "Foucault's Subject in *The History of Sexuality*." *Discourses of Sexuality From Aristotle to Aids*. Ed. D. Stanton. Ann Arbor : University of Michigan Press, 1992. 78-93.
- Hyatte, Reginald. *The Arts of Friendship : The Idealization of Friendship in Medieval and Early Renaissance Literature*. London ; New York ; Köln : E.J. Brill, 1994.
- Irigaray, Luce. *Ce Sexe qui n'en est pas un*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1977.
- . *Spéculum de l'autre femme*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1974.
- Jacobs, Eva. "Anthony Hamilton et Mademoiselle de La Force". *Revue des sciences humaines* 115 (1964) : 379-390.

- Jehasse, Jean. "De la fable aux Fables : Benserade et Lafontaine". *Mélanges offerts à Georges Couton*. Lyon : PU de Lyon, 1981. 323-344.
- Kelly, Joan. "Early Feminist Theory and the *Querelle des Femmes*, 1400-1789." *Women, History & Theory : The Essays of Joan Kelly*. Chicago : Chicago University Press, 1984. 65-109.
- Kermina, Françoise. *Christine de Suède*. Paris : Perrin, 1995.
- Kevorkian, Servais. *Thématiques de l'Astrée d'Honoré d'Urfé*. Paris : Champion, 1991.
- Konstan, David. *Friendship in the Classical World*. Cambridge : Cambridge U. P., 1997.
- Kroll, Renate. "Nouvelle Sapho. La recherche des terres inconnues dans les romans de Madeleine de Scudéry". *Genre-Sexe-Roman : De Scudéry à Cixous*. Sous la direction de Brigitte Heymann et Lieselotte Steinbrügge. Berlin : Peter Lang, 1995. 11-32.
- Labé, Louise. *Oeuvres poétiques*. Paris : Gallimard, 1983.
- La Bruyère, Jean de. *Les Caractères*. 1688. Paris : Garnier-Flammarion, 1965.
- La Chambre, Cureau Seigneur de. *L'Art de connaître les hommes*. Amsterdam : LeJeune, 1660.
- Lafayette, Marie-Madeleine Pioche de La Vergne, comtesse de. *Œuvres*. Paris : Classiques Garnier, 1961.
- La Force, Charlotte-Rose de Caumont de. "Mademoiselle de La Force peinte par elle-même." *Les Jeux de l'esprit ou La Promenade de la princesse de Conti*. 1701. Paris : Aubry, 1862.

---. *Plus Belle que Fée. Les fées, contes des contes.* 1696. *Le Cabinet des fées.* Tome 2. Arles : Philippe Picquier, 1988.

La Guesnerie, Charlotte-Marie-Anne Charbonnier de. *Mémoires de Miledi B...*
Amsterdam: Cuissant, 1760.

Lambert, Anne-Thérèse de Marguenat de Courcelles, marquise de. *Œuvres morales de Mme de Lambert.* Paris: Charles Gosselin, 1813.

La Mothe Le Vayer, François de. "De l'amitié". *Œuvres.* Paris : n. p., 1654.

Langer, Ullrich. "Fin de l'amitié : Montaigne et *La Princesse de Clèves*". *Rhétoriques de fin de siècle.* Ed: Mary Shaw et François Cornilliat. Paris : Bourgeois, 1992.
68-80.

---. *Perfect Friendship : Studies in Literature and Moral Philosophy from Boccaccio to Corneille.* Genève : Droz, 1994.

Lanser, Susan. *Attending to Early Modern Women : Gender, Culture, and Change.*
Workshop : Changing Stories : Attending to Early Modern Lesbianisms. Part III.
University of Maryland, November 9, 2000.

La Rochefoucauld, François duc de. *Maximes.* 1664. Paris : Garnier Flammarion, 1977.

Legault, Marianne. "Amitiés féminines dans *Plus Belle que Fée* de La Force : un modèle sapphique". *La femme au XVIIe siècle. Actes du colloque de Vancouver,* University of British Columbia, 5-7 octobre 2000. Ed. Richard Hodgson. *Biblio 17.* Tübingen : Gunter Narr Verlag, 2002. 269-279.

---. "Au-delà du miroir : Le Merveilleux féminin dans l'univers du conte de La Force". *La Spiritualité / L'Épistolaire / Le Merveilleux au Grand Siècle.* Tome III. Eds.

- David Wetsel et Frédéric Canovas. *Biblio 17*. Vol. 145. Tübingen : Gunder Narr Verlag, 2003. 277-287.
- . "Deviant Narratives : Retracing the Genealogy of Female Friendship in Seventeenth-Century France," colloque "The Complex Web of Women's Friendships", University of Portland, Maine, le 21 juin, 2002.
- L'Héritier de Villandon, Marie-Jeanne. *Apothéose de Mlle de Scudéry*. Paris : n. p., 1702.
- . *Le Parnasse reconnoissant, ou le Triomphe de madame Des-Houlières. Oeuvres meslées de Melle L'H****. 1686. *Gallica*. Le 30 octobre 2002
<<http://gallica.bnf.fr/scripts/>>.
- Le Petit, Claude. *Le Bordel des Muses*. 1662. *Le Libertinage au XVIIe siècle (Disciples et successeurs de Théophile de Viau)*. *Les Œuvres libertines de Claude Le Petit parisien brûlé le 1er septembre 1662*. 1918. 108.
- Lever, Maurice. *Romanciers du Grand Siècle*. Paris : Fayard, 1996.
- Lévi-Strauss, Claude. *Les Structures élémentaires de la parenté*. 1949. Paris : Mouton & Co, 1967.
- MacKinnon, Catharine A. "Does Sexuality Have a History?" *Discourses of Sexuality from Aristotle to Aids*. Ed. D. Stanton. Ann Arbor : University of Michigan Press, 1992. 117-135.
- Maclean, Ian. *Woman Triumphant. Feminism in French Literature, 1610-1652*. Oxford : Clarendon Press, 1977.
- Mairobot, Mathieu François. *L'Espion anglois ou correspondance secreete entre Milord All'eye et Milord All'ear*. Tome X. Londres : Chez John Adamson, 1786.

- Maistre Welch, Marcelle. "L'Eros féminin dans les contes de fées de Mlle de la Force".
Actes de Las Vegas: théorie dramatique, Théophile de Viau, les contes de fées.
Actes du XXIIe colloque de la North American Society for Seventeenth-Century
French Literature, University of Nevada, Las Vegas, 1-3 mars 1990. *Biblio 17*.
 Ed. Marie-France Hilgar. Tübingen : PFSCS, 1991. 217-223.
- -. "La Femme, le mariage et l'amour dans les contes de fées mondains du XVIIème
 siècle français". *PFSCS* 18 (1983) : 47-58.
- Maître, Myriam. *Les Précieuses. Naissance des femmes de lettres en France au XVIIe*
siècle. Paris : Champion, 1999.
- Marcu, Eva., ed. *Répertoire des idées de Montaigne*. Genève : Droz, 1965.
- Marks, Elaine. "Lesbian Intertextuality". *Homosexuality and French Literature:*
Cultural Contexts/Critical Texts. Ed. George Stambolian et Elaine Marks. Ithaca :
 Cornell University Press, 1979. 353-377.
- Maynègre, Marc. "Laure de Noves". *Avignon et Provence*. Le 11 mai 2000
 <<http://www.avignong-et-provence.com/avi/fr/cite/personnages/laure.htm>>.
- Mauguière, Bénédicte. "L'Homo/textualité dans les écritures de femmes au Québec."
French Review 71. 6 (May 1998) : 1036-1047.
- McNamara, Marie. *L'Amitié chez saint Augustin*. Paris : P. Lethielleux, 1961.
- Medding, Twyla. "Adamas, Alexis, and the Fashioning of the Androgyne in *L'Astrée*."
PFSCS XXV 49 (1998) : 571-580.
- Molière, Jean-Baptiste Poquelin. *L'École des femmes*. 1662. *Oeuvres complètes*. Paris :
 Du Seuil, 1962.
- . *Les Précieuses ridicules*. 1659. *Oeuvres complètes*. Paris : Du Seuil, 1962.

Montaigne, Michel de. *Essais*. 1580-1588. Tome 1. Paris : Gallimard, 1965. 224-238.

Munro, James S. *Mademoiselle de Scudéry and the Carte de Tendre*. Durham :
University of Durham Press, 1986.

Nicole, Pierre. *Essais de morale*. 1671-1678. Genève : Slatkine Reprints, 1971.

Niderst, Alain. "Quelques topoi des contes de fées de la fin du XVIIe siècle". *Actes de Las Vegas: théorie dramatique, Théophile de Viau, les contes de fées. Actes du XXIIe colloque de la North American Society for Seventeenth-Century French Literature*, University of Nevada, Las Vegas, 1-3 mars 1990. *Biblio 17*. Ed. Marie-France Hilgar. Tübingen : PFSCS, 1991. 147-157.

Nietzsche, Friedrich. *Ainsi parlait Zarathoustra*. Paris : Mercure de France, 1958.

Ovide. *La XVe Héroïde*, dans *Le Désir, suivi de la XVe Héroïde d'Ovide*. Trad. Frédérique Vervliet. Paris : arléa, 1993.

---. *Les Métamorphoses*. Trad. Joseph Chamonard. Paris : Flammarion, 1966.

Pélous, Jean-Michel. *Amour précieux, amour galant, 1654-1675 : essai sur la représentation de l'amour dans la littérature et la société mondaines*. Paris : Librairie Klincksieck, 1980.

Perrault, Charles. *Histoires ou Contes du temps passé avec des moralités*. 1697. *Contes de fées*. Paris : Hachette, 1881.

Philippe, Marie-Dominique. *Introduction à la philosophie d'Aristote*. Paris : Éditions Universitaires, 1991.

Pisan, Christine de. *Le livre de la Cité des dames*. 1536. Trad. Eric Hicks et Thérèse Moreau. [Paris] : Stock, [c.1986].

- Platon. *Lysis. Platon : Oeuvres complètes*. 1950. Trad. Léon Robin. Paris : Gallimard, 1959.
- . *Symposium*. Trad. par Alexander Nehamas et Paul Woodruff. Indianapolis : Hackett, 1989.
- Poullain de la Barre. *De l'égalité des deux sexes*. 1673. Paris : Fayard, 1984.
- Prévost, l'abbé. *Le Manuel lexique ou dictionnaire portatif des mots françois dont la signification n'est pas familière à tout le monde*. Paris : Chez Didot, 1755.
- Racine, Jean. *Théâtre complet*. Ed. J. Morel et A. Viala. Paris : Garnier, 1980.
- Rathery et Boutron. *Mademoiselle de Scudéry, sa vie et sa correspondance, avec un choix de ses poésies*. Paris : L. Techner, 1873.
- Raymond, Janice G. *A Passion for Friends : Towards a Philosophy of Female Affection*. Boston : Beacon Press, 1986.
- Read, Kirk A. *French Renaissance Women Writers in Search of Community : Literary Constructions of Female Companionship in City, Family and Convent*. Thèse de doctorat. Princeton University, 1991. Ann Arbor : University of Michigan Press, 1991.
- Rich, Adrienne. "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence." *The Lesbian and Gay Studies Reader*. Ed. Henry Abelove, Michèle Aina Barale et David M. Halperin. New York : Routledge, 1993. 227-254.
- Richelet, Pierre. *Dictionnaire françois : contenant les mots et les choses, plusieurs nouvelles remarques sur la langue françoise*. 1680. Genève : Slatkine Reprints, 1970.

- Rievoux, Aelred de. *Spiritual Friendship*. 1163. Trad. Mark F. William. Scranton, Eng. : U. of Scranton P.; London : Associated University Presses, 1994.
- Robert, Raymonde. *Le Conte de fées littéraire en France de la fin du XVIIe à la fin du XVIIIe siècle*. Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 1981.
- Roquemora, Sylvie. "L'Amitié dans les *Maximes* de La Rochefoucauld". *XVIIe Siècle* 4 (1999) : 687-747.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Julie ou La Nouvelle Héloïse*. 1761. Paris : Garnier-Flammarion, 1967.
- Rubin, Gayle. "The Traffic in Women : Notes on the 'Political Economy' of Sex." *Toward an Anthropology of Women*. Ed. Rayna R. Reiter. New York : Montly Review Press, 1975. 157-210.
- Sade, Donatien Alphonse François, comte de. *Augustine de Villeblanche ou le stratagème de l'amour*. *Œuvres complètes du Marquis de Sade*. Tome treizième. Paris : Au cercle du livre précieux, 1962.
- Saint-Évremond, Charles de. *Œuvres mêlées*. Paris : Techener, 1865.
- Sappho. *Le Désir, suivi de la XVe Héroïde d'Ovide*. Trad. Frédérique Vervliet. Paris : arléa, 1993.
- Sarde, Michèle et Arnaud Blin. *Le Livre de l'amitié*. Paris : Seghers, 1999.
- Scudéry, Madeleine de. "Des amitez". *Entretiens de morale dédiés au Roy*. Tome 1. Paris : J. Anisson, 1692. 38-118. *Gallica*. Le 12 septembre 2002 <<http://gallica.bnf.fr/scripts/>>.
- . *Artamène ou le Grand Cyrus*. 10 volumes. 1649-53. Genève : Slatkine Reprints, 1972.

- . *Clélie, Histoire romaine*. 10 volumes. 1654-60. Paris : Augustin Courbé.
- . *Les Femmes illustres ou Les Harangues héroïques*. 1644. Préface de Claude Maignien. Paris : Côté-femmes, 1991.
- . *Mathilde (d'Aguilar)*. 1667. Préface de Renée Godenne. Genève : A.G. Nizet, 1979.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Between Men : English Literature and Male Homosocial Desire*. New York : Columbia University Press, 1985.
- Seifert, Lewis. C. *Fairy Tales, Sexuality, and Gender in France : 1690-1715, Nostalgic Utopias*. Cambridge : Cambridge UP, 1996.
- . "Les Fées modernes : Women, Fairy Tales, and the Literary Field in Late Seventeenth-Century France." *Going Public : Women and Publishing in Early Modern France*. Ed. Elizabeth C. Goldsmith et Dena Goodman. Ithaca : Cornell University Press, 1995. 129-145.
- . "Tales of Difference : Infantilization and the Recuperation of Class and Gender in 17th-Century *Contes de fées*." *Actes de Las Vegas: théorie dramatique, Théophile de Viau, les contes de fées. Actes du XXIIe colloque de la North American Society for Seventeenth-Century French Literature*, University of Nevada, Las Vegas, 1-3 mars 1990. *Biblio 17*. Ed. Marie-France Hilgar. Tübingen : PFSCCL, 1991. 179-194.
- Sellier, Philippe. " 'Se tirer du commun des femmes' : La constellation précieuse." *L'Autre au dix-septième siècle. Centre International de Rencontres sur le XVIIe Siècle*. Hôtel Biltmore, Coral Gables, Floride. Le 24 avril 1998.

- Somaize, Sieur de. *Le Dictionnaire des précieuses*. 1660. Woodbridge : Research Publications, 1975.
- Spelman, Elizabeth V. "Who's Who in the Polis." *Engendering Origins : Critical Feminist Readings in Plato and Aristotle*. Ed. Bat-Ami Bar On. Albany : State University of New York Press, 1994. 99-125.
- Stanton, Domna C. "The Fiction of *Préciosité* and the Fear of Women." *Yale French Studies* 62 (1981) : 107-134.
- Storer, Mary Elizabeth. *Un épisode littéraire de la fin du XVIIe siècle. La mode du conte de fée (1685-1700)*. Paris : Champion, 1928.
- Suchon, Gabrielle. *Du Célibat volontaire ou la vie sans engagement (1700)*. Paris : Indigo & côté-femmes, 1994.
- Thirard, Marie-Agnès. "Les Contes de Mlle de la Force : un nouvel art du récit féerique à travers un exemple privilégié". *PFSCS* XXVII, 53 (2000) : 573-583.
- Timmermans, Linda. *L'Accès des femmes à la culture (1598-1715). Un débat d'idées de Saint-François de Sales à la Marquise de Lambert*. Paris : Honoré Champion, 1993.
- Todd, Janet. *Women's Friendship in Literature*. New York : Columbia University Press, 1980.
- Tyard, Pontus de. *Œuvres poétiques*. 1555. Notice bibliographique et des notes par Ch. Marty-Laveaux. Paris : Lemerre, 1875.
- Urfé, Honoré de. *L'Astrée*. 1567-1625. Lyons : Pierre Masson, 1925.
- . *L'Astrée*. Textes choisis et présentés par Jean Lafond. Préface et édition de Jean Lafond. Paris : Éditions Gallimard, 1984.

Van Roosbroeck, Gustave. "The 'Unpublished' Poems of Mlle. de Scudéry and Mlle. Descartes." *Modern Language Notes* 40 (March 1925) : 155-157.

Vellenga, Carolyn. "Rapunzel's Desire : A Reading of Mlle de la Force." *Merveilleux et contes* 6.1 (May 1992) : 59-73.

Verdier, Gabrielle. "Approaches to the Literary Fairy Tale : Questions of Genre and Gender." *Actes de Las Vegas: théorie dramatique, Théophile de Viau, les contes de fées. Actes du XXIIe colloque de la North American Society for Seventeenth-Century French Literature*, University of Nevada, Las Vegas, 1-3 mars 1990. *Biblio 17*. Ed. Marie-France Hilgar. Tübingen : PFSCL, 1991. 141-146.

Vernet, Max. *Molière : Côté jardin, côté cour*. Paris : A.-G. Nizet, 1991.

Vicinus, Martha. "'They Wonder to Which Sex I Belong' : The Historical Roots of the Modern Lesbian Identity." *The Lesbian and Gay Studies Reader*. Ed. Henry Abelove, Michèle Aina Barale et David M. Halperin. New York : Routledge, 1993. 432-452.

Villier, Abbé de. *Entretiens sur les contes de fées, et sur quelques autres ouvrages du temps. Pour servir de préservatif contre le mauvais goût*. Paris : J. Collombat, 1699.

Waelti-Walters, Jennifer. *Damned Women : Lesbians in French Novels, 1796-1996*. Montreal : McGill & Queen's University Press, 2000.

---. *Fairy Tales and the Female Imagination*. Montreal : Eden Press, 1982.

Wahl, Elizabeth. Attending to Early Modern Lesbianisms Workshop, colloque "Attending to Early Modern Women : Gender, Culture, and Change". University of Maryland, November 9-11, 2000.

- Whitt, Jan. "What Happened to Edgie and Clelie? : Apparitional Lesbians in American Film". Conference The Complex Web of Women's Friendships, University of Portland, Maine, le 21 juin, 2002.
- Winn, Colette H. "Aux origines du discours féminin sur l'amitié... Marguerite de Navarre, *LaCoche* (1541)." *Women in French Studies* 7 (1999) : 9-24.
- . "Les Femmes et la rhétorique de combat : Argumentation et (auto)référentialité". *Femmes savantes et savoirs des femmes*. Études réunies par Colette Nativel. Genève : Droz, 1999. 39-50.
- Winstead, Barbara A. "Sex Differences in Same-Sex Friendships." *Friendship and Social Interaction*. Ed. Valerian J. Derlega et Barbara A. Winstead. New York : Springer-Verlag, 1986. 81-99.
- Wittig, Monique. "Paradigm." *Homosexuality and French Literature : Cultural Contexts/Critical Texts*. Ed. George Stambolian et Elaine Marks. Ithaca : Cornell University Press, 1979. 114-121.
- . *The Straight Mind and Other Essays*. Boston : Beacon Press, 1992.
- Wolfgang, Aurora. "A Passion Between Women : The Case of Germaine de Staël and Juliette Récamier." *Women in French Studies* 7 (1999) : 66-78.
- Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. 1929. London : Grafton Book, 1987.
- Young-Bruehl, Elizabeth., ed. *Freud on Women*. New York : W.W. Norton & Company, 1990.
- Zimmerman, Bonnie. "Exiting from Patriarchy : The Lesbian Novel of Development." *Fictions of Female Development*. Ed. Elizabeth Abel, Marianne Hirsch, and Elizabeth Langland. Hanover : University Press of New England, 1983. 244-257.

---. "What Has Never Been : An Overview of Lesbian Feminist Literary Criticism." *The New Feminist Criticism : Essays on Women, Literature, and Theory*. Ed. Elaine Showalter. New York : Pantheon Books, 1985. 200-224.

Zipes, Jack. *Fairy Tales and the Art of Subversion : The Classical Genre for Children and the Process of Civilization*. London : Heinemann, 1983.

---. *When Dreams Came True. Classical Fairy Tales and Their Tradition*. New York : Routledge, 1999.