

Les Femmes et la tradition littéraire

Anthologie du Moyen Âge à nos jours

Première partie: XII^e–XVIII^e siècles

Seconde partie: XIX^e–XXI^e siècles

Vicki Mistacco

Yale University Press
New Haven and London

Copyright © 2007 by Vicki Mistacco.
All rights reserved.

Table des matières

Préface	iii
Annexes	1
Ovide	
Procné et Philomèle, <i>Les Métamorphoses</i> (composées à partir de -1)	
Bernard de Ventadour, troubadour	
<i>Canço</i> , Il n'est pas étonnant si je chante...	
Maurice Scève	
Dizain 309, <i>Délie, objet de plus haute vertu</i> (1544)	
Pierre de Ronsard	
Sonnet (<i>Les Amours</i> , 1552)	
Ode à Cassandre (<i>Les Amours</i> , 1553)	
Olivier de Magny	
Sonnet LV (<i>Les Soupirs</i> , 1556)	
Charles Perrault	
Riquet à la houppe (<i>Histoires ou Contes du temps passé</i> , 1697)	
Déclaration des droits de l'homme et du citoyen (1789)	
Alphonse de Lamartine	
À Madame Desbordes-Valmore (1831)	
Charles Baudelaire	
Correspondances (<i>Les Fleurs du mal</i> , 1857)	
Femmes damnées (<i>Les Fleurs du mal</i>)	
Lesbos (<i>Les Fleurs du mal</i> , pièces condamnées)	
Paul Verlaine	
Sapho (<i>Parallèlement</i> , 1889)	
Algernon Charles Swinburne	
Sapphics (<i>Poems and Ballads</i> , 1866)	
The Masque of Queen Bersabe, Sappho (<i>Poems and Ballads</i>)	
André Breton	
L'Union libre (<i>Clair de terre</i> , 1931)	
Questions	
Première partie	28
Seconde partie	66

Préface

Ce supplément comprend deux parties destinées à l'exploitation pédagogique des lectures dans l'anthologie. Une première partie («Annexes») est constituée d'une petite sélection de textes courts composés par des hommes écrivains. Ces lectures faciliteront les comparaisons entre les écrits féminins et les écrits masculins et permettront de mieux apprécier la «singularité» des écrits de femmes par rapport à la tradition littéraire dominante. Lorsqu'un texte de femme qui figure dans l'anthologie entre en dialogue explicite avec un texte d'homme, celui-ci figure dans les annexes. Ainsi, on y trouvera le sonnet d'Olivier de Magny auquel correspond le sonnet II de Louise Labé, le *Riquet à la Houppe* de Charles Perrault à confronter avec la version de ce conte de fées de Catherine Bernard. Sans «À Madame Desbordes-Valmore», poème d'éloge de Lamartine reproduit dans les annexes, il serait difficile d'apprécier le choix des images et l'apologie discrète de sa différence dans le poème que Marceline Desbordes-Valmore lui adressa en réponse («À M. Alphonse de Lamartine», p. 72). D'autres dialogues sont moins explicites: un dizain de Maurice Scève permettra de jauger l'influence formelle et thématique de ce poète sur les épigrammes de Pernette du Guillet, de même que les poèmes «saphiques» de Baudelaire, Verlaine et Swinburne aideront à évaluer l'influence de cette tradition symboliste et décadente sur les poèmes de Renée Vivien. Les poèmes de Ronsard peuvent être utilement comparés à ceux des deux poètes lyonnaises écrits à la même époque. On appréciera mieux aussi les renversements de perspective opérés par les troubairitz en confrontant leurs *cansos* avec une *canso* de Bernard de Ventadour. Enfin, le poème d'André Breton éclairera les rapports de Joyce Mansour avec le surréalisme. Le mythe de Procné et Philomèle d'Ovide, une des grandes références des écrits féminins, est reproduite aussi dans son intégralité en traduction française.

La deuxième partie comprend des questions sur les lectures. Les questions de détail aideront les étudiant(e)s à s'orienter, attirant leur attention sur certains attributs formels ou thématiques des œuvres pour en faciliter l'interprétation. Elles contiennent beaucoup de renvois à d'autres écrits dans l'anthologie afin d'encourager des synthèses et de garder en mémoire ce qui a déjà été lu. Les questions générales, invitant souvent des comparaisons avec d'autres écrits de femmes ou avec les textes annexes, pourront faire l'objet de rédactions ou bien de discussions et de mises au point en classe.

Annexes

Ovide (-43 – 17 ou 18)

Procné et Philomèle

Les Métamorphoses (composées à partir de -1), Livre VI (vers 412–674)

Dans les environs, les princes se réunissent; les villes supplient leurs rois de porter des consolations à leurs voisins: Argos, Sparte, Mycènes, cité des Pélopidès, Calydon, qui n'était pas encore en butte à la colère farouche de Diane, la fertile Orchomène, Corinthe, célèbre par ses bronzes, la fière Messène, Patras, l'humble Cléones, Pylos, où régna Nélée, Trézène, que Pitthée ne gouvernait pas encore, et les autres villes encloses derrière l'Isthme, battu par deux mers, et celles que le regard depuis l'Isthme, battu par deux mers, aperçoit au-dehors. Qui pourrait le croire? toi seule, Athènes, tu t'abstins. La guerre t'empêchait alors de remplir ce devoir; transportés à travers le flots, des bataillons barbares avaient jeté l'épouvante dans les murs de Mopsopus¹. Le Thrace Térée, armé pour la défense de la ville, les avait mis en fuite et cette victoire avait illustré son nom; Pandion, séduit par la puissance que cet étranger devait à ses richesses et à ses soldats et par l'éclat de sa famille, qui se trouvait descendre du grand Gradivus², lui donna Procné pour épouse. Mais ni Junon, qui préside au mariage, ni l'Hyménée, ni les Grâces n'approchèrent de leur couche; les Euménides y vinrent, tenant des torches qu'elles avaient ravies à un convoi funèbre et ce furent les Euménides qui étendirent les coussins du lit; un hibou sinistre, s'étant abattu sur le toit, vint se poser au-dessus de la chambre nuptiale. C'est sous un tel présage que s'unirent Procné et Térée, sous un tel présage qu'ils donnèrent le jour à un enfant. Naturellement, ils reçurent les félicitations de la Thrace; eux-mêmes ils adressèrent aux dieux des actions de grâces et voulurent que le jour où la fille de l'illustre Pandion avait été accordée au souverain et celui où était né Itys fussent appelés des jours de fête; tant nous sommes aveuglés sur nos intérêts! Déjà le Titan avait ramené cinq fois l'automne, au cours de sa révolution annuelle, quand Procné, se faisant caressante, dit à son époux: «Si je te suis chère, souffre que j'aie rendu visite à ma sœur ou que ma sœur vienne en ces lieux; tu promettras à ton beau-père qu'elle reviendra peu de temps après; tu me feras une grande faveur, si tu me procures le moyen de voir ma sœur.» Térée ordonne de lancer un vaisseau à la mer; conduit par la voile et la rame, il entre dans le port de Cécrops et aborde aux rivages du Pirée.

Dès qu'on l'a introduit auprès de son beau-père, ils unissent leurs mains et engagent l'entretien sous d'heureux auspices. Térée commence à rapporter le message de son épouse, motif de son voyage, et il promet de ramener promptement la jeune fille qui lui sera confiée; voici qu'arrive Philomèle, riche d'une brillante parure, plus riche encore

¹ Ovide évoque la lutte d'Athènes, sous le règne de Pandion, contre Labdacos, roi de Thèbes, à propos d'une affaire de frontières.

² Epithète latine de Mars.

de beauté; elle ressemblerait aux Naïades et aux Dryades qui, nous dit-on, parcourent les forêts, si on leur donnait les mêmes atours et la même parure. À la vue de la jeune fille, Térée s'est enflammé comme la paille jaunie sous laquelle on met le feu, comme les feuilles et les herbes que l'on brûle sur un tas de foin. La beauté de Philomèle, à la vérité, avait bien de quoi séduire; mais il est encore aiguillonné par son tempérament lascif; car les peuples de son pays sont enclins aux ardeurs de Vénus; le vice de sa race est aussi celui qui le consume. Dans son impétuosité, il ne songe qu'à corrompre la surveillance des compagnes de la jeune fille, la fidélité de sa nourrice, à la tenter elle-même par des présents somptueux et à dépenser pour elle toutes les richesses de son royaume, ou bien à l'enlever et à la garder ensuite au prix d'une guerre terrible; il n'est rien que n'ose son amour effréné; son cœur ne peut plus contenir la flamme dont il est plein. Déjà il supporte avec peine les délais; dans ses discours impatients il revient sans cesse au message de Procné et il poursuit son propre désir sous prétexte de la contenter. L'amour le rendait éloquent; chaque fois que ses demandes dépassaient la juste mesure, il prétendait que telle était la volonté de Procné; il y ajoute les larmes, comme si Procné les lui avait aussi commandées. Ô dieux! de quelle nuit ténébreuse sont emplis les cœurs des mortels! Les efforts mêmes de Térée pour consommer un attentat le font passer pour un bon mari et son crime lui vaut des éloges. Que dis-je? Philomèle s'associe à ses désirs; entourant de ses bras caressants les épaules de son père, elle demande à aller voir sa sœur au nom de son salut, et c'est contre son salut qu'elle travaille elle-même. Térée la contemple; il la caresse à l'avance du regard; quand il voit les baisers qu'elle donne et ses bras jetés autour du cou de son père, tout sert d'aiguillon, de torche, d'aliment à la passion qui l'égare; chaque fois qu'elle embrasse son père, il voudrait être son père, car il n'en serait pas moins mauvais parent. Le père se laisse vaincre par les prières de ses deux filles; Philomèle joyeuse, rend grâces à son père; l'infortunée regarde comme un succès pour les deux sœurs ce qui doit les perdre toutes les deux.

Il ne restait plus à Phébus qu'un étroit espace à parcourir et ses chevaux foulaient de leurs pieds la région où s'incline l'Olympe; on sert sur les tables un festin royal et, dans des vases d'or, les dons de Bacchus; puis un doux sommeil s'empare du corps qu'on lui abandonne. Mais le roi des Odryses, quoique séparé de Philomèle, bout d'impatience en pensant à elle; il se rappelle ses traits, sa démarche, ses mains; il se représente au gré de ses désirs les charmes qu'il n'a pas encore vus; il alimente lui-même le feu qui le dévore et sa passion éloigne de lui le sommeil. Le jour venu, Pandion serre la main de son gendre prêt au départ et, les larmes aux yeux, il lui recommande sa compagne: «Voici ma fille, mon cher gendre; puisque ma tendresse m'y a contraint, puisque les deux sœurs l'ont voulu, puisque tu l'as voulu aussi, Térée, je te la confie; au nom de la bonne foi et de la parenté qui unit nos cœurs, je te supplie et, au nom des dieux, je te conjure de veiller sur elle avec l'amour d'un père; elle est la douce consolation de ma vieillesse inquiète; dès que tu le pourras (car tout délai me semblera long), renvoie-la-moi. Et toi aussi, dès que tu le pourras (c'est bien assez que ta sœur vive au loin), si tu m'aimes, Philomèle, reviens vers moi.» Au milieu de ces recommandations, il couvrait sa fille de baisers et des larmes, que lui arrachait sa tendresse, coulaient de ses yeux, tandis qu'il parlait. Comme un gage de foi, il leur demande à tous deux leurs mains droites et les serre,

réunies dans la sienne¹; il les prie de porter à sa fille et à son petit-fils absents un salut qui le rappelle à leur souvenir; ce fut à peine s'il put prononcer le dernier adieu d'une voix pleine de sanglots et lui-même il s'effraya des pressentiments qui s'élevaient dans son âme.

Philomèle était à peine montée sur le vaisseau aux vives couleurs, on avait à peine mis les rames à la mer et repoussé la terre que Térée s'écria: «Victoire! j'emporte avec moi l'objet de mes désirs.» Il triomphe, il ne diffère qu'à regret son bonheur, le barbare! Ses regards ne se détournent pas un moment de la jeune fille; ainsi, lorsque, ayant emporté un lièvre entre ses serres recourbées, l'oiseau de Jupiter l'a déposé dans son nid sur une cime, toute fuite est interdite au captif et le ravisseur tient les yeux fixés sur sa proie. Déjà on avait atteint le terme du voyage, déjà les matelots étaient descendus de leurs vaisseaux fatigués sur le rivage de leur patrie, quand le roi entraîne la fille de Pandion dans une bergerie à la haute enceinte, cachée au milieu d'une antique forêt; là, pâle, tremblante, redoutant tous les malheurs à la fois, elle demande en pleurant où est sa sœur: mais il la tient prisonnière, lui avoue son dessein criminel et par la force il triomphe de cette vierge, de cette femme seule, qui vainement invoque à grands cris tantôt son père, tantôt sa sœur, et surtout les dieux tout-puissants. Elle frissonne comme une agnelle épouvantée, qu'un loup au poil gris a blessée et qui, arrachée de sa gueule, ne se croit pas encore en sûreté, ou comme la colombe qui, à la vue de ses plumes trempées de son sang, est saisie d'horreur et redoute encore les serres qui l'étreignaient. Bientôt, quand elle a repris ses sens, Philomèle arrache ses cheveux épars; comme une femme en deuil, elle meurtrit ses bras à grands coups, puis, les mains tendues vers Térée: «Ô barbare, s'écrie-t-elle, quel n'est pas ton forfait! Ô cruel, rien n'a donc pu te toucher, ni les ordres de mon père, ni les larmes que lui arrachait sa tendresse, ni le souvenir de ma sœur, ni ma virginité, ni les lois du mariage? Tu as tout profané; nous sommes devenus, moi la rivale de ma sœur; toi, l'époux de deux femmes; il faudra que je sois châtiée comme une ennemie. Que ne m'ôtes-tu la vie, perfide, pour qu'il ne te reste plus aucun crime à accomplir? Plût aux dieux que tu me l'eusses ôtée avant l'exécrable attentat qui a fait de moi ta concubine! Mon ombre eût été pure de toute tache. Mais, si de tels outrages n'échappent pas aux regards des dieux, si leur puissance n'est pas un vain mot, si tout n'a pas péri avec mon honneur, un jour ou l'autre, je me vengerai de toi. Moi-même, rejetant toute pudeur, je dévoilerai ta conduite; si j'en ai le moyen, j'irai devant le peuple; si tu me retiens prisonnière dans ces forêts, je remplirai ces forêts de mes plaintes et j'attendrirai les rochers confidents de mon malheur. Ma voix sera entendue du ciel et des dieux, s'il en est qui l'habitent.»

Ces menaces font naître la colère dans le cœur du tyran farouche et, avec elle, une crainte qui n'est pas moins forte; excité par l'une et par l'autre, il tire du fourreau l'épée qui pend à sa ceinture, saisit la jeune fille par les cheveux, lui tord les bras derrière le dos et la charge de chaînes. Philomèle tendait la gorge; à la vue de l'épée, elle avait espéré la mort; mais, tandis que sa langue indignée invoque sans cesse son père et s'efforce de parler, Térée la lui saisit avec des pinces et la coupe avec son épée barbare; la racine de la

¹ Geste qui scelle l'engagement à un mariage, allusion probable à une autre version du mythe selon laquelle Térée, feignant que Procné soit morte, demande en mariage Philomèle.

langue s'agite au fond de la bouche; la langue elle-même tombe et, toute frémissante, murmure encore sur la terre noire de sang; comme frétille la queue d'un serpent mutilé, elle palpite et, en mourant, elle cherche à rejoindre le reste de la personne à qui elle appartient. Même après ce nouvel attentat, dit-on (mais j'ose à peine le croire), Térée assouvit ses désirs à plusieurs reprises sur le corps qu'il avait torturé. Souillé de tels forfaits, il ose retourner auprès de Procné; en apercevant son époux, celle-ci lui demande sa sœur; lui, il pousse des gémissements simulés, il annonce dans un récit mensonger la mort de Philomèle et fait si bien par ses larmes qu'on le croit sur parole. Procné arrache de ses épaules ses voiles qui resplendissent d'une large bande d'or; elle se couvre d'un vêtement de deuil, élève un cénotaphe et offre des présents funèbres aux mânes supposés de sa sœur; elle pleure le trépas de celle sur qui il faudrait pleurer pour un autre motif.

Le dieu du jour avait accompli à travers les douze signes sa course d'une année; que pourrait faire Philomèle? Des gardes s'opposent à sa fuite; autour d'elle se dressent les épaisses murailles de la bergerie, construites avec des pierres massives; sa bouche muette ne peut révéler le forfait. Mais l'ingéniosité de la douleur est infinie et le malheur fait naître l'adresse. Par une ruse habile, ayant suspendu la chaîne d'une toile à un métier barbare, elle tisse à travers ses fils blancs des lettres de pourpre qui dénoncent le crime; l'ouvrage achevé, elle le confie à une femme et lui demande par gestes de le porter à sa maîtresse; celle à qui elle s'était adressée le porte à Procné, sans connaître le secret qu'elle livre du même coup. L'épouse du cruel tyran déroule l'étoffe; elle lit l'affreuse inscription qui lui apprend son infortune et (qu'elle le puisse, c'est étonnant) elle garde le silence; la douleur lui a fermé la bouche; sa langue a beau chercher des paroles qui expriment suffisamment son indignation, elles ne viennent pas; sans s'attarder à verser des larmes, prête à violer toutes les lois du bien et du mal, elle s'élance, n'ayant plus devant les yeux que l'image du châtiment.

C'était le temps où les jeunes femmes de la Sithonie ont coutume de célébrer dans des fêtes triennales les mystères de Bacchus; la nuit est la confidente de ces mystères. Pendant la nuit, le Rhodope retentit des tintements aigus du bronze; cette nuit-là la reine sort de sa demeure; elle revêt le costume en usage dans le culte du dieu et se fait donner les armes qui conviennent aux orgies. Des pampres couvrent sa tête; une peau de cerf pend à son côté gauche; sur son épaule repose une lance légère. Procné s'élance à travers les forêts, suivie par la foule de ses compagnes, terrible; agitée par les furies de sa douleur, elle feint, ô Bacchus, de n'être agitée que par les tiennes. Elle arrive enfin à la bergerie retirée; tout en poussant des hurlements, en criant Évohé! elle enfonce les portes et enlève sa sœur; puis elle la revêt des insignes de Bacchus, lui cache le visage sous des feuilles de lierre et, l'entraînant stupéfaite, elle la conduit entre les murs de son palais. À peine Philomèle se voit-elle arrivée au seuil de cette abominable demeure qui l'infortunée frémit d'horreur et que la pâleur envahit tous ses traits. Ayant trouvé un lieu favorable, Procné enlève à sa malheureuse sœur le costume distinctif des mystères; elle découvre son visage, qui rougit de honte; elle cherche à la serrer dans ses bras; mais celle-ci n'ose lever les yeux ni regarder en face une sœur dont il lui semble être rivale; elle baisse le front vers la terre; elle voudrait jurer, en prenant les dieux à témoin, que la violence seule l'a obligée à subir l'outrage; à la voix qui lui manque elle supplée par des gestes. Procné elle-même ne peut plus contenir la colère qui l'enflamme; blâmant les larmes de sa sœur:

«Ce n'est pas aux larmes, dit-elle, qu'il faut avoir recours, mais au fer ou à tout autre moyen plus terrible encore, si tu en connais un. Quant à moi, ma sœur, je suis prête à tous les crimes; ou bien, la torche à la main, je mettrai le feu à la demeure royale et je précipiterai au milieu des flammes Térée, l'artisan de tes maux, ou bien je lui arracherai avec le fer la langue, les yeux et les membres qui t'ont ravi l'honneur, ou bien par mille blessures je chasserai son âme criminelle. Je suis prête à la plus épouvantable vengeance; quelle sera-t-elle? je me le demande encore.» Procné n'avait point fini de parler, lorsque Itys se présente devant sa mère; ce qu'elle peut oser, la vue de cet enfant l'en avertit; jetant sur lui des regards farouches: «Ah! s'écrie-t-elle, comme tu ressembles à ton père!» Sans en dire davantage, elle s'apprête à un crime affreux, et silencieusement la colère bouillonne au fond de son cœur. Cependant le fils s'approche; il vient saluer sa mère, lui entoure le cou de ses petits bras et lui donne des baisers qu'il accompagne des mots caressants de l'enfance. La mère est ébranlée, sa colère brisée s'est arrêtée et, malgré tout, ses yeux se sont mouillés de larmes involontaires; mais lorsqu'elle sent que sa tendresse, trop forte, fait chanceler son cœur maternel, elle détourne ses regards de son enfant et les reporte sur le visage de sa sœur; alors, les contemplant tour à tour l'un et l'autre: «Pourquoi, dit-elle, l'un m'adresse-t-il des mots caressants, pourquoi l'autre, amputée de sa langue, reste-t-elle muette? Celui-ci me nomme sa mère; pourquoi celle-là ne me nomme-t-elle pas sa sœur? Vois, fille de Pandion, à quel homme on t'a unie. Tu dégénères; c'est un crime que de respecter un époux tel que Térée.»

Aussitôt elle entraîne Itys, comme, sur les bords du Gange, une tigresse entraîne à travers d'épaisses forêts le petit qu'une biche nourrissait de son lait; ils parviennent ainsi dans une partie reculée de la haute demeure; l'enfant tendait les bras, prévoyant déjà son sort: «Ma mère! ma mère!» criait-il, et il se jetait au cou de Procné; alors avec une épée elle le frappe à l'endroit où la poitrine touche au flanc, sans détourner les yeux; une seule blessure aurait suffi pour lui donner la mort; mais Philomèle, le fer à la main, lui tranche aussi la gorge; le souffle de la vie animait encore ses membres que déjà toutes les deux les mettaient en pièces; elles en font bouillir une partie dans des vases de bronze; les autres, percés avec des broches, pétillent sur le feu; la chambre ruisselle de sang. Avant que Térée ait rien appris, Procné fait servir ces mets sur la table de son époux; prenant pour prétexte une cérémonie religieuse, que, suivant la coutume du pays, il peut seul célébrer, elle a écarté de lui ses compagnons et ses serviteurs. Assis sur le trône élevé de ses ancêtres, Térée consomme ce repas et engloutit sa propre chair dans ses entrailles. Telles sont les ténèbres qui enveloppent son esprit qu'il commande: «Amenez-moi Itys.» Procné ne peut simuler une joie cruelle; maintenant elle brûle de révéler elle-même le sacrifice qu'elle a accompli: «Tu as avec toi, dit-elle, celui que tu demandes.» Il promène ses regards autour de lui et cherche où est l'enfant. Il le cherche, il l'appelle encore; mais, telle qu'elle était, les cheveux souillés par le meurtre abominable, Philomèle a bondi en avant et lancé la tête sanglante d'Itys à la figure de son père; à aucun moment elle ne souhaite davantage de pouvoir s'exprimer et témoigner sa joie par des paroles trop méritées. Le Thrace repousse la table avec un grand cri et il évoque de la vallée du Styx les sœurs couronnées de serpents; tantôt il voudrait rejeter, s'il le pouvait de sa poitrine ouverte l'horrible nourriture et ramener au jour les chairs qu'elle renferme, tantôt il pleure et s'appelle le tombeau de son fils; tantôt l'épée nue à la main, il poursuit les filles

de Pandion. On eût dit que les corps de ces deux Cécropides¹, portés par des ailes, se balançaient dans les airs; ils s'y balançaient en effet, portés par des ailes. L'une s'envole vers les forêts; l'autre pénètre sous les toits; sa poitrine garde encore les traces du meurtre et son plumage est taché de sang². Térée, qu'emportent sa douleur et la passion de la vengeance, est aussi changé en oiseau; au-dessus de son front se dresse une aigrette; par-devant fait saillie, à la place de sa longue épée, un bec démesuré: c'est l'oiseau qu'on appelle la huppe; sa tête a l'air d'être armée.

(tr. Georges Lafaye; Jean-Pierre Néraudau, éd.)

¹ Philomèle et Procné, descendantes de Cécrops, fondateur d'Athènes.

² Ovide n'identifie les oiseaux que par leur habitat sans préciser quelle soeur devient rossignol, laquelle hirondelle. La métamorphose de Philomèle en rossignol est néanmoins suggérée par ses paroles menaçantes avant que Térée lui coupe la langue: «je remplirai ces forêts de mes plaintes et j'attendrirai les rochers confidents de mon malheur.» Dans les versions grecques du mythe (dont la *Bibliothèque* d'Apollodore, 3.14.8, et *Térée*, fragments d'une tragédie perdue de Sophocle), c'est Procné qui devient le rossignol et Philomèle l'hirondelle. Plus cohérente du point de vue psychologique, la tradition latine associe généralement les lamentations de Philomèle au chant plaintif du rossignol (voir aussi Virgile, sixième *Bucolique*, et la *Fable* 45 d'Hygin). C'est la version latine d'Ovide, la plus répandue, qui inspira les auteurs médiévaux. L'*Ovide moralisé* (début du XIV^e siècle) en transmet une traduction française, *Philomena*, attribuée à Chrétien de Troyes (XII^e siècle). Sans les implications féministes qu'on trouve généralement chez les femmes écrivains qui prennent à leur compte ce mythe, cette «traduction»—ou mieux, réécriture—ferait aussi de l'héroïne une figure de l'auteur: «Philomena représente la Sagesse, celle qui sait parler et continuera de s'exprimer alors même que l'organe de la parole lui aura été ôté, par le recours à "l'écriture" (cf. le v. 1131 "tout ot escript en la cortine" où Chrétien emploie très significativement "écrire" là où on attendrait plutôt "broder" ou "tisser"))», (Michelle Guéret-Laferté, «De Philomèle à Philomena», 56). Le rossignol, nom masculin, renvoie finalement à l'homme poète chez Chrétien et bien d'autres poètes du Moyen Âge et de la Renaissance, alors que les femmes, rappelant les origines mythologiques féminines de l'oiseau, s'en servent au cours des siècles pour exprimer leurs aspirations de femme et de poète, pour inscrire dans la notion de poète le féminin. Voir, par exemple, Marie de France, Marcelline Desbordes-Valmore, et Anna de Noailles.

Bernard de Ventadour, troubadour (vers 1150–vers 1200)

Canso, Il n'est pas étonnant si je chante...

Il n'est pas étonnant si je chante mieux que nul autre chanteur, car le cœur me tire davantage vers l'amour et je suis mieux exercé à ses commandements: j'y ai mis mon corps et mon cœur, mon savoir et mon sens (esprit), ma force et ma puissance, je suis tant conduit vers l'amour que je ne tourne pas mon attention ailleurs.

Il est bien mort, celui qui ne sent pas au cœur quelque douce saveur d'amour: et que vaut une vie sans amour, sinon ennuyer les autres? Que Dieu ne me haïsse jamais tant, que je ne [sur]vive ni un jour ni un mois si je suis accusé d'ennui et si je n'ai [plus] désir d'amour.

De bonne foi, sans tromperie, j'aime la plus belle et la meilleure; du cœur je soupire et des yeux je pleure, car je l'aime trop, c'est pourquoi grand mal m'en vient. Mais qu'y puis-je faire? L'amour me prend, et aucune clef ne peut ouvrir les prisons dans lesquelles elle m'a mis, si ce n'est merci, et de merci je n'y trouve nulle trace.

Cette amour me frappe si gentiment au cœur avec une si douce saveur! Cent fois le jour je meurs de douleur et je revis de joie cent autres fois. Mon mal est bien d'une belle apparence, car mieux vaut mon mal qu'un autre bien, et puisque mon mal m'est si bon, bon sera le bien après la peine.

Ah! Dieu! si les fins (vrais) amants se distinguaient d'entre les faux, et si les médisants et les trompeurs portaient des cornes sur le front! Je voudrais y avoir consacré, si je le possédais, tout l'or du monde et tout l'argent, pourvu que ma dame pût connaître ainsi combien je l'aime finement (de fine amour).

Quand je la vois, mes yeux, mon visage, ma couleur [du visage] indiquent bien, car je tremble de peur comme fait la feuille contre le vent, que je n'ai pas plus de sens (esprit) qu'un enfant, tellement je suis pris par amour, et d'un homme ainsi conquis une dame peut avoir grande pitié.

Noble dame, je ne vous demande rien, sinon que vous me preniez pour serviteur, car je vous servirai comme [on sert] un bon seigneur, quelle que soit ma récompense. Me voici à votre commandement, noble créature pleine de bonté, gaie et courtoise, vous n'êtes point un ours ni un lion pour me tuer si je me rends à vous.

À Mo Cortes¹, là-bas où elle est, je transmets le *vers* et que cela ne lui pèse, si j'ai tardé si longtemps.

tr. Gérard Zuchetto

¹ Mon Courtois, *senhal* ou nom de code de la dame.

Maurice Scève (1501?–vers 1564)

Délie, objet de plus haute vertu (1544)

Dizain 309

Apercevant cet ange en forme humaine,
 Qui aux plus forts ravit le dur courage
 Pour le porter au gracieux domaine
 Du paradis terrestre en son visage,
 Ses beaux yeux clairs par leur privé usage
 Me dorent tout de leurs rais épandus.

Et quand les miens j'ai vers les siens tendus,
 Je me recrée au mal où je m'ennuie,
 Comme bourgeons au soleil étendus,
 Qui se refont aux gouttes de la pluie.

Pierre de Ronsard (1524–1585)

Sonnet
(*Les Amours*, 1552)

Dedans des prés je vis une Dryade,
Qui comme fleur s'assissait par les fleurs,
Et mignotait¹ un chapeau de couleurs,
Echevelée en simple verdugade².

Dès ce jour-là ma raison fut malade,
Mon cœur pensif, mes yeux chargés de pleurs,
Moi triste et lent: tel amas de douleurs
En ma franchise³ imprima⁴ son œillade.

Là je sentis dedans mes yeux voler
Un doux venin, qui se vint écouler
Au fond de l'âme: et depuis cet outrage⁵,

Comme un beau lis, au mois de juin blessé
D'un rai⁶ trop chaud, languit à chef⁷ baissé,
Je me consume au plus vert de mon âge.

¹ Façonnait gracieusement.

² Rembourrage placé sous la robe pour la faire bouffer.

³ Liberté.

⁴ Marqua.

⁵ Blessure.

⁶ Rayon.

⁷ Tête.

Ode à Cassandre
(*Les Amours*, 1553)

Mignonne, allons voir si la rose
Qui ce matin avait déclose¹
Sa robe de pourpre au soleil,
A² point perdu, cette vêpre³,
Les plis de sa robe pourprée,
Et son teint au vôtre pareil.

Las, voyez comme en peu d'espace⁴,
Mignonne, elle a dessus la place
Las, las, ses beautés laissé choir⁵!
Ô vraiment marâtre Nature,
Puisqu'une telle fleur ne dure
Que du matin jusques au soir.

Donc, si vous me croyez, Mignonne,
Tandis que votre âge fleuronne⁶
En sa plus verte nouveauté,
Cueillez, cueillez votre jeunesse:
Comme à cette fleur, la vieillesse
Fera ternir votre beauté.

¹ Ouvert.

² N'a.

³ Ce soir.

⁴ Temps.

⁵ Tomber.

⁶ Fleurit.

Olivier de Magny (vers 1529–1561)

Sonnet LV
(*Les Soupirs*, 1556)

Ô beaux yeux bruns, ô regards détournés,
Ô chauds soupirs, ô larmes épanduës,
Ô noires nuits vainement attendues,
Ô jours luisants vainement retournés:

Ô tristes plaints, ô désirs obstinés,
Ô temps perdu, ô peines dépendues¹,
Ô mille morts en mille rets tendues,
Ô pires maux contre moi destinés:

Ô pas épars, ô trop ardente flamme
Ô douce erreur, ô pensers² de mon âme,
Qui çà, qui là, me tournez nuit et jour,

Ô vous mes yeux, non plus yeux mais fontaines,
O dieux, ô cieux et personnes humaines,
Soyez pour dieu témoins de mon amour.

¹ Dépensées.

² Vieux: pensées, imaginations.

Charles Perrault (1628–1703)

Riquet à la houppe

Conte

(*Histoires ou Contes du temps passé*, 1697)

Il était une fois une Reine qui accoucha d'un fils, si laid et si mal fait, qu'on douta longtemps s'il avait forme humaine. Une Fée qui se trouva à sa naissance assura qu'il ne laisserait pas d'être aimable, parce qu'il aurait beaucoup d'esprit; elle ajouta même qu'il pourrait, en vertu du don qu'elle venait de lui faire, donner autant d'esprit qu'il en aurait à la personne qu'il aimerait le mieux. Tout cela consola un peu la pauvre Reine, qui était bien affligée d'avoir mis au monde un si vilain marmot. Il est vrai que cet enfant ne commença pas plus tôt à parler qu'il dit mille jolies choses, et qu'il avait dans toutes ses actions je ne sais quoi de si spirituel, qu'on en était charmé. J'oubliais de dire qu'il vint au monde avec une petite houppe de cheveux sur la tête, ce qui fit qu'on le nomma Riquet à la houppe, car Riquet était le nom de la famille.

Au bout de sept ou huit ans la Reine d'un Royaume voisin accoucha de deux filles. La première qui vint au monde était plus belle que le jour: la Reine en fut si aise, qu'on appréhenda que la trop grande joie qu'elle en avait ne lui fit mal. La même Fée qui avait assisté à la naissance du petit Riquet à la houppe était présente, et pour modérer la joie de la Reine, elle lui déclara que cette petite Princesse n'aurait point d'esprit, et qu'elle serait aussi stupide qu'elle était belle. Cela mortifia beaucoup la Reine; mais elle eut quelques moments après un bien plus grand chagrin, car la seconde fille dont elle accoucha se trouva extrêmement laide. «Ne vous affligez point tant, Madame, lui dit la Fée; votre fille sera récompensée d'ailleurs, et elle aura tant d'esprit, qu'on ne s'apercevra presque pas qu'il lui manque de la beauté. —Dieu le veuille, répondit la Reine; mais n'y aurait-il point moyen de faire avoir un peu d'esprit à l'aînée qui est si belle? —Je ne puis rien pour elle, Madame, du côté de l'esprit, lui dit la Fée, mais je puis tout du côté de la beauté; et comme il n'y a rien que je ne veuille faire pour votre satisfaction, je vais lui donner pour don de pouvoir rendre beau ou belle la personne qui lui plaira.» À mesure que ces deux Princesses devinrent grandes, leurs perfections crurent aussi avec elles, et on ne parlait partout que de la beauté de l'aînée, et de l'esprit de la cadette. Il est vrai aussi que leurs défauts augmentèrent beaucoup avec l'âge. La cadette enlaidissait à vue d'œil, et l'aînée devenait plus stupide de jour en jour. Ou elle ne répondait rien à ce qu'on lui demandait, ou elle disait une sottise. Elle était avec cela si maladroite qu'elle n'eût pu ranger quatre Porcelaines sur le bord d'une cheminée sans en casser une, ni boire un verre d'eau sans en répandre la moitié sur ses habits. Quoique la beauté soit un grand avantage dans une jeune personne, cependant la cadette l'emportait presque toujours sur son aînée dans toutes les Compagnies. D'abord on allait du côté de la plus belle pour la voir et pour l'admirer, mais bientôt après, on allait à celle qui avait le plus d'esprit, pour lui entendre dire mille choses agréables; et on était étonné qu'en moins d'un quart d'heure l'aînée n'avait plus personne auprès d'elle, et que tout le monde s'était rangé autour de la cadette. L'aînée, quoique fort stupide, le remarqua bien, et elle eût donné sans regret toute sa beauté pour avoir la moitié de l'esprit de sa sœur. La Reine,

toute sage qu'elle était, ne put s'empêcher de lui reprocher plusieurs fois sa bêtise, ce qui pensa faire mourir de douleur cette pauvre Princesse. Un jour qu'elle s'était retirée dans un bois pour y plaindre son malheur, elle vit venir à elle un petit homme fort laid et fort désagréable, mais vêtu très magnifiquement. C'était le jeune Prince Riquet à la houppe, qui étant devenu amoureux d'elle sur ses Portraits qui couraient par tout le monde, avait quitté le Royaume de son père pour avoir le plaisir de la voir et de lui parler. Ravi de la rencontrer ainsi toute seule, il l'aborde avec tout le respect et toute la politesse imaginable. Ayant remarqué, après lui avoir fait les compliments ordinaires, qu'elle était fort mélancolique, il lui dit: «Je ne comprends point, Madame, comment une personne aussi belle que vous l'êtes peut être aussi triste que vous le paraissez; car, quoique je puisse me vanter d'avoir vu une infinité de belles personnes, je puis dire que je n'en ai jamais vu dont la beauté approche de la vôtre. — Cela vous plaît à dire, Monsieur», lui répondit la Princesse, et en demeure là. «La beauté, reprit Riquet à la houppe, est un si grand avantage qu'il doit tenir lieu de tout le reste; et quand on le possède, je ne vois pas qu'il y ait rien qui puisse nous affliger beaucoup. — J'aimerais mieux, dit la Princesse, être aussi laide que vous et avoir de l'esprit, que d'avoir de la beauté comme j'en ai, et être bête autant que je le suis. — Il n'y a rien, Madame, qui marque davantage qu'on a de l'esprit, que de croire n'en pas avoir, et il est de la nature de ce bien-là, que plus on en a, plus on croit en manquer. — Je ne sais pas cela, dit la Princesse, mais je sais bien que je suis fort bête, et c'est de là que vient le chagrin qui me tue. — Si ce n'est que cela, Madame, qui vous afflige, je puis aisément mettre fin à votre douleur. — Et comment ferez-vous? dit la Princesse. — J'ai le pouvoir, Madame, dit Riquet à la houppe, de donner de l'esprit autant qu'on en saurait avoir à la personne que je dois aimer le plus, et comme vous êtes, Madame, cette personne, il ne tiendra qu'à vous que vous n'ayez autant d'esprit qu'on en peut avoir, pourvu que vous vouliez bien m'épouser.» La Princesse demeura toute interdite, et ne répondit rien. «Je vois, reprit Riquet à la houppe, que cette proposition vous fait de la peine, et je ne m'en étonne pas; mais je vous donne un an tout entier pour vous y résoudre.» La Princesse avait si peu d'esprit, et en même temps une si grande envie d'en avoir, qu'elle s'imagina que la fin de cette année ne viendrait jamais; de sorte qu'elle accepta la proposition qui lui était faite. Elle n'eut pas plus tôt promis à Riquet à la houppe qu'elle l'épouserait dans un an à pareil jour, qu'elle se sentit tout autre qu'elle n'était auparavant; elle se trouva une facilité incroyable à dire tout ce qui lui plaisait, et à le dire d'une manière fine, aisée et naturelle. Elle commença dès ce moment une conversation galante et soutenue avec Riquet à la houppe, où elle brilla d'une telle force que Riquet à la houppe crut lui avoir donné plus d'esprit qu'il ne s'en était réservé pour lui-même. Quand elle fut retournée au Palais, toute la Cour ne savait que penser d'un changement si subit et si extraordinaire, car autant qu'on lui avait ouï dire d'impertinences auparavant, autant lui entendait-on dire des choses bien sensées et infiniment spirituelles. Toute la Cour en eut une joie que ne se peut imaginer; il n'y eut que sa cadette qui n'en fut pas bien aise, parce que n'ayant plus sur son aînée l'avantage de l'esprit, elle ne paraissait plus auprès d'elle qu'une Guenon fort désagréable. Le Roi se conduisait par ses avis, et allait même quelquefois tenir le Conseil dans son Appartement. Le bruit de ce changement s'étant répandu, tous les jeunes Princes des Royaumes voisins firent leurs efforts pour s'en faire aimer, et presque tous la demandèrent en Mariage; mais

elle n'en trouvait point qui eût assez d'esprit, et elle les écoutait tous sans s'engager à pas un d'eux. Cependant il en vint un si puissant, si riche, si spirituel et si bien fait, qu'elle ne put s'empêcher d'avoir de la bonne volonté pour lui. Son père s'en étant aperçu lui dit qu'il la faisait la maîtresse sur le choix d'un Époux, et qu'elle n'avait qu'à se déclarer. Comme plus on a d'esprit et plus on a de peine à prendre une ferme résolution sur cette affaire, elle demanda, après avoir remercié son père, qu'il lui donnât du temps pour y penser. Elle alla par hasard se promener dans le même bois où elle avait trouvé Riquet à la houppe, pour rêver plus commodément à ce qu'elle avait à faire. Dans le temps qu'elle se promenait, rêvant profondément, elle entendit un bruit sourd sous ses pieds, comme de plusieurs personnes qui vont et viennent et qui agissent. Ayant prêté l'oreille plus attentivement, elle ouït que l'un disait: «Apporte-moi cette marmite»; l'autre: «Donne-moi cette chaudière»; l'autre: «Mets du bois dans ce feu.» La terre s'ouvrit dans le même temps, et elle vit sous ses pieds comme une grande Cuisine pleine de Cuisiniers, de Marmitons et de toutes sortes d'Officiers nécessaires pour faire un festin magnifique. Il en sortit une bande de vingt ou trente Rôtisseurs, qui allèrent se camper dans une allée du bois autour d'une table fort longue, et qui tous, la lardoire à la main, et la queue de Renard sur l'oreille, se mirent à travailler en cadence au son d'une Chanson harmonieuse. La Princesse, étonnée de ce spectacle, leur demanda pour qui ils travaillaient. «C'est, Madame, lui répondit le plus apparent de la bande, pour le Prince Riquet à la houppe, dont les noces se feront demain.» La Princesse encore plus surprise qu'elle ne l'avait été, et se ressouvenant tout à coup qu'il y avait un an qu'à pareil jour elle avait promis d'épouser le Prince Riquet à la houppe, elle pensa tomber de son haut. Ce qui faisait qu'elle ne s'en souvenait pas, c'est que, quand elle fit cette promesse, elle était une bête, et qu'en prenant le nouvel esprit que le Prince lui avait donné, elle avait oublié toutes ses sottises. Elle n'eut pas fait trente pas en continuant sa promenade, que Riquet à la houppe se présenta à elle, brave, magnifique, et comme un Prince qui va se marier. «Vous me voyez, dit-il, Madame, exact à tenir ma parole, et je ne doute point que vous ne veniez ici pour exécuter la vôtre, et me rendre, en me donnant la main, le plus heureux de tous les hommes. —Je vous avouerai franchement, répondit la Princesse, que je n'ai pas encore pris ma résolution là-dessus, et que je ne crois pas pouvoir jamais la prendre telle que vous la souhaitez. —Vous m'étonnez, Madame, lui dit Riquet à la houppe. —Je le crois, dit la Princesse, et assurément si j'avais affaire à un brutal, à un homme sans esprit, je me trouverais bien embarrassée. Une Princesse n'a que sa parole, me dirait-il, et il faut que vous m'épousiez, puisque vous me l'avez promis; mais comme celui à qui je parle est l'homme du monde qui a le plus d'esprit, je suis sûre qu'il entendra raison. Vous savez que, quand je n'étais qu'une bête, je ne pouvais néanmoins me résoudre à vous épouser; comment voulez-vous qu'ayant l'esprit que vous m'avez donné, qui me rend encore plus difficile en gens que je n'étais, je prenne aujourd'hui une résolution que je n'ai pu prendre dans ce temps-là? Si vous pensiez tout de bon à m'épouser, vous avez eu grand tort de m'ôter ma bêtise, et de me faire voir plus clair que je ne voyais. —Si un homme sans esprit, répondit Riquet à la houppe, serait bien reçu, comme vous venez de le dire, à vous reprocher votre manque de parole, pourquoi voulez-vous, Madame, que je n'en use pas de même, dans une chose où il y va de tout le bonheur de ma vie? Est-il raisonnable que les personnes qui ont de l'esprit soient d'une pire condition que ceux qui n'en ont

pas? Le pouvez-vous prétendre, vous qui en avez tant, et qui avez tant souhaité d'en avoir? Mais venons au fait, s'il vous plaît. À la réserve de ma laideur, y a-t-il quelque chose en moi qui vous déplaît? Êtes-vous mal contente de ma naissance, de mon esprit, de mon humeur, et de mes manières? — Nullement, répondit la Princesse, j'aime en vous tout ce que vous venez de me dire. — Si cela est ainsi, reprit Riquet à la houppe, je vais être heureux, puisque vous pouvez me rendre le plus aimable de tous les hommes. — Comment cela peut-il se faire? lui dit la Princesse. — Cela se fera, répondit Riquet à la houppe, si vous m'aimez assez pour souhaiter que cela soit; et afin, Madame, que vous n'en doutiez pas, sachez que la même Fée qui au jour de ma naissance me fit le don de pouvoir rendre spirituelle la personne qu'il me plairait, vous a aussi fait le don de pouvoir rendre beau celui que vous aimerez, et à qui vous voudrez bien faire cette faveur. — Si la chose est ainsi, dit la Princesse, je souhaite de tout mon cœur que vous deveniez le Prince du monde le plus beau et le plus aimable; et je vous en fais le don autant qu'il est en moi. » La Princesse n'eut pas plus tôt prononcé ces paroles, que Riquet à la houppe parut à ses yeux l'homme du monde le plus beau, le mieux fait et le plus aimable qu'elle eût jamais vu. Quelques-uns assurent que ce ne furent point les charmes de la Fée qui opérèrent, mais que l'amour seul fit cette Métamorphose. Ils disent que la Princesse ayant fait réflexion sur la persévérance de son Amant, sur sa discrétion, et sur toutes les bonnes qualités de son âme et de son esprit, ne vit plus la difformité de son corps, ni la laideur de son visage, que sa bosse ne lui sembla plus que le bon air d'un homme qui fait le gros dos, et qu'au lieu que jusqu'alors elle l'avait vu boiter effroyablement, elle ne lui trouva plus qu'un certain air penché qui la charmait; ils disent encore que ses yeux, qui étaient louches, ne lui en parurent que plus brillants, que leur dérèglement passa dans son esprit pour la marque d'un violent excès d'amour, et qu'enfin son gros nez rouge eut pour elle quelque chose de Martial et d'Héroïque. Quoi qu'il en soit, la Princesse lui promit sur-le-champ de l'épouser, pourvu qu'il en obtint le consentement du Roi son Père. Le Roi ayant su que sa fille avait beaucoup d'estime pour Riquet à la houppe, qu'il connaissait d'ailleurs pour un Prince très spirituel et très sage, le reçut avec plaisir pour son gendre. Dès le lendemain les noces furent faites, ainsi que Riquet à la houppe l'avait prévu, et selon les ordres qu'il en avait donnés longtemps auparavant.

Moralité

Ce que l'on voit dans cet écrit,
Est moins un conte en l'air que la vérité même;
Tout est beau dans ce qu'on aime,
Tout ce qu'on aime a de l'esprit.

Autre Moralité

Dans un objet où la Nature,
Aura mis de beaux traits, et la vive peinture
D'un teint où jamais l'Art ne saurait arriver,
Tous ces dons pourront moins pour rendre un cœur sensible,
Qu'un seul agrément invisible
Que l'Amour y fera trouver.

Déclaration des droits de l'homme et du citoyen (1789)¹

Les Représentants du Peuple Français, constitués en ASSEMBLÉE NATIONALE, considérant que l'ignorance, l'oubli ou le mépris des Droits de l'Homme, sont les seules causes des malheurs publics et de la corruption des Gouvernements, ont résolu d'exposer, dans une Déclaration solennelle, les Droits naturels, inaliénables et sacrés de l'Homme, afin que cette Déclaration, constamment présente à tous les membres du corps social, leur rappelle sans cesse leurs droits et leurs devoirs; afin que les actes du Pouvoir législatif et ceux du Pouvoir exécutif pouvant être à chaque instant comparés avec le but de toute institution politique, en soient plus respectés; afin que les réclamations des citoyens, fondées désormais sur des principes simples et incontestables, tournent toujours au maintien de la Constitution et au bonheur de tous.

En conséquence, l'ASSEMBLÉE NATIONALE reconnaît et déclare, en présence et sous les auspices de l'Être Suprême, les droits suivants de l'Homme et du Citoyen:

I. Les hommes naissent et demeurent libres, et égaux en droits. Les distinctions sociales ne peuvent être fondées que sur l'utilité commune.

II. Le but de toute association politique est la conservation des droits naturels et imprescriptibles de l'homme. Ces droits sont la liberté, la propriété, la sûreté et la résistance à l'oppression.

III. Le principe de toute souveraineté réside essentiellement dans la Nation. Nul corps, nul individu ne peut exercer d'autorité qui n'en émane expressément.

IV. La liberté consiste à pouvoir faire tout ce qui ne nuit pas à autrui. Ainsi, l'exercice des droits naturels de chaque homme n'a de bornes que celles qui assurent aux autres membres de la société la jouissance de ces mêmes droits. Ces bornes ne peuvent être déterminées que par la loi.

V. La loi n'a le droit de défendre que les actions nuisibles à la société. Tout ce qui n'est pas défendu par la loi, ne peut être empêché; et nul ne peut être contraint à faire ce qu'elle n'ordonne pas.

VI. La loi est l'expression de la volonté générale. Tous les citoyens ont droit de concourir personnellement, ou par leurs représentants, à sa formation. Elle doit être la même pour tous, soit qu'elle protège, soit qu'elle punisse. Tous les citoyens étant égaux à ses yeux, sont également admissibles à toutes dignités, places et emplois publics, selon leur capacité, et sans autre distinction que celle de leurs vertus et de leurs talents.

VII. Nul homme ne peut être accusé, arrêté ni détenu que dans les cas déterminés par la loi et selon les formes qu'elle a prescrites. Ceux qui sollicitent, expédient, exécutent ou font exécuter des ordres arbitraires, doivent être punis; mais tout citoyen appelé ou saisi en vertu de la loi, doit obéir à l'instant: il se rend coupable par la résistance.

¹ Rédigée le 26 août 1789, cette déclaration figure comme préambule de la Constitution. Celle-ci fut acceptée par le roi Louis XVI le 14 septembre 1791, date où fut livrée à l'impression la *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* d'Olympe de Gouges (voir le post-scriptum, I, p. 533).

VIII. La loi ne doit établir que des peines strictement et évidemment nécessaires; et nul ne peut être puni qu'en vertu d'une loi établie et promulguée antérieurement au délit, et légalement appliquée.

IX. Tout homme étant présumé innocent jusqu'à ce qu'il ait été déclaré coupable, s'il est jugé indispensable de l'arrêter, toute rigueur qui ne serait pas nécessaire pour s'assurer de sa personne, doit être sévèrement réprimée par la loi.

X. Nul ne doit être inquiété pour ses opinions, même religieuses, pourvu que leur manifestation ne trouble pas l'ordre public établi par la loi.

XI. La libre communication des pensées et des opinions est un des droits les plus précieux de l'homme. Tout citoyen peut donc parler, écrire, imprimer librement; sauf à répondre de l'abus de cette liberté, dans les cas déterminés par la loi.

XII. La garantie des droits de l'Homme et du Citoyen nécessite une force publique. Cette force est donc instituée pour l'avantage de tous, et non pour l'utilité particulière de ceux auxquels elle est confiée.

XIII. Pour l'entretien de la force publique, et pour les dépenses d'administration, une contribution commune est indispensable. Elle doit être également répartie entre tous les citoyens, en raison de leurs facultés.

XIV. Tous les citoyens ont le droit de constater par eux-mêmes, ou par leurs représentants, la nécessité de la contribution publique; de la consentir librement; d'en suivre l'emploi; et d'en déterminer la quotité, l'assiette, le recouvrement et la durée.

XV. La société a le droit de demander compte à tout agent public de son administration.

XVI. Toute société dans laquelle la garantie des Droits n'est pas assurée, ni la séparation des Pouvoirs déterminée, n'a point de Constitution.

XVII. La propriété étant un droit inviolable et sacré, nul ne peut en être privé si ce n'est lorsque la nécessité publique, légalement constatée, l'exige évidemment; et sous la condition d'une juste et préalable indemnité.

Alphonse de Lamartine (1790–1869)
À Madame Desbordes-Valmore
(1831)

Souvent sur les mers où se joue
La tempête aux ailes de feu,
Je voyais passer sur ma proue
Le haut mât que le vent secoue,
Et pour qui la vague est un jeu!

Ses voiles ouvertes et pleines
Aspiraient le souffle des flots,
Et ses vigoureuses antennes
Balançaient, sur les vertes plaines,
Ses ponts chargés de matelots.

La lame en vain dans la carrière
Battait en grondant ses sabords.
Il la renvoyait en poussière,
Comme un coursier sème en arrière
La blanche écume de son mors!

Longue course à l'heureux navire,
Disais-je; en trois bonds il a fui!
La vaste mer est son empire,
Son horizon n'a que sourire,
Et l'univers est devant lui!

Mais, d'une humble voile sur l'onde,
Si je distinguais la blancheur,
Esquif que chaque lame inonde,
Seule demeure qu'ait au monde
Le foyer flottant du pêcheur;

Lorsqu'au soir sur la vague brune,
La suivant du cœur et de l'œil,
Je m'attachais à sa fortune,
Et priais les vents et la lune
De la défendre de l'écueil;

Sous une voile dont l'orage
 En lambeaux déroulait les plis,
 Je voyais le frêle équipage
 Disputer son mât qui surnage
 Aux coups des vents et du roulis.

Debout, le père de famille
 Labourait les flots divisés;
 Le fils manœuvrait, et la fille
 Recousait avec son aiguille
 La voile ou les filets usés.

Des enfants accroupis sur l'âtre
 Soufflaient la cendre du matin;
 Et déjà la flamme bleuâtre
 Égayait le couple folâtre
 De l'espoir d'un frugal festin.

Appuyée au mât qui chancelle,
 Et que sa main tient embrassé,
 La mère les couvait de l'aile,
 Et suspendait à sa mamelle
 Le plus jeune à son cou bercé.

[...]

Cette pauvre barque, ô Valmore,
 Est l'image de ton destin.
 La vague, d'aurore en aurore,
 Comme elle te ballotte encore
 Sur un océan incertain!

Tu ne bâtis ton nid d'argile
 Que sous le toit du passager,
 Et, comme l'oiseau sans asile,
 Tu vas glanant de ville en ville
 Les miettes du pain étranger.

[...]

Mais l'oiseau que ta voix imite
 T'a prêté sa plainte et ses chants,
 Et plus le vent du nord agite
 La branche où ton malheur s'abrite,
 Plus ton âme a des cris touchants!

Du poète c'est le mystère:
 Le luthier qui crée une voix,
 Jette son instrument à terre,
 Foule aux pieds, brise comme un verre
 L'Œuvre chantante de ses doigts;

Puis d'une main que l'art inspire,
 Rajustant ces fragments meurtris,
 Réveille le son et l'admire,
 Et trouve une voix à sa lyre,
 Plus sonore dans ses débris!...

Ainsi le cœur n'a de murmures
 Que brisé sous les pieds du sort!
 L'âme chante dans les tortures,
 Et chacune de ses blessures
 Lui donne un plus sublime accord!

Sur la lyre où ton front s'appuie,
 Laisse donc résonner tes pleurs!
 L'avenir du barde est la vie;
 Et les pleurs que la gloire essuie
 Sont le seul baume à ses douleurs!

Charles Baudelaire (1821–1867)

Correspondances
(*Les Fleurs du mal*, 1857)

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
—Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

Femmes damnées (extraits)
(*Les Fleurs du mal*)

[...] Il en est, aux lueurs des résines croulantes,
Qui dans le creux muet des vieux antres païens
T'appellent au secours de leurs fièvres hurlantes,
Ô Bacchus, endormeur des remords anciens!

Et d'autres, dont la gorge aime les scapulaires,
Qui, recélant un fouet sous leurs longs vêtements,
Mêlent, dans le bois sombre et les nuits solitaires,
L'écume du plaisir aux larmes des tourments.

Ô vierges, ô démons, ô monstres, ô martyres,
De la réalité grands esprits contempteurs,
Chercheuses d'infini, dévotes et satyres,
Tantôt pleines de cris, tantôt pleines de pleurs,

Vous que dans votre enfer mon âme a poursuivies,
 Pauvres sœurs, je vous aime autant que je vous plains,
 Pour vos mornes douleurs, vos soifs inassouvis,
 Et les urnes d'amour dont vos grands cœurs sont pleins!

Lesbos

(Pièces condamnées tirées des *Fleurs du mal*, extraits)

[...] Lesbos, terre des nuits chaudes et langoureuses,
 Qui font qu'à leurs miroirs, stérile volupté!
 Les filles aux yeux creux, de leurs corps amoureux,
 Caressent les fruits mûrs de leur nubilité;
 Lesbos, terre des nuits chaudes et langoureuses,

[...] Tu tires ton pardon de l'éternel martyr,
 Infligé sans relâche aux cœurs ambitieux,
 Qu'attire loin de nous le radieux sourire
 Entrevu vaguement au bord des autres cieux!
 Tu tires ton pardon de l'éternel martyr!

[...] Car Lesbos entre tous m'a choisi sur la terre
 Pour chanter le secret de ses vierges en fleurs,
 Et je fus dès l'enfance admis au noir mystère
 Des rires effrénés mêlés aux sombres pleurs;
 Car Lesbos entre tous m'a choisi sur la terre.

[...] De la mâle Sapho, l'amante et le poète,
 Plus belle que Vénus par ses mornes pâleurs!
 —L'œil d'azur est vaincu par l'œil noir que tachète
 Le cercle ténébreux tracé par les douleurs
 De la mâle Sapho, l'amante et le poète! [...]

Femmes damnées
Delphine et Hippolyte
(Pièces condamnées tirées des *Fleurs du mal*, extraits)

«[...] Ne me regarde pas ainsi, toi, ma pensée!
Toi que j'aime à jamais, ma sœur d'élection,
Quand même tu serais une embûche dressée
Et le commencement de ma perdition!» [...]

«Que nos rideaux fermés nous séparent du monde,
Et que la lassitude amène le repos!
Je veux m'anéantir dans ta gorge profonde
Et trouver sur ton sein la fraîcheur des tombeaux!»

—Descendez, descendez, lamentables victimes,
Descendez le chemin de l'enfer éternel!
Plongez au plus profond du gouffre, où tous les crimes,
Flagellés par un vent qui ne vient pas du ciel,

Bouillonnent pêle-mêle avec un bruit d'orage.
Ombres folles, courez au but de vos désirs;
Jamais vous ne pourrez assouvir votre rage,
Et votre châtiment naîtra de vos plaisirs.

Jamais un rayon frais n'éclaira vos cavernes;
Par les fentes des murs des miasmes fiévreux
Filtrent en s'enflammant ainsi que des lanternes
Et pénètrent vos corps de leurs parfums affreux.

L'âpre stérilité de votre jouissance
Altère votre soif et roidit votre peau,
Et le vent furibond de la concupiscence
Fait claquer votre chair ainsi qu'un vieux drapeau.

Loin des peuples vivants, errantes, condamnées,
À travers les déserts courez comme les loups;
Faites votre destin, âmes désordonnées,
Et fuyez l'infini que vous portez en vous!

Paul Verlaine (1844–1896)

Sapho
(*Parallèlement*, 1889)

Furieuse, les yeux caves et les seins roides,
Sapho, que la langueur de son désir irrite,
Comme une louve court le long des grèves froides.

Elle songe à Phaon, oublieuse du Rite,
Et, voyant à ce point ses larmes dédaignées,
Arrache ses cheveux immenses par poignées;

Puis elle évoque, en des remords sans accalmies,
Ces temps où rayonnait, pure, la jeune gloire
De ses amours chantés en vers que la mémoire
De l'âme va redire aux vierges endormies:

Et voilà qu'elle abat ses paupières blêmes
Et saute dans la mer où l'appelle la Moire¹,—
Tandis qu'au ciel éclate, incendiant l'eau noire,
La pâle Séléné² qui venge les Amies.

¹ *Les Moires*: divinités grecques du Destin, identifiées avec les Parques des Romains. À l'origine une abstraction, la *moira* («la part») de la vie a évolué en une Moira universelle. Plus tard, celle-ci fut supplantée par trois Moires, fileuses qui disposent le fil de la vie de chaque humain. (*Le Petit Robert des noms propres*.)

² Personnification de la Lune dans la mythologie grecque.

Algernon Charles Swinburne (1837–1909)

Sapphics

(*Poems and Ballads*, 1866)

(extrait cité par Renée Vivien dans *Sapho*)

[...] Saw the Lesbians kissing across their smitten
Lutes with lips more sweet than the sound of lute-strings,
Mouth to mouth and hand upon hand, her chosen
Fairer than all men,

Only saw the beautiful lips and fingers,
Full of songs and kisses and little whispers,
Full of music; only beheld among them
Soar, as a bird soars,

Newly fledged, her visible song, a marvel,
Made of perfect sound and exceeding passion,
Sweetly shapen, terrible, full of thunders,
Clothed with the wind's wings.

The Masque of Queen Bersabe

Sappho

(*Poems and Ballads*)

I am the queen of Lesbians.
My love, that had no part in man's,
Was sweeter than all shape of sweet¹.
The intolerable infinite desire
Made my face pale like faded fire
When the ashen pyre falls through with heat.
My blood was hot wan wine of love,
And my song's sound the sound thereof,
The sound of the delight of it.

1. Les vers 2 et 3 sont cités par Renée Vivien dans *Sapho*.

André Breton (1896–1966)

L'Union libre
(*Clair de terre*, 1931)

Ma femme à la chevelure de feu de bois
 Aux pensées d'éclairs de chaleur
 À la taille de sablier
 Ma femme à la taille de loutre entre les dents du tigre
 Ma femme à la bouche de cocarde et de bouquet d'étoiles de
 dernière grandeur
 Aux dents d'empreintes de souris blanche sur la terre blanche
 À la langue d'ambre et de verre frottés
 Ma femme à la langue d'hostie poignardée
 À la langue de poupée qui ouvre et ferme les yeux
 À la langue de pierre incroyable
 Ma femme aux cils de bâtons d'écriture d'enfant
 Aux sourcils de bord de nid d'hirondelle
 Ma femme aux tempes d'ardoise de toit de serre
 Et de buée aux vitres
 Ma femme aux épaules de champagne
 Et de fontaine à têtes de dauphins sous la glace
 Ma femme aux poignets d'allumettes
 Ma femme aux doigts de hasard et d'as de cœur
 Aux doigts de foin coupé
 Ma femme aux aisselles de martre et de fênes
 De nuit de la Saint-Jean
 De troène et de nid de scalares
 Aux bras d'écume de mer et d'écluse
 Et de mélange du blé et du moulin
 Ma femme aux jambes de fusée
 Aux mouvements d'horlogerie et de désespoir
 Ma femme aux mollets de mœlle de bureau
 Ma femme aux pieds d'initiales
 Aux pieds de trousseaux de clés aux pieds de calfats qui boivent
 Ma femme au cou d'orge imperlé
 Ma femme à la gorge de Val d'or
 De rendez-vous dans le lit même du torrent
 Aux seins de nuit
 Ma femme aux seins de taupinière marine
 Ma femme aux seins de creuset du rubis
 Aux seins de spectre de la rose sous la rosée
 Ma femme au ventre de dépliement d'éventail des jours
 Au ventre de griffe géante

Ma femme au dos d'oiseau qui fuit vertical
Au dos de vif-argent
Au dos de lumière
À la nuque de pierre roulée et de craie mouillée
Et de chute d'un verre dans lequel on vient de boire
Ma femme aux hanches de nacelle
Aux hanches de lustre et de pennes de flèche
Et de tiges de plumes de paon blanc
De balance insensible
Ma femme aux fesses de grès et d'amiante
Ma femme aux fesses de dos de cygne
Ma femme aux fesses de printemps
Au sexe de glaïeul
Ma femme au sexe de placer et d'ornithorynque
Ma femme au sexe d'algue et de bonbons anciens
Ma femme au sexe de miroir
Ma femme aux yeux pleins de larmes
Aux yeux de panoplie violette et d'aiguille aimantée
Ma femme aux yeux de savane
Ma femme aux yeux d'eau pour boire en prison
Ma femme aux yeux de bois toujours sous la hache
Aux yeux de niveau d'eau de niveau d'air de terre et de feu

Questions

Première partie

Simone de Beauvoir
Le Deuxième sexe

Comment se fait-il que de tout temps la femme ait occupé la place de l'Autre face à l'homme sujet? À quoi peut-on attribuer cette subordination?

Selon Beauvoir, quelles analogies et quelles différences y a-t-il entre la situation des femmes et celle des Noirs?

«On ne naît pas femme: on le devient». Comment devient-on femme? Quel est le sens du mot «femme» dans ce célèbre postulat du *Deuxième sexe*? Quelles définitions de la femme sont rejetées par Beauvoir?

La situation de la femme écrivain. Quelles stratégies, d'après Beauvoir, les femmes ont-elles employées pour faire accepter leur écriture? Êtes-vous d'accord avec elle que ce sont nécessairement des trahisons de leur «singularité» et de leur «bizarre génie», une répudiation de leur «différence»? En lisant les textes qui suivent dans cette anthologie, essayez d'évaluer le jugement porté par Simone de Beauvoir sur les femmes écrivains. Dans quelle mesure Beauvoir a-t-elle raison concernant les contraintes qui pesaient encore à son époque sur la femme écrivain? Dans quelle mesure les femmes écrivains à travers les siècles ont-elles réussi à déjouer les contraintes qui pesaient sur elles et à s'affirmer en tant que sujet?

«Il y a des femmes qui sont folles et il y a des femmes de talent: aucune n'a cette folie dans le talent qu'on appelle le génie.» Êtes-vous d'accord? Comment expliquez-vous ce jugement de Simone de Beauvoir sur l'écriture des femmes?

La Force des choses

Qu'est-ce qui a poussé Beauvoir à entreprendre cette vaste étude sur la condition féminine qu'est *Le Deuxième sexe*? Dans quelle mesure se sent-elle personnellement impliquée par la question? Quelle attitude adopte-t-elle vis-à-vis de son sujet? A-t-elle un parti pris polémique ou féministe?

Questions générales

Discutez les rapprochements entre la situation des Noirs et celle des femmes faits par Olympe de Gouges en 1791 dans sa *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*, par Beauvoir en 1949 dans *Le Deuxième sexe*, et par Hélène Cixous en 1975 dans «Le Rire de la Méduse». Qu'est-ce qui change d'une époque à l'autre? Qu'est-ce qui semble rester identique?

Discutez la perception de la tradition littéraire féminine à des moments différents de l'histoire par les écrivaines suivantes: Simone de Beauvoir (*Le Deuxième sexe*, 1949), Louise Labé («Épître à Clémence de Bourges», 1555), Madeleine de Scudéry (*Les Femmes illustres*, 1642), Germaine de Staël (*De la littérature*, 1800), Renée Vivien («Psappha revit», *À L'Heure des Mains jointes*, 1906), Chantal Chawaf (*Fées de toujours*, 1988), et, éventuellement Andrée Chedid, «Femmes de tous les temps», *Fraternité de la parole*, 1976), au choix. Comment les différents contextes historiques, culturels et personnels éclairent-ils les divergences et les convergences entre les points de vue de ces écrivaines?

En parlant des femmes, quelle distinction fait Beauvoir entre *sexe* et *genre* (approximation française de «gender», terme employé après Beauvoir par les féministes anglo-saxonnes)?

Simone de Beauvoir en 1949: féministe ou misogyne? Expliquez.

Marie de France *Lais*

Prologue

Quelles raisons Marie donne-t-elle pour justifier le fait qu'elle écrit? Comment conçoit-elle son rôle de (femme) écrivain?

Quels rapports voit-elle entre les auteurs anciens et les modernes? De quel côté se range-t-elle?

Quelles sources a-t-elle choisies pour ses propres contes en vers? Lesquelles a-t-elle rejetées? Pourquoi?

Comment établit-elle son autorité? Quelles sont les différentes traditions littéraires qu'elle évoque? Comment situe-t-elle son œuvre par rapport à ces traditions?

En leur donnant une forme littéraire écrite, comment Marie transforme-t-elle la valeur et la portée des lais?

À qui Marie dédie-t-elle les lais? Pourquoi? Comment ce contexte définit-il son public et sa position de (femme) écrivain vis-à-vis de la tradition littéraire?

Souvent, dans leurs prologues, préfaces ou autres textes liminaires, les femmes écrivains proposent leurs œuvres aux lecteurs avec beaucoup de vraie ou fausse modestie. Marie vous paraît-elle modeste?

Guigemar

Pourquoi à votre avis Marie n'a-t-elle pas supprimé le petit prologue qui ouvre ce lai (v. 1–22) après avoir composé le prologue-dédicace? Est-il tout à fait redondant? Comment définit-elle son projet ici et dans l'épilogue (v. 883–86)? Comment voit-elle sa situation de (femme) écrivain?

Décrivez la situation et la personnalité de Guigemar au début du lai. Quel est son grand défaut? Que signifie sa passion pour la chasse?

Que signale l'irruption dans le cadre réaliste de la biche blanche et du navire mystérieux? Pourquoi la biche blanche a-t-elle des bois de cerf? Pourquoi est-elle accompagnée de son faon? Quelle est l'importance de sa malédiction et de la blessure à la cuisse de Guigemar? Pourquoi le navire n'a-t-il pas de pilote? Que symbolisent ces motifs merveilleux?

Le mari, la dame, et l'amant: Marie reprend dans ce lai cette relation triangulaire qui définit l'amour courtois. Comment décrit-elle la situation de la dame au début? Quelles sont les expressions et les images récurrentes? Étudiez de près le lieu où elle est enfermée (v. 218–60). Pourquoi ses lamentations (v. 337–58) occupent-elles tant de place?

Quelle est la situation sociale du mari? Comment Marie explique-t-elle son comportement vis-à-vis de sa femme?

Comment naît l'amour chez Guigemar et la dame? Quelles en sont les manifestations? Quelle en est la nature? Relevez les images et le vocabulaire récurrent. Quels besoins chez Guigemar permet-il d'assouvir? Lesquels chez la dame?

D'après les propos de la jeune fille au service de la dame et les interventions de la narratrice, quel semble être l'idéal de l'amour chez Marie? Dans le petit débat amoureux entre Guigemar et la dame, que pensez-vous des arguments de Guigemar (v. 513–26)? Quelle position occupe-t-il vis-à-vis de la dame?

Pourquoi Marie passe-t-elle sous silence le bonheur secret des amants (v. 535–38)?

Que symbolisent le nœud et la ceinture? Avec quels détails symboliques font-ils contraste?

Comment la dame réussit-elle enfin à sortir de la tour où son mari la tient longtemps enfermée après le départ de Guigemar? Pourquoi ne pouvait-elle pas le faire avant?

Comparez les trois apparitions du navire merveilleux. Quelle évolution chez Guigemar et chez la dame soulignent-elles?

Quel rôle joue dans le lai l'épisode avec Mériaduc?

Comparez Guigemar au début et à la fin du lai, après son retour dans son pays. En quoi est-il le même? Comment a-t-il changé? Quelles ont été les étapes de son évolution?

D'après le geste de Mériaduc (v. 705–6) et son combat final avec Guigemar, quel semble être le statut ordinaire de la femme dans cette société?

En quoi consiste le pouvoir de la dame dans ce lai?

Le Laiüstic

Pourquoi la narratrice évoque-t-elle au début et à la fin le lai breton? Pourquoi insister sur le titre et ses traductions?

Comment sont présentés les deux chevaliers et la dame au début du lai?

Pourquoi le jeune chevalier célibataire tombe-t-il amoureux de la dame? Que signifie cet amour pour lui? Et elle, pourquoi tombe-t-elle amoureuse de lui?

En quoi consiste leur amour? Comment s'exprime-t-il? Quel rôle y joue la volonté?

Que symbolise le «grand mur»? Y a-t-il d'autres images de contrainte physique dans le lai?

Comment se manifeste la passion du mari? Quels semblent être les rapports entre les époux? Analysez la réaction du mari à l'explication de sa femme. En tuant le laiüstic, est-ce qu'il a le dernier mot? Expliquez.

Que symbolise le laiüstic? Relevez chaque mention du rossignol (laiüstic) à partir du mensonge de la dame à son mari et commentez les transformations successives du sens de cette créature symbolique.

Comment interprétez-vous la fin de l'histoire après la mort du laiüstic? Est-ce que la femme a changé? Expliquez. Et l'amant?

Que symbolise à la fin l'image du laïstic enfermé dans le coffret magnifique? Voyez-vous des rapports avec l'art de Marie de France? Considérez la broderie de l'héroïne et la composition des lais par l'auteur.

En quoi le mythe de Philomèle éclaire-t-il le sens de ce lai?

Questions générales

Comment Marie conçoit-elle son art d'après le prologue et ces deux lais?

Discutez l'importance de la figure de la malmariée pour Marie en tant que femme écrivain.

Comparez l'amour dans les deux lais. Quelles conclusions peut-on tirer de cette comparaison?

Étudiez les rapports individu/société. Comment peut-on sortir des contraintes sociales imposées à l'individu?

Analysez le problème de la communication et le jeu entre parole et silence dans les *Lais* et discutez-en l'importance pour la femme écrivain.

Discutez l'image de la femme dans ces lais.

Les Trobairitz La Comtesse de Die

Canso (chanson): «J'ai été dans une dure angoisse...». Quelle est la position de la femme dans cette *canso*? Sujet? Objet? Dominatrice ou soumise? Les deux?

Que deviennent dans ce poème la hiérarchie sexuelle et les distinctions habituelles entre masculin et féminin?

Que regrette la dame? Est-ce surprenant? D'autres ont jugé la Comtesse de Die impudique ici. Êtes-vous d'accord?

Quel est le statut du mari? Comparez-le à celui des maris chez Marie de France.

De qui la femme chante-t-elle le désir? Dans ce poème, quelle est la place de l'amant?

Canso: «Chanter je dois de ce que je voudrais taire». De quoi se plaint la Comtesse? Qu'est-ce qu'elle reproche à l'amant? D'après ce poème, quelle opinion a-t-elle d'elle-

même? Sur quoi est fondée cette opinion? Quelle est la valeur suprême selon la dame? Quel rapport suppose-t-elle entre amour et morale? Entre amour et raison? Quel est à votre avis le but de ce poème? Et le rôle de la poète? Quel rapport établit-elle entre être amante et être poète?

Comment la Comtesse de Die articule-t-elle sa «différence» féminine? Quel grand thème de la poésie féminine se fait entendre ici?

Canço: «La joie d'amour courtois me procure allégresse». La Comtesse de Die reprend ici à son compte des motifs conventionnels de la poésie des troubadours: la dame, le mari, et les lauzengiers; la joie et la jeunesse. Comment la Comtesse de Die les réinvente-t-elle? Quelle est la place de l'amant dans cette *canço*?

Comment sont traitées les paroles féminines et masculines? Qu'est-ce que la Comtesse affirme en dépit de tous les obstacles?

Castelloza

Canço: «De chanter je devrais avoir ma suffisance». Comparez cette *canço* à celle de La Comtesse de Die, «Chanter je dois de ce que je voudrais taire». Que revendique Castelloza? Quelle est la morale amoureuse qu'elle défend? Qui a le dessus, elle ou son ami? Comment interprétez-vous la fin du poème?

On dit quelquefois que Castelloza est masochiste. Êtes-vous d'accord?

Pourquoi s'adresse-t-elle à Dame Almucs? Qu'est-ce que cela révèle à propos du contexte poétique dans lequel elle écrit?

Domna H.

Tenso (débat): «Rofin, dites-moi tout de bon». C'est un débat sur une question de morale amoureuse à la mode du temps. Relevez les opinions de Dame (Domna H.) et de Rofin (un interlocuteur masculin, peut-être un troubadour ou un amant éventuel). Lequel des deux vous semble le plus idéaliste? Êtes-vous surpris(e) que ces personnages défendent précisément ces opinions-là? Que critique ainsi Domna H.?

Pourquoi la Dame et Rofin font-ils appel à Dame Agnesina et à Dame Désireuse-de-tout-bien dans les *tornadas*? Qu'est-ce que cela nous apprend sur le contexte de la création poétique des trobairitz et des troubadours?

Les Femmes poètes du Nord

La Béguine anonyme

Dit de l'âme (extraits). Mysticisme et amour: Est-ce que les thèmes de ce poème diffèrent beaucoup de ceux de la poésie amoureuse que vous avez étudiée? Et le ton? Quelles différences voyez-vous? Peut-on comparer la situation de la religieuse à celle des amants courtois (voir *Guigemar* de Marie de France)? Quelle forme prend la volupté ici? Comparez la situation de la Béguine en tant que femme poète à celle de Marie de France et des troubairitz.

Anonyme

Chanson de malmariée: «Pourquoi me bat mon mari». Qui mène le jeu ici? Comment? Comment sont présentés le mari et l'ami? Quel est le ton du poème? Est-ce surprenant? Comparez cette femme aux malmariées chez Marie de France et chez les troubairitz. Vous pourriez aussi la comparer à la malmariée dans la ballade de Christine de Pizan, «Que ferons-nous de ce mari jaloux?» Est-ce que le ton change? Et la forme? Pourquoi?

Christine de Pizan

Questions générales

En comparant ces poèmes à ceux des troubairitz, de la Béguine anonyme, et à la chanson de malmariée que vous avez lus, dégagez l'originalité des thèmes et de leur traitement chez Christine de Pizan. En quoi renouvelle-t-elle les conventions de la poésie amoureuse?

Comment présente-t-elle le thème de l'amour? Quels sont les aspects de l'amour qu'elle met en valeur? Comment critique-t-elle certaines idées sur la femme et sur l'amour qui étaient très à la mode en son temps?

La poésie de Christine de Pizan fut très appréciée de son temps à cause de la nouveauté d'une perspective *féminine* sur la vie et sur la société. Que pensez-vous de ce jugement de ses contemporains et du point de vue féminin de ses poèmes? Christine de Pizan était-elle *féministe*? Comment présente-t-elle la condition féminine?

Questions de détail

Ballade: «Douce chose est que mariage». En quoi consiste la nouveauté du thème? Quelles qualités du mari sont mises en relief? Pourquoi? Comparez cette ballade à «Que ferons-nous de ce mari jaloux?» Lequel des deux poèmes vous semble le plus original?

Pourquoi? Quelle pouvait être la raison d'être chez Christine d'un poème comme «Que ferons-nous de ce mari jaloux?»

Ballade: «Seulette suis». Cette ballade sur le veuvage de la poète est très connue. Étudiez-la en détail. Quelle est l'attitude de Christine envers sa solitude? Quels rapports voyez-vous entre ce thème et les contraintes formelles de la ballade? Comment Christine tire-t-elle parti des données autobiographiques? Quelle est la nouveauté de cette ballade? Comparez-la au rondeau sur son veuvage, «Je suis veuve, seulette et noir vêtue».

Rondeau: «De triste cœur». Sur quel procédé de rhétorique bien connu est basé ce rondeau? En quoi consiste l'habileté de Christine à le rendre sien? S'agit-il d'un simple jeu littéraire?

Ballade: «J'ai ici écrit cent ballades». Comment Christine de Pizan présente-t-elle ici son entreprise poétique? Son métier d'écrivaine? Sa signature? Comparez-la de ce point de vue à Marie de France.

Ballade: «Ni beaucoup ni peu...». Qu'est-ce que la dame refuse? Pourquoi? Que veut-elle dire par «parler mignot enveloppée» (voir l'original)? Est-ce une ballade féministe? En quoi consiste la nouveauté du thème quand on considère la poésie de l'époque? Dans cette perspective, que suggère l'envoi et pourquoi—contrairement à la règle—ne comporte-t-il que deux vers?

Christine de Pizan et la défense des femmes

La Querelle de la Rose: L'Épître au Dieu d'Amour (extraits). Quels sont les arguments des détracteurs des femmes? Comment sont-ils propagés? Qu'y a-t-il de suspect dans ces sources? Quels sont les arguments de Christine pour défendre les femmes contre leurs détracteurs? En quoi sont-ils habiles, compte tenu des attitudes et des «autorités» de l'époque? Quelle est la nouvelle éthique sociale qu'elle propose?

Document, *Le Livre de la Mutacion de Fortune* (extraits). Ce texte offre un précieux témoignage sur la condition de la femme en général à cette époque et sur la situation personnelle de Christine elle-même. Il permet aussi de situer dans un contexte autobiographique les poèmes sur le mariage et sur son veuvage. Que critique Christine dans certains mariages? Et dans la situation des veuves? Quelles difficultés de la condition féminine relève-t-elle?

Le Livre de la Cité des Dames (extraits). Quel conflit trouble l'esprit et le jugement de Christine au début du livre? Pourquoi raconte-t-elle cette phase d'auto-dépréciation? À quelles autorités et à quels arguments Christine s'oppose-t-elle par la suite? Sur quelles sortes d'arguments et sur quelles autorités se base-t-elle? En quoi est-ce significatif? Quelle image de la femme en ressort? Pourquoi insiste-t-elle sur l'exemple de Carmenta? Que suggère la miniature qui accompagne le début du texte (p. 157)? Le dernier extrait

est la première ébauche dans cette anthologie d'une des revendications capitales des femmes à travers les siècles: le droit à l'instruction. La démarche intellectuelle de Christine et ses revendications dans ces pages de *La Cité des Dames* vous paraissent-elles datées ou encore actuelles?

Pernette du Guillet *Rymes*

Épigramme XV. Quels termes Pernette du Guillet emprunte-t-elle pour caractériser l'amour dans ces vers?

Que devient sous sa plume l'oxymoron pétrarquiste de la joie de souffrir par amour? (Oxymoron: figure de rhétorique mettant en relation deux antonymes.) Son attitude vous paraît-elle masochiste?

Que suggère à propos de la relation entre la poète et son bien-aimé la disposition symétrique de «contente» et «contentement» au dernier vers? Que veut-elle dire par «contentement»?

Épigramme XXIV. Quel ton Pernette adopte-t-elle d'abord pour ce *débat*, procédé littéraire relevant autant de la rhétorique médiévale des cours d'amour que du néoplatonisme? Résumez les arguments de chaque côté.

Que révèle la première strophe sur les aspirations courantes de l'amant-poète dans la poésie lyonnaise de l'époque?

Comment Pernette personnalise-t-elle la question théorique? Comment y répond-elle? Comment la «pointe» (trait d'esprit piquant) finale modifie-t-elle le ton du poème et la perspective?

Chanson II. Quel portrait de l'amant se dégage de cette chanson? Et de l'amante? Est-ce qu'ils vivent leur amour de la même façon?

Que suggère le retour du verbe «devoir» dans le refrain?

Quel aspect de l'amour du «je» lyrique est souligné par le changement du temps des verbes dans les deux derniers quatrains?

Pourquoi le poème est-il écrit entièrement à l'interrogatif? La voix poétique vous semble-t-elle peu sûre d'elle-même? Expliquez.

Chanson VII. Que signifie à votre avis la transformation du refrain? Sur quelle opposition le poème est-il basé?

Que suggèrent à propos du contexte social et poétique dans lequel Pernette écrit la répétition de «Qui dira...?» et la réponse contenue dans le refrain? Quels sont les différents sujets possibles du verbe «dire»?

Quelle est la nature de la poésie amoureuse de Pernette du Guillet d'après cette chanson? Quelle sorte d'amour est valorisée? Et dans la chanson II? Pourquoi? Comparez à la poésie médiévale que vous avez lue. Voyez-vous un changement? En quoi consiste ici l'«honneur» (v. 23) du «je» poétique? Pourquoi Pernette l'évoque-t-elle? Comment transforme-t-elle l'image conventionnelle du «feu» amoureux?

Comment définir la «Vertu» de l'amant (v. 17), soulignée par Pernette comme la cause de son amour?

La Renaissance redécouvre l'Antiquité. L'allusion à la mythologie dans la première strophe en témoigne. Que fait Pernette du Guillet de ce mythe?

Élégie II. Étudiez les oppositions sujet/objet, actif/passif, parole/silence. Quelles ambiguïtés dans la situation de la femme poète pendant la Renaissance suggèrent-elles?

À qui se réfère le «cil» (celui) de la première strophe et quelle est la situation imaginée? Que représente Apollon?

Quand et pourquoi la poète se sert-elle du conditionnel? Quel est son fantasme? Comment se déroule-t-il? Comment expliquez-vous cet exhibitionnisme?

Quels rapports sont établis entre parler/chanter, d'une part, et corps/sexualité, d'autre part, pour la femme? Pourquoi, à votre avis? Quelle est la place de la parole de l'homme dans le poème?

Pourquoi Pernette évoque-t-elle le mythe de Diane et d'Actéon? Comment transforme-t-elle ce mythe? Pourquoi? Que suggèrent l'eau et la baignade?

Pourquoi la femme poète finit-elle par renoncer à son fantasme? Quels interdits culturels semblent peser sur elle?

À votre avis, ce poème représente-t-il l'échec ou le triomphe de la poésie de Pernette du Guillet? Justifiez votre réponse.

Épigramme XLVIII. Étudiez dans cette épigramme le jeu entre soumission à l'autre et affirmation de soi, entre conformisme à la norme sexuelle et attitude critique.

À qui s'adresse le poème? Qu'est-ce que cela suggère à propos des ambitions poétiques de Pernette?

Quel idéal amoureux est exprimé par les deux derniers vers?

Questions générales

En vous basant sur une lecture attentive de ces poèmes, discutez l'intérêt stratégique du néoplatonisme pour Pernette du Guillet en tant que femme poète écrivant des poèmes d'amour à Lyon en cette première moitié du XVI^e siècle.

D'après ces poèmes de Pernette du Guillet et le dizain de Maurice Scève tiré de *Délie* (voir les textes annexes, p. 8), les deux poètes ont-ils la même conception de l'amour? Pernette imite-t-elle fidèlement le modèle amoureux (donc poétique) proposé par celui qu'elle appelle son «Jour» et son «maître»? Expliquez.

Louise Labé *Œuvres*

Épître dédicatoire. Quel est le but de cette lettre? À qui s'adresse-t-elle? Pourquoi?

En quoi consistent l'honneur et la gloire des femmes selon Louise Labé? Et selon la société de son temps?

Pourquoi, d'après elle, le plaisir de l'étude des lettres est-il supérieur aux autres plaisirs? Que veut-elle dire par «contentement de soi»? Comment l'écriture des femmes peut-elle redoubler leur plaisir intellectuel?

Quels thèmes féministes sont développés dans cette lettre? Quels thèmes de la Renaissance et de l'humanisme? Comment s'articule le rapport entre humanisme et féminisme? En quoi consiste le féminisme de Labé d'après cette épître?

Comment Louise Labé présente-t-elle sa propre écriture? Comment caractérise-t-elle son œuvre? Pourquoi? Comparez son attitude à celle de Pernette du Guillet dans *Élégie II* et/ou d'Hélisenne de Crenne dans l'«Épître dédicatoire» des *Angoisses douloureuses qui procèdent d'amours*.

Homme/femme, sujet/objet, public/privé, noblesse/bourgeoisie: que deviennent ces distinctions traditionnelles sous la plume de Labé?

Sonnets

II. De quoi se plaint au juste la poète? De quelle sorte de souffrance s'agit-il? En quoi est-ce original dans la bouche d'une femme?

De quel corps s'agit-il? Du sien? De celui de son amant?

Que symbolise le luth? À qui appartient-il?

Comment se présente l'amour?

Comparez ce sonnet de Labé à celui d'Olivier de Magny (textes annexes, p. 11) sur les mêmes motifs pétrarquistes. Quelles différences voyez-vous dans leur traitement des mêmes formules de la poésie amoureuse?

V. Comparez ce sonnet au sonnet II: qui en est le sujet?

Comment interprétez-vous l'apostrophe à Vénus?

Étudiez le contraste entre le «doux repos» et les tourments du jour et de la nuit. Voyez-vous ce thème dans d'autres poèmes de Labé? Quelle en est l'importance?

Commentez le style du poème (images, ton, vocabulaire).

Sur quel aspect de la souffrance amoureuse insiste la poète?

Comment le dernier vers éclaire-t-il l'entreprise poétique de Labé?

VII. Dans la tradition pétrarquiste et platonicienne le poète se présente souvent comme un corps matériel à qui la dame, qui est l'âme, va donner vie. Comment Labé transforme-t-elle ce motif?

Quel effet est produit quand c'est une femme qui évoque la rigueur et la beauté cruelle d'un amant?

VIII. Comment Labé développe-t-elle dans tout le sonnet le jeu des antithèses, procédé cher aux pétrarquistes? Quel est le ton de ce poème? S'agit-il d'un simple artifice littéraire?

Quel est l'effet de l'allusion mythologique au vers 9?

Comment l'amour est-il vécu par le «je» lyrique?

IX. Étudiez les contrastes rêve/réalité, repos/instabilité, dehors/dedans. Comment éclairent-ils la nature de l'amour chez Louise Labé?

En quoi consiste la lucidité du «je» lyrique? Comparez aux troubairitz la Comtesse de Die et Castelloza.

XIV. Comment est organisé ce poème? Quels éléments sont repris? Comment?

Quels rapports le poème suggère-t-il entre écrire et aimer? Entre le «mignard luth» et le corps humain? Quel corps?

Quel rôle joue le désir chez la poète? Comment interprétez-vous son vœu de mourir si elle ne peut plus «montrer signe d'amante»?

XVIII. La franchise de ce poème choqua les contemporains de Louise Labé. Pouvez-vous imaginer pourquoi? Est-ce à votre avis un poème vulgaire?

Sur quels aspects de l'amour insiste-t-elle? En quoi consisterait le bonheur d'aimer d'après ce sonnet?

Quelle relation heureuse Labé imagine-t-elle entre son corps et celui de son amant? (Comparez aux sonnets II et VII.)

Que veut-elle dire par «double vie»?

Que signifie le vers 11? De quelle «folie» s'agit-il? De quoi s'excuse le «je» lyrique? L'amante-poète compte-t-elle renoncer à sa folie? (Comparez à la fin de l'*Élégie II* de Pernette du Guillet.)

En quoi pourrait-on dire que ce sonnet subvertit le discours amoureux? Le discours social?

Thèmes généraux

Le thème de l'amour: idéal et réalité.

L'inscription du corps féminin: l'amour charnel.

Les rapports entre désir et création poétique: comparez aux troubairitz et à Pernette du Guillet.

Le thème du temps, motif important de la Renaissance.

Les conventions de la poésie amoureuse reprises par une voix féminine.

Hélisenne de Crenne

Les Angoisses douloureuses qui procèdent d'amours

D'après la dédicace, l'épître dédicatoire, l'histoire (chapitres VIII, XI, XXVII) et la conclusion, pourquoi et pour qui écrit Hélisenne de Crenne? Comparez sa situation d'écrivaine à celle des écrivaines déjà étudiées. Quel est le statut de son écriture de femme à l'intérieur de l'histoire? Que représente l'écriture pour elle? Qu'est-ce que l'écriture permet à Hélisenne d'affirmer?

En quoi consiste l'intrigue du roman? Qu'est-ce qui vous semble le plus important: les événements extérieurs ou les sentiments et l'analyse psychologique?
Qui est Hélisenne? A-t-elle une identité au départ? Comment se constitue son identité?

Comment se développe le motif du regard dans ces pages? Quel rôle joue-t-il dans la naissance de l'amour?

Quelle conception de l'amour Hélisenne de Crenne a-t-elle? Est-ce un acte libre? Est-ce un bien? Permet-il à la femme de se réaliser? De réaliser un idéal? Est-ce que l'amant est digne de cet amour? Quels conflits est-ce que l'amour engendre chez l'héroïne? Étudiez de près le vocabulaire dont la romancière se sert pour décrire l'amour.

Comparez ce mari aux autres maris rencontrés dans vos lectures. Quel est son comportement envers sa femme? Est-ce que le rapport de la femme au mari et à l'institution du mariage a changé? Que représente le mariage pour cette femme?

Hélisenne développe ici le motif de la retraite (cf. Lafayette, *La Princesse de Clèves* et Graffigny, *Lettres d'une Péruvienne*). Quels avantages comporte-t-elle pour la femme amoureuse? Est-ce qu'elle constitue un remède efficace contre la passion? Voyez-vous un rapport entre retraite et séquestration?

La scène de l'aveu (chapitre V) annonce celle de *La Princesse de Clèves* de Lafayette (1678). Quelles sont ici les attitudes de la femme, du mari, et de l'amant?

Quel rôle joue la religion dans cette histoire de passion? Comment expliquez-vous les références à David, à Salomon, et à Aristote dans la confession au religieux (chapitre XIV)? Avec qui s'identifie l'héroïne dans les couples auxquels elle se réfère? À qui la compare le religieux (chapitre XV)? Que pensez-vous de ces comparaisons et des conseils du religieux?

Comment se termine son histoire? Est-ce la première fois que vous rencontrez cette situation? À quoi l'héroïne occupe-t-elle son temps? Est-ce pour les mêmes raisons que celles qu'elle donne dans la dédicace, l'épître dédicatoire, et la conclusion?

Questions générales

Étudiez les rapports corps/interdit, paganisme/christianisme dans ces pages.

Hélisenne narratrice/Hélisenne héroïne: comparez.

Pour comprendre son amour, quels exemples (*exempla* ou modèles de conduite) sont évoqués par Hélisenne? Et par le religieux? Pourquoi? Quel rôle jouent ces modèles dans la vie de l'héroïne? Comment interprétez-vous l'insistance de l'auteur sur cette question d'exemples?

Peut-on tirer une leçon de cette histoire? Si oui, laquelle?

Marguerite de Navarre *L'Heptaméron*

Première journée: Prologue. Quel rapport Parlamente établit-elle entre son entreprise et celle de ses illustres prédécesseurs? En quoi ce rapport est-il caractéristique de la Renaissance?

Sur quels principes esthétiques reposent les nouvelles?

À qui sont-elles destinées et pourquoi?

Cinquième nouvelle. Qui sont les Cordeliers? Comment se comportent-ils vis-à-vis de la batelière? Est-ce surprenant? Que veut suggérer Marguerite de Navarre en les présentant ainsi?

Comment s'en tire la batelière? À quoi compare-t-elle les Cordeliers? Comment réagit la compagnie qui va les chercher? À quoi ces villageois se réfèrent-ils? Est-ce vraisemblable?

À quoi servent les messes et les prières que les Cordeliers vont dire? Quelle peut être l'attitude de Marguerite de Navarre envers de telles pratiques? Que suggèrent-elles à propos des institutions religieuses et de la justice?

Peut-on tirer une leçon de cette histoire? Évaluez les différents commentaires des devisants. Sur quels points insistent-ils? Sur quels aspects de l'histoire portent leurs commentaires? Est-ce que quelqu'un porte un jugement esthétique?

Trente-deuxième nouvelle. Quelle est l'étrange situation de la femme au début de la nouvelle? Quelle est l'explication du mari? Comment Marguerite de Navarre renouvelle-t-elle ce motif hérité du moyen âge?

Quelles vertus sont compromises par la conduite de la femme d'après le mari? Évaluez la «justesse» et la justice du châtement.

En quoi consiste l'honneur des dames? Et celui des hommes?

Qui voit? Qui parle? Qui est l'objet de la parole et du regard? Est-ce significatif?

Analysez les paroles de la femme. Sont-elles bien à elle?

Pour quelles raisons Bernage conseille-t-il la miséricorde au gentilhomme? Quelle est la raison principale qui convainc le gentilhomme de reprendre sa femme? Que pensez-vous de cette raison? Qu'est-ce qu'elle suggère à l'égard de la condition féminine et du mariage en milieu aristocratique à cette époque?

À votre avis, est-ce uniquement pour sa beauté que le Roi désire un portrait de la dame?

Quelle est la morale de cette histoire? Les devisants sont-ils tous d'accord sur la leçon à tirer de cet exemple? Quelles forces peuvent protéger les femmes contre la tentation d'amours illicites? Sur quelles questions portent les opinions émises par les devisants? Lesquelles sont passées sous silence?

À votre avis, cette histoire est-elle simplement une défense de la morale sociale?

Trente-troisième nouvelle. Sur quoi est basé le prétendu miracle? Et la crédulité des gens? Sur quoi sont fondés le scepticisme du Comte et sa solution à l'énigme?

Quels sont les différents aspects de la satire religieuse dans cette nouvelle? Qu'est-ce que Marguerite de Navarre critique dans les pratiques religieuses? Quelles nouvelles idées religieuses prône-t-elle implicitement?

Couvrir, robe, manteau, couverture: quels thèmes, quelle vision du monde et quelle intention didactique chez l'auteur sont illustrés par ces mots?

À qui Hircan compare-t-il Dieu? En quoi cette comparaison traduit-elle sa situation sociale ainsi que l'éthique soutenue par l'auteur?

Qu'est-ce que les commentaires des devisants suggèrent à propos de la situation religieuse en France au XVI^e siècle et des opinions religieuses de Marguerite de Navarre et son cercle?

Quelle est la morale de l'histoire?

Soixante-cinquième nouvelle. Comparez cette nouvelle à la nouvelle trente-trois. Comment se développe la critique religieuse? Quel est l'objet de la critique?

Pourquoi certaines personnes dans l'église, tout en sachant la vérité, veulent-elles faire croire au «miracle»?

Y a-t-il des devisants qui défendent la conduite de la vieille femme dévote? Comment peut-on la défendre?

Soixante et onzième nouvelle. Comment est présenté Brimbaudier? Et son amour pour sa femme? Et son deuil? Comment interprétez-vous son comportement vis-à-vis de la jeune chambrière?

Qu'est-ce qui guérit sa femme? Qui perd à la fin?

De quoi est-il question dans les commentaires des devisants? En quoi le commentaire d'Oisille ressemble-t-il à ceux qu'elle avance ailleurs en matière de religion?

Quelle vision de l'amour et du mariage chez Marguerite de Navarre est soulignée par cette nouvelle?

Questions générales

Comparez le prologue général à celui des *Lais* de Marie de France. Comment Marie de France et Marguerite de Navarre situent-elles leur œuvre par rapport à la tradition littéraire?

Comment le ton et les stratégies de Marguerite de Navarre dans le prologue général se distinguent-ils de ceux adoptés par Hélienne de Crenne et/ou Louise Labé dans leurs épîtres dédicatoires? Comment expliquez-vous ces différences?

Quelles analogies voyez-vous entre ces deux activités parallèles dans *L'Heptaméron*: construire un pont, raconter des histoires? Qu'est-ce que les nouvelles cherchent à relier?

Madeleine de Scudéry *Les Femmes illustres*

Quels thèmes féministes sont développés par Scudéry? À quoi s'oppose-t-elle? Sur quels arguments se base-t-elle?

Pourquoi Sapho incite-t-elle Érinne à écrire? Quelle est la récompense de l'écriture?

À qui s'identifie l'auteur? Et Sapho? Que suggèrent ces identifications? Quel idéal de la femme traduisent-elles?

Quelles ressemblances et quelles différences voyez-vous entre ce texte et *Le Livre de la Cité des Dames* de Christine de Pizan? Entre ce texte et l'«Épître dédicatoire» à Clémence de Bourges de Louise Labé? Quels sont les buts de Scudéry? Comment se situe-t-elle par rapport à la tradition féminine et par rapport à la tradition des textes canoniques?

Le Grand Cyrus et Clélie

Portrait de Cléomire. Caractérisez l'idéal féminin de Madeleine de Scudéry d'après ce portrait de la marquise de Rambouillet, la «précieuse» dont l'influence a marqué toute une époque. Quelles sont les qualités recherchées? Est-ce un idéal menaçant pour la société et les hiérarchies sociales? Comparez au portrait de Sapho.

Quelle est dans ce portrait la part de la raison, de l'ordre, et de la modération, d'un côté, et celle de la passion, de l'autre?

Quelle est l'importance des études? Comparez aux observations de Sapho sur l'éducation des femmes. Quelle différence Scudéry établit-elle dans ces extraits du *Grand Cyrus* entre une femme cultivée et une «femme savante»? Pourquoi?

Le mariage, l'amour, et la galanterie. D'après ces passages, comment pourrait-on définir l'idéal amoureux de Madeleine de Scudéry? En amour que cherche-t-elle au fond: le plaisir, l'assouvissement des passions, l'affirmation de soi, le pouvoir, la reconnaissance, la liberté? Quel serait le rôle de chaque sexe dans cette utopie amoureuse? Est-ce surprenant? Comparez aux troubadours, à Christine de Pizan, à Louise Labé, à Pernette du Guillet, à Hélienne de Crenne, à Marguerite de Navarre.

Pourquoi Sapho refuse-t-elle le mariage?

Que représente à votre avis la Carte de Tendre? Pourquoi les mots «il faut» sont-ils répétés si souvent dans la description des parcours idéals de ce pays?

Questions générales

D'après ces textes, caractérisez le féminisme de Madeleine de Scudéry.

Définissez l'esprit de conversation chez Scudéry.

Marie-Madeleine de Lafayette
La Princesse de Clèves

L'éducation maternelle. Où cette éducation a-t-elle eu lieu?

Comment est-elle différente de celle des autres mères? Quel idéal Madame de Chartres essaie-t-elle d'inculquer à sa fille? (Relevez les mots-clés.)

Comparez aux idées sur l'éducation d'autres écrivaines de la Renaissance et du XVII^e siècle (par exemple, Labé, Scudéry, Hélienne de Crenne).

Cette éducation maternelle vous paraît-elle un bien pour la fille?

Maladie et mort de la mère. Quelle différence y a-t-il entre le regard de la mère sur sa fille et le regard de celle-ci sur elle-même?

Comparez les réactions de Madame de Clèves en public et en privé. Quel est le rôle de la «retraite» dans son cabinet? Étudiez l'opposition actes/analyse. Quelles sont les résolutions de la princesse? Peuvent-elles être efficaces?

Étudiez chez la princesse le progrès de la jalousie et de l'amour. Comment se manifeste son amour?

Quel rôle joue Monsieur de Nemours dans cet épisode?

Les adieux de la mère sont un autre chapitre dans l'éducation morale de la princesse. Quelles sont les dernières leçons de la mère? Quel rapport y voit-on entre éthique et amour? Où réside la grandeur? De quelle sorte de morale s'agit-il? Pourquoi la mère refuse-t-elle de revoir sa fille après cette conversation? Quel doit être l'effet de ce refus sur la princesse?

Où va la princesse après la mort de sa mère? En quoi est-ce typique d'elle?

Que représentait sa mère pour la princesse? Pourquoi Lafayette la fait-elle tomber malade et mourir juste à ce moment de l'histoire?

L'aveu. Où se déroule cette scène?

Quelle raison la princesse de Clèves donne-t-elle d'abord pour ne pas vouloir retourner à Paris? Son mari en est surpris. Pourquoi? Et vous? Que suggère ce mobile?

Cette scène de l'aveu choqua les contemporains de Lafayette qui la jugèrent contre les bienséances et contre la vraisemblance. Pouvez-vous imaginer pourquoi? Quelles sont les connotations possibles des mots «un aveu que l'on n'a jamais fait à un mari»?

En quels termes la princesse présente-t-elle l'acte d'avouer son amour pour un autre homme? Est-ce qu'elle le voit comme une marque de faiblesse? Comment son mari interprète-t-il cet acte? Et le duc de Nemours? Que veut suggérer ainsi Lafayette?

Que représente la passion dans ce texte? Est-elle positive ou négative? Relevez le vocabulaire qui sert à la décrire. Comparez à Hélienne de Crenne et à Madeleine de Scudéry.

Pourquoi le mari souffre-t-il? Au fond qu'est-ce qu'il voudrait de sa femme? Comment interprétez-vous la distinction qu'il fait entre «mari» et «amant»? Est-ce un mari typique dans ce milieu de la cour?

Quelle vision du «monde», c'est-à-dire, de la société, Monsieur de Clèves présente-t-il? Qu'est-ce qu'elle suggère à propos de l'«ordre» qui règne à la cour?

Quelle valeur est attribuée à la sincérité? Pourquoi?

Monsieur de Nemours assiste à cette scène en spectateur indiscret. Ce regard indiscret renvoie au thème de l'être et du paraître dans cette société, thème souligné dans une remarque importante de Madame de Chartres à sa fille: «Si vous jugez sur les apparences en ce lieu-ci, [...] vous serez souvent trompée: ce qui paraît n'est presque jamais la vérité.» D'après les passages que vous avez lus, commentez les rapports entre l'être et le paraître chez Madame de Clèves à la cour, avec son mari, dans la solitude.

Comment se passe la communication entre les époux? Entre Madame de Clèves et Monsieur de Nemours? Quels sont les pouvoirs et les conséquences de la parole? À votre avis, cet aveu va-t-il arranger les choses?

Pourquoi la princesse ne révèle-t-elle pas le nom de Monsieur de Nemours?

Que représente enfin cet aveu? Une fuite? Une source de gloire? Un manque de volonté chez la princesse? Un acte héroïque? Quel rapport peut-il y avoir entre cet aveu et l'éducation qu'elle a reçue de sa mère?

Quelle est la fonction des deux derniers paragraphes de ce texte? Commentez la phrase: «La singularité d'un pareil aveu, dont elle ne trouvait point d'exemple, lui en faisait voir tout le péril.»

Le dénouement. Pourquoi la princesse avoue-t-elle maintenant son amour à Monsieur de Nemours?

Pourquoi cet aveu n'aura-t-il «point de suite»?

Relevez les récurrences du mot «devoir» dans ce passage. Quels sens revêt-il dans la bouche de chacun des personnages? Pourquoi Monsieur de Nemours parle-t-il d'un «fantôme de devoir»?

Comment Monsieur de Nemours essaie-t-il de persuader la princesse de l'épouser? En quoi représente-t-elle pour lui une femme idéale?

Comment la princesse explique-t-elle son refus? Quels «malheurs» éprouverait-elle si elle épousait Monsieur de Nemours? Pensez-vous que son attitude soit réaliste? Commentez: «les passions peuvent me conduire; mais elles ne sauraient m'aveugler» (p. 289).

Imaginez l'impact sur la psychologie de la princesse de ces paroles prononcées par Monsieur de Nemours pour la dissuader de ses résolutions: «une vertu austère, qui n'a presque point d'exemple» et «j'espère que vous les [vos sentiments] suivrez malgré vous» (p. 290). Relevez dans sa réponse les termes qu'elle emploie pour justifier et pour maintenir son choix. Comparez à sa présentation de l'aveu à son mari. Que cherche-t-elle au fond en refusant Monsieur de Nemours?

Est-ce que la princesse renonce tout à fait à sa passion?

Qui maîtrise la parole dans cette conversation si longtemps différée?

Pensez-vous que les conseils maternels d'autrefois jouent un rôle dans les résolutions finales de la princesse? Expliquez.

À votre avis, le dénouement (le refus de la passion et la retraite) représente-t-il le triomphe ou la défaite de la princesse? Selon quels critères?

Questions générales

Au moment où Lafayette écrit *La Princesse de Clèves*, Louis XIV règne en monarque absolu. Compte tenu de ce contexte social et politique, comment interprétez-vous l'importance qu'elle accorde dans le roman aux rapports mère/fille? Comparez, si possible, à la présentation des rapports mère/fille dans la *Correspondance* de Sévigné.

D'après ces extraits, l'éducation donnée par Madame de Chartres a-t-elle un impact positif ou négatif sur sa fille? Justifiez votre réponse.

Que signifie l'opposition entre la cour et la campagne? La princesse a-t-elle un espace à elle?

Comment la passion est-elle dépeinte? Quelle influence la raison exerce-t-elle sur la passion? Comment interprétez-vous l'alternance entre actes et analyse dans le roman?

Comparez la scène de l'aveu à celle que propose Hélienne de Crenne dans *Les Angoisses douloureuses qui procèdent d'amours* (p. 204). Que représente l'aveu pour chacune des héroïnes?

Que révèlent la scène de l'aveu et la conversation finale avec Monsieur de Nemours à propos de l'institution du mariage en milieu aristocratique à l'époque classique?

Pour les lecteurs du XVII^e siècle, l'aveu de l'héroïne posait des problèmes d'interprétation parce qu'il choquait la bienséance et la vraisemblance. Quels problèmes d'interprétation cet aveu pose-t-il pour vous?

On peut considérer *La Princesse de Clèves* comme un roman d'apprentissage. Étudiez l'évolution de l'héroïne dans ces extraits. Qui est le sujet de la parole et du regard?

Ninon de Lenclos

Ninon de Lenclos semble prendre le contre-pied des tendances féminines (féministes) qu'on trouve dans les textes de Scudéry, de Lafayette, et de Sévigné. En dépit de ces différences fondamentales, y a-t-il des ressemblances? En quoi peut-on dire qu'elle est «féministe» aussi? En quoi consisterait son féminisme à elle? Quelle est son opinion des femmes?

Que pensez-vous de sa pédagogie amoureuse?

Qu'est-ce qui fait de Ninon de Lenclos une précieuse?

Comparez le portrait de certains philosophes dans *La Coquette vengée* à ceux de Cléomire et de Sapho dans *Le Grand Cyrus* de Madeleine de Scudéry. Que refusent implicitement les deux auteurs? Quels sont les traits précieux du portrait dans *La Coquette vengée*?

Comparez l'art épistolaire chez Lenclos et Sévigné.

Quelles sont la part de l'esprit et celle de la chair dans la vision du monde et l'art de vivre de Ninon de Lenclos?

En quoi consiste son libertinage? Et son épicurisme? Est-ce que cet épicurisme évolue au cours de sa vie?

On la dit réaliste. Êtes-vous d'accord?

Marie de Sévigné Correspondance

Lettre à Coulanges (15 décembre 1670). Dans cet exemple particulièrement brillant des lettres mondaines de Sévigné étudiez les effets du choix et de l'accumulation des adjectifs. Pourquoi a-t-elle choisi le mot «chose»? Voyez-vous des éléments «précieux» (relevant de la préciosité) dans cette lettre? Comment l'épistolière fait-elle durer l'énigme? Quel est le rôle du dialogue fictif avec Madame de Coulanges? Cette lettre a-t-elle un seul destinataire? Que suggère la phrase: «Voilà un beau sujet de discourir»?

Lettres à Madame de Grignan

Analysez en détail les rapports entre mère et fille et comparez-les à ceux que Lafayette dépeint dans *La Princesse de Clèves*. Quels en sont les aspects positifs? Y voyez-vous des aspects négatifs? Quelles tensions entre les deux femmes pouvez-vous déceler? À quoi les attribuez-vous? Comment interprétez-vous le ton d'excuse adopté parfois par l'épistolière? Quel rôle joue l'écriture dans la relation entre les deux femmes? Que signifie l'amour maternel pour Marie de Sévigné? À quelles valeurs est-il associé? Auxquelles s'oppose-t-il?

Par quelle(s) rhétorique(s) s'exprime-t-il? Comment se traduit l'intensité du sentiment? Le trouvez-vous excessif? Comment Sévigné transforme-t-elle en littérature ce rapport vécu?

Comment expliquez-vous cet attachement si fort à sa fille?

Quels rapports voyez-vous entre amour maternel et affirmation du moi? Quelle place occupe Madame de Grignan dans ces lettres? Et les autres personnes évoquées?

Comment se développent les thèmes du souvenir, de l'absence et de la présence, de la séparation et du lien, du vide et du plein?

Quel rôle joue la solitude dans l'affirmation de la passion maternelle? Et la vie en société?

Pourquoi la passion maternelle pose-t-elle un cas de conscience pour cette femme pieuse et amie des jansénistes? Êtes-vous d'accord avec Arnauld d'Andilly qui lui reprochait en 1671 d'être «une jolie païenne»?

Le genre épistolaire: étudiez la lettre en tant que thème dans cette correspondance. Quelles sont les fonctions de la lettre? Qu'est-ce qui pousse Sévigné à écrire «de provision»? Commentez: «je souhaite toujours de vos lettres. Quand je viens d'en recevoir, j'en voudrais bien encore» (3 mars 1671, p. 314). Quel rôle doit jouer la destinataire? Que signifie cette correspondance, en d'autres termes cet acte d'écrire, pour l'épistolière?

Comparez la lettre à Coulanges à celles destinées à Madame de Grignan. Quelles différences et quelles ressemblances remarquez-vous?

Le sentiment de la nature

Que pensez-vous de cette comparaison de Proust entre la peinture des paysages chez Sévigné et l'art impressionniste: «c'est de la même façon que [le peintre Elstir, personnage d'*À la recherche du temps perdu*] qu'elle nous présente les choses, dans l'ordre de nos perceptions, au lieu de les présenter par leurs causes [...]»?

Voyez-vous des analogies entre la relation maternelle et le rapport de Sévigné à la nature?

Questions générales

Dire le moi: comparez à Christine de Pizan, Pernette du Guillet, Louise Labé, Hélienne de Crenne.

Comment Sévigné, tout en restant dans les bornes prescrites pour son sexe, revendique-t-elle pourtant sa singularité?

Qu'est-ce qui rend si vivant le style de Sévigné?

Virginia Woolf écrit à propos de Marie de Sévigné: «cette grande dame, cette robuste et féconde épistolière [...] à notre époque, aurait sans doute été une romancière parmi les plus grands [...]» (*The Death of the Moth and Other Essays*, 1942). Êtes-vous d'accord?

Dans quelle mesure cette correspondance vous semble-t-elle une correspondance «de femme»? Que veut dire «de femme» dans ce contexte? Est-ce un terme péjoratif?

Marie-Catherine d'Aulnoy
L'Oiseau bleu

Comparez ce conte de fées à d'autres que vous connaissez. Quels motifs traditionnels et quels rôles typiques se retrouvent ici? Étudiez surtout la situation familiale et les noms des personnages. Quels sont les personnages actifs? Lesquels sont passifs? Quel est le personnage principal?

Comment sont les rapports entre les personnages féminins? Que symbolise en particulier l'opposition entre Florine et Truitonne? Comment Truitonne se fait-elle avoir à la fin? Comment interprétez-vous sa métamorphose finale?

Comment Aulnoy voit-elle la société? De quel milieu social s'agit-il? Comment sont traités les gens au pouvoir?

Comment interprétez-vous la conduite du roi, père de Florine? Quelle est l'importance de sa mort pour le conte de fées?

Florine enfermée dans la tour: nous retrouvons ce motif récurrent dans le contexte d'un conte de fées. Comment Marie-Catherine d'Aulnoy le transforme-t-elle et dans quel but? Que signifie le fait que le roi Charmant, transformé en oiseau bleu, est aussi «séquestré» dans une cage?

Que symbolise la métamorphose du roi Charmant en oiseau bleu? Quel(s) désir(s) de femme peut-il ainsi assouvir? Florine paraît heureuse dans sa captivité en dépit de cette métamorphose de son amant. Comment expliquez-vous cela?

Evelyne Sullerot prétend que les contes de fées sont l'essence du XVII^e siècle amoureux féminin. Compte tenu des textes du XVII^e siècle que vous avez lus, êtes-vous d'accord? Voyez-vous des affinités avec l'idéal amoureux d'autres siècles? Comparez ce conte de fées au *Laüstic* de Marie de France. Aulnoy précise que l'oiseau bleu conserve «le petit son de voix d'un rossignol». Comment interprétez-vous ce détail?

Quelle est la part de la cruauté dans ce conte de fées? De la beauté? Du luxe? De l'humour? D'une imagination baroque, délirante, fantastique?

Comment se développe le thème de la reconnaissance? Qui est reconnu par qui? Comment? Pourquoi? Pourquoi Florine se déguise-t-elle en Mie-Souillon?

Que symbolisent les épreuves de Florine et du roi Charmant?

Comme beaucoup de contes de fées celui-ci se termine par un mariage. Étudiez bien le comportement de Florine et du roi Charmant dans les dernières pages. Ce dénouement vous semble-t-il tout à fait conventionnel?

Quelle est la morale de l'histoire? Quelles valeurs sont défendues par Marie-Catherine d'Aulnoy? Que critique-t-elle?

Dans quelle mesure ce conte de fées vous paraît-il complice de l'ordre en place? Dans quelle mesure subversif? Est-il «féministe»?

Malgré l'aspect «civilisé» de ce conte de fées, pouvez-vous percevoir quelque chose d'une sauvagerie plus près de la terre et de la nature que de la culture, plus près de l'inconscient et de l'imaginaire que de la rationalité, plus près des origines orales—et féminines—des contes de fées que de la culture écrite? (Voir au XX^e siècle *Fées de toujours* de Chantal Chawaf, II, pp. 335–43.)

Catherine Bernard
Riquet à la Houppe

Que représente Riquet à la Houppe? Que suggère la distinction «sa vue donnait envie de fuir, mais ses discours rappelèrent Mama» (I, p. 360)? Qui parle dans ce conte?

Comment est présentée Mama?

Quels sont les conditions du marché proposé par Riquet? En quels termes sont-elles exprimées? Est-ce que ces termes réapparaissent dans le conte? Que suggèrent-ils?

Qu'est-ce que Mama doit apprendre?

À quoi sert l'esprit de Mama?

Comment Riquet réussit-il à la convaincre de l'épouser? Que suggèrent les termes dans lesquels Mama signifie son acceptation?

Quelles semblent être les idées de Catherine Bernard sur l'amour? Pourquoi écrit-elle: «Par bonheur, le temps des amants fidèles durait encore» (p. 363)?

Quel tableau du mariage présente-t-elle?

Comment interprétez-vous la réflexion finale de la narratrice? Comparez à d'autres écrivaines du XVII^e siècle que vous avez lues.

Quelle est la morale de l'histoire?

Questions générales

Dans le conte, qui est «l'auteur» de l'histoire de Mama? S'agit-il toujours du même personnage? Que suggère cet aspect de l'histoire?

Comparez cette version de *Riquet à la Houppe* à celle de Charles Perrault (voir les textes annexes, pp. 11–15). La morale de l'histoire est-elle la même chez Perrault?

Est-ce que la fin de ce conte ressemble aux dénouements de *La Belle et la Bête* par Villeneuve et par *Le Prince de Beaumont*? Comment se terminent les films du même titre de Jean Cocteau (1946) et de Disney (1991)? Que suggèrent ces comparaisons?

Jeanne Marie Le Prince de Beaumont
La Belle et la Bête

Étudiez l'opposition entre la Belle et ses sœurs. Quels sont leurs traits et leurs comportements respectifs? Est-ce que ce contraste vous rappelle des situations trouvées dans d'autres contes de fées? À quoi sert cette opposition? Pourquoi les deux sœurs sont-elles malheureuses en mariage?

Comment se présentent ici les rapports de classe? Pourquoi le marchand perd-il sa fortune? Quelle leçon peut-on tirer de cette malchance?

Que suggère l'attachement de la Belle à son père?

Qu'est-ce que le père admire chez la Belle?

Comment interprétez-vous la demande de la rose par la Belle? Que symbolise la rose? Quelle est l'importance des roses pour l'intrigue et pour le sens du conte?

Que symbolise la Bête? Et son appétit? Et sa laideur? Quelles sont ses qualités?

Quelle est l'importance des songes de la Belle? Qu'est-ce que la Belle comprend grâce à eux? Que représente la dame qui apparaît dans le premier songe et de nouveau au dénouement?

Pourquoi à votre avis l'appartement de la Belle est-il meublé comme il l'est?

La Belle dit à la Bête (I, p. 379): «Vous êtes le maître.» Et la Bête lui répond: «Il n'y a ici de maîtresse que vous.» Qui a raison? Quels personnages ont le pouvoir dans ce conte de fées? Quel pouvoir? Quels sont les personnages agissants?

Quelle est l'importance pour le sens du conte de la question de la Bête (p. 380): «La Belle, voulez-vous être ma femme?» Comment expliquez-vous la réaction de la Belle à cette demande?

Comment les sentiments de la Belle vis-à-vis de la Bête évoluent-ils au cours de l'histoire?

D'après ce conte de fées, sur quoi est fondé un bon mariage? Est-ce surprenant?

Qu'est-ce qui provoque la métamorphose finale de la Bête? Comment interprétez-vous ce dénouement? En quels termes est présenté le bonheur de la Belle à la fin? Pourquoi et comment les deux sœurs sont-elles punies?

Quelle est la morale de l'histoire? Est-elle conservatrice ou subversive par rapport aux normes sociales de l'époque?

Quelle est la conduite féminine idéale d'après ce conte de fées? Et la conduite masculine?

Comment Le Prince de Beaumont transforme-t-elle le motif folklorique de l'époux animal ou monstrueux? Comparez au traitement de ce motif chez Catherine Bernard dans *Riquet à la Houppe*.

Gabrielle de Villeneuve *La Belle et la Bête*

Que révèle la préface sur la situation de la femme écrivain en 1740?

Quelle est l'importance du cadre pour le sens du conte de fées enchâssé? Quelle est la source du conte? À quoi va-t-il servir? Quel discours semble-t-il remplacer?

Quelle est la situation de la Belle au début? Dans quelles dispositions est-elle? Comment interprétez-vous ses «innocents plaisirs» (I, p. 393) malgré l'infortune familiale?

Comment se manifeste ici l'opposition entre la Belle et ses sœurs? Quel est le rôle du père? Des frères?

Comment est présenté le désir de la Belle d'avoir une rose? Que symbolise ce désir?

Que signifient les rêves de la Belle? D'où viennent-ils à votre avis? Contiennent-ils un message? De la part de qui? Commentez (p. 399): «Son Inconnu—quel chagrin pour elle!—dans la maison de son père, ne venait plus au milieu de son sommeil lui tenir les plus tendres discours.»

Comment est formulée dans cette version de l'histoire la demande de la Bête? Comparez à la demande en mariage chez Le Prince de Beaumont. Comment interprétez-vous cette différence? Comment réagit la Belle? Que pensez-vous des conseils que lui donne à ce sujet son père (p. 398)? Que contribuent ces détails à votre interprétation de l'histoire?

Quels sont les éléments féeriques du conte? Comparez au merveilleux dans les *Lais* de Marie de France et dans les autres contes de fées que vous avez lus.

Pourquoi la Belle se décide-t-elle enfin à retourner chez la Bête?

Comment se passe la «nuit de noces» avec la Bête? Comment interprétez-vous les détails de cette scène?

Pourquoi la Belle est-elle récompensée et comment? Est-ce que Villeneuve vous paraît mettre en question les rôles sexuels habituels?

Comment sont présentés les rapports de classe? Quelle est l'importance du thème de la mésalliance qui fait redémarrer l'intrigue après que la Bête recouvre sa forme humaine? Comment ce thème se manifeste-t-il même dans la vraie famille de la Belle? Pourquoi Villeneuve s'attarde-t-elle sur les lois de l'Île heureuse et sur l'Ordre des fées? S'agit-il d'une utopie féministe? Quelles transgressions y sont punies? Quelles vertus récompensées?

Relevez dans la présentation des sentiments les indices d'une sensibilité nouvelle, caractéristique du XVIII^e siècle.

Quelle est la morale de l'histoire? Met-elle en question l'ordre en place? Vous paraît-elle claire?

Quelle image de la condition féminine ressort de ce conte de fées?

Françoise de Graffigny *Lettres d'une Péruvienne*

Avertissement: Pourquoi Graffigny insiste-t-elle tellement sur les questions de «vraisemblance» et de «préjugé»? Pourquoi qualifie-t-elle son ouvrage de «singulier»? Est-ce la première fois que vous rencontrez ce terme dans vos lectures? Vous semble-t-elle très confiante, très sûre d'elle-même? Pourquoi l'Avertissement est-il attribué à l'éditeur?

Quelle analogie peut-on y déceler entre la situation des Péruviens par rapport à la société française et la situation de la femme dans cette même société? Et de la femme écrivain dans la tradition littéraire?

Comment ce recueil de lettres prétendument «réelles» nous est-il parvenu? Étudiez bien la question de la transmission des lettres. En quoi est-ce révélateur de la situation de l'écrivaine?

Comment l'Introduction historique dépeint-elle la société péruvienne d'avant la conquête espagnole? Est-ce une société utopique? Justifiez votre réponse.

Quelle est la raison d'être de cette correspondance entre Aza et Zilia? Est-ce que cette raison d'être change au cours du roman?

Comment se définit Zilia au début du roman? Et à la fin?

Quels avantages Graffigny tire-t-elle du regard d'étrangère que porte Zilia sur la société française? Quels aspects de la société paraissent défectueux, surprenants, différents, bizarres, injustes, à Zilia? Quelles contradictions relève-t-elle? Quelle est donc la critique sociale de Graffigny? Quelle serait une société parfaite (voir, par exemple, la fin de la lettre XXXII)?

D'après Zilia quelle est la condition féminine en France? À quoi l'attribue-t-elle? Quel rôle joue l'éducation dans la situation des Françaises? Quelles conséquences Zilia relève-t-elle dans cette éducation? Comparez, si possible, à Scudéry et à Lambert. À quoi servent les études et les livres dans la vie de Zilia elle-même?

Étudiez les oppositions nature/société, naturel/artifice, être/paraître dans ces extraits.

La vertu selon Zilia/la vertu selon les Français: comparez.

Comment se manifestent l'identité et l'indépendance de Zilia? Étudiez le féminisme de Zilia (voir surtout la lettre XXXIV).

La demeure utopique: étudiez de près la lettre XXXV. En quels termes Zilia décrit-elle cette maison? Pourquoi évoque-t-elle les contes de fées? Quelles sont les caractéristiques qui font de ce lieu un espace «idéal»? Quels rapports voyez-vous avec le thème amoureux et l'aspect philosophique du roman? À quoi servira cette demeure? Quels désirs possibles de la romancière elle-même semblent s'y satisfaire? Que suggère la transformation de la chaise d'or du trésor inca en pièces d'or «à l'usage de France»? Quelles ambiguïtés, quels compromis dans l'attitude de Zilia/Graffigny en tant qu'«autre», critique de la société française, pouvez-vous relever dans cette lettre?

Le dénouement: le choix de la retraite (comparez à *La Princesse de Clèves*). Est-ce seulement le dépit amoureux qui dicte ce choix? Zilia renonce-t-elle à sa passion pour Aza? Comparez aux troubairitz face aux amants infidèles. Ce choix est-il conforme aux conduites féminines que la société admet? Pourquoi refuse-t-elle l'amour de Détéville? Quel idéal de bonheur s'exprime dans la dernière lettre? Comparez à l'idéal du repos du siècle précédent. Que veut dire Zilia par «le plaisir d'être»? Est-ce que le sens de cette expression a évolué depuis la lettre XXXIV? Comparez votre réaction à ce dénouement à celles des lecteurs du XVIII^e siècle. Le roman vous paraît-il inachevé?

Questions générales

L'introduction à ces extraits précise que Graffigny fusionne deux types de *romans par lettres*: la suite passionnée et les lettres philosophiques ou ironiques. Dans les documents et lectures complémentaires vous trouverez des *lettres réelles* qui illustrent ces mêmes tendances et que vous pourrez comparer utilement à l'emploi de la forme épistolaire par

la romancière (voir les lettres passionnées de Julie de Lespinasse et les lettres philosophiques de Sophie de Condorcet, I, pp. 473–93).

La vraisemblance est un thème conventionnel dans les préfaces de romans du XVIII^e siècle, que l'auteur soit homme ou femme; le roman de l'époque voulait en effet se donner pour *vrai* (lettres réelles, mémoires authentiques) afin de se revêtir du prestige de l'Histoire et d'éviter la censure. Quelles raisons plus particulières pourraient motiver l'interrogation de la vraisemblance chez la *femme* écrivain (voir aussi le dénouement du roman et *La Princesse de Clèves* de Lafayette)?

En 1949, dans *Le Deuxième sexe*, Simone de Beauvoir lançait le féminisme moderne avec sa célèbre formule: «On ne naît pas femme, on le devient.» Cette phrase pourrait-elle déjà s'appliquer à l'analyse de la condition féminine faite en 1752 par Graffigny?

Isabelle de Charrière *Lettres écrites de Lausanne*

Qu'est-ce qui préoccupe la mère de Cécile? Pourquoi?

Pourquoi la narratrice n'a-t-elle pas de nom?

Qu'est-ce qui fait d'elle une «étrangère»? Pourquoi Charrière insiste-t-elle sur cette marginalité?

En quoi consiste l'intrigue du roman? Y a-t-il beaucoup d'action? Quelles sortes d'événements sont racontés? Pourquoi?

Pourquoi à votre avis Charrière a-t-elle choisi de raconter l'histoire sous forme de lettres? Comment tire-t-elle parti de la forme épistolaire? Est-ce que la lettre joue le(s) même(s) rôle(s) que dans *Lettres d'une Péruvienne*?

Comment Charrière présente-t-elle l'institution du mariage? Et la condition féminine en général? Quel rôle joue l'argent dans ce contexte?

Dans le monde dépeint par Charrière, quelles alternatives au mariage y a-t-il pour une femme? Lesquelles sont proposées dans le roman? Sont-elles vraisemblables?

Quels aspects de l'éducation des filles sont critiqués par la mère de Cécile? Quelles sont les inconséquences de cette éducation? Quelle sorte d'éducation a-t-elle donnée à sa fille? Pourquoi?

En quoi consistent les leçons maternelles? Dans la lettre XII, quelle définition la mère de Cécile donne-t-elle de la vertu? Comparez aux leçons de Madame de Chartres à sa fille dans *La Princesse de Clèves* de Lafayette.

Comment sont les rapports mère/fille ici? Quels sont les devoirs que la société impose à une mère? Lesquels la mère de Cécile assume-t-elle le plus volontiers? La maternité est-elle idéalisée? Comparez à Sévigné et à Lafayette. Est-ce que le statut de la fille dans cette relation a évolué?

Subjectivités féminine et masculine vues par une femme: comment sont présentés les deux sexes et les relations entre hommes et femmes (voir surtout la lettre XII)? Dans l'opposition activité/passivité, où situer chaque sexe?

L'espace «féminin» ou le roman «domestique»: subversion sociale ou oppression de la femme? Justifiez votre réponse.

Comment interprétez-vous dans ce roman les oppositions Paris/la Suisse, ville/campagne, culture/nature? Quel semble être l'idéal de la romancière?

Abordant une grande préoccupation du siècle des Lumières, la recherche d'un système politique et social idéal, la mère de Cécile imagine dans la lettre III une société utopique. Qu'est-ce qui motive ses réflexions politiques et sociales (voir aussi la lettre V)? Comment les présente-t-elle? Pourquoi? Comparez à la critique sociale faite par Zilia dans *Lettres d'une Péruvienne* de Françoise de Graffigny. Qu'est-ce qui suggère dans ce roman de Charrière une crise de la légitimité? N'oubliez pas que nous sommes à la veille de la Révolution française (1789).

Pourquoi, à votre avis, Charrière a-t-elle laissé en suspens la question de l'avenir de Cécile? Que pensez-vous de l'idée de Cécile dans la lettre XVI, d'établir, si elle ne se marie pas, un commerce avec sa mère?

Questions générales

L'éducation des filles préoccupe bien des auteurs du XVIII^e siècle, y compris des philosophes comme Rousseau (*Émile, ou de l'éducation*, 1762) et, dans une perspective plus égalitaire que celle de Rousseau, Condorcet (*Lettres d'un bourgeois de New Haven à un citoyen de Virginie*, 1787; «Sur l'admission des femmes au droit de cité», 1790; *Cinq Mémoires sur l'instruction publique*, 1790; voir l'introduction à Olympe de Gouges (I, pp. 518–19). Selon les lectures que vous avez faites, comparez l'éducation de Cécile et les idées de sa mère sur l'éducation aux idées de ces philosophes, aux remarques d'Anne-Thérèse de Lambert dans *Avis d'une mère à sa fille* (1728), d'Olympe de Gouges dans la *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* et/ou aux idées sur l'éducation rencontrées dans des œuvres de fiction du XVIII^e siècle telles que les *Lettres d'une Péruvienne* (1747) de Graffigny ou *La Belle et la Bête* de Villeneuve (1740) et de *Le Prince de Beaumont* (1756). L'éducation des filles est en effet un thème récurrent chez

les femmes écrivains depuis Christine de Pizan. Qu'est-ce qui a changé au cours des siècles? Qu'est-ce qui vous semble être resté le même? Le problème de l'éducation des filles vous paraît-il toujours d'actualité?

Au XVIII^e siècle se met en place une idéologie de la maternité et une nouvelle conception bourgeoise de la famille qui préconisent une intimité tendre entre la mère et l'enfant dans un espace domestique. Rousseau notamment, valorise dans des écrits comme *Émile* et *La Nouvelle Héloïse* que Charrière connaissait bien et appréciait à sa façon, le rôle domestique et la mission éducative des mères. Cette nouvelle conception de la maternité opérait évidemment au bénéfice de la culture patriarcale. Comment situer par rapport à ce nouveau contexte culturel le traitement de la maternité et des rapports mère/fille dans *Lettres écrites de Lausanne*? Comparez Charrière à d'autres écrivaines qui font également dans leurs œuvres une large place au maternel (par exemple, Sévigné, Lafayette, Lambert, Desbordes-Valmore, Colette, Cixous, Chawaf).

Les *Lettres écrites de Lausanne* sont souvent classées sous la rubrique du «roman sentimental». Cette étiquette vous semble-t-elle leur convenir?

Dans sa première lettre la mère de Cécile désapprouve l'attitude de sa correspondante: «Que vous êtes romanesque!» (I, p. 453). Que veut dire «romanesque» dans ce contexte? Les conventions romanesques et les attitudes «romanesques» (convenues) sont-elles mieux respectées par la romancière? Considérez les éléments formels du roman aussi bien que les thèmes. Quelle attitude Charrière adopte-t-elle vis-à-vis du monde qu'elle dépeint?

Julie de Lespinasse *Lettres au comte de Guibert*

D'après ces lettres, quelle est la raison d'être de Julie de Lespinasse?

Dans cette correspondance amoureuse quelle image donne-t-elle de son rôle de salonnière? Pourquoi à votre avis?

Faites le portrait de Guibert d'après Lespinasse. Comment le voit-elle? Qu'est-ce qui la pousse à l'aimer? Avez-vous rencontré un tel mélange de lucidité et de passion chez d'autres écrivaines? Chez des écrivains? Si oui, quelles similarités et quelles différences remarquez-vous?

Que signifie aimer pour Julie de Lespinasse? Comment vit-elle l'amour qu'elle éprouve pour Guibert? Quels rapports voyez-vous avec sa maladie? Comment se juge-t-elle en tant qu'amante?

Quel rôle joue son amour pour le marquis de Mora dans sa passion pour Guibert? Que symbolise Mora pour elle?

La vraie passion, telle que Julie de Lespinasse la comprend, est inextricablement liée à la mort: comment et pourquoi?

Dans la lettre du 1^{er} juillet 1775, pourquoi refuse-t-elle le parallèle avec les héroïnes des romans de Madame Riccoboni? Quelle ambition de l'épistolière se révèle dans ce refus? A-t-elle pourtant d'autres «modèles» littéraires? Quels archétypes féminins cette femme amoureuse et sensible semble-t-elle reproduire? En quoi peut-on dire que cette correspondance authentique ressemble à un roman d'amour par lettres? À une tragédie?

Le dénouement de cette histoire vous surprend-il? Comparez-le à celui des *Lettres d'une Péruvienne* de Graffigny. De quoi Lespinasse meurt-elle? Justifiez votre réponse.

Sophie de Condorcet *Lettres sur la sympathie*

Qu'est-ce qui nous porte à faire du bien aux autres? Qu'est-ce qui nous empêche de le faire?

Comment Sophie de Condorcet développe-t-elle dans ces lettres l'opposition, caractéristique des Lumières, entre nature et société? Sur quelles données «naturelles» est basée sa vision d'une société idéale?

Quel devrait être le rôle de l'éducation?

Sur quoi serait fondée une «société bien ordonnée» (I, p. 491)?

Comment l'amour pourrait-il être cause d'injustice? S'agit-il de l'amour vrai? Comment la philosophe définit-elle l'amour vrai? Trouvez-vous sa définition originale? Sur quels principes repose-t-elle?

Quelles critiques la philosophe adresse-t-elle à l'institution du mariage? Avez-vous trouvé des critiques semblables chez d'autres écrivaines? Lesquelles? Quelles propositions concrètes Sophie de Condorcet fait-elle à ce sujet? Sont-elles surprenantes?

Comment ses arguments à propos des effets néfastes de la passion de l'amour pourraient-ils s'appliquer aux femmes?

Qu'y a-t-il en commun entre cette critique de l'amour et du mariage et celle, contemporaine, d'Olympe de Gouges dans sa *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* et sa proposition de contrat social entre l'homme et la femme?

Questions générales

Comparez les idées exprimées par Sophie de Condorcet dans ces lettres philosophiques à celles de Françoise de Graffigny et d'Isabelle de Charrière dans leurs romans épistolaires, *Lettres d'une Péruvienne* et *Caliste, ou Lettres écrites de Lausanne*, respectivement. Quels thèmes importants de la pensée du XVIII^e siècle se retrouvent chez ces trois écrivaines? Quels thèmes féminins? Féministes?

Comment Sophie de Condorcet se présente-t-elle en tant que (femme) philosophe?

Anne-Thérèse de Lambert *Avis d'une mère à sa fille*

Quels sont les arguments de Lambert en faveur de l'éducation des filles? Sont-ils originaux? Quelles inconséquences dans les exigences sociales à l'égard des femmes souligne-t-elle? Pouvez-vous caractériser, d'après ce passage, l'éducation qu'elles reçoivent d'ordinaire? Quelles en sont les limites?

Comparez ce texte aux développements sur l'éducation des filles chez d'autres écrivaines que vous connaissez, par exemple, Christine de Pizan, Louise Labé, Madeleine de Scudéry, Marie-Madeleine de Lafayette, Jeanne Marie Le Prince de Beaumont, Gabrielle de Villeneuve, Françoise de Graffigny, Isabelle de Charrière.

Réflexions nouvelles sur les femmes

Quelles sont les victimes du ridicule? En quoi le pouvoir du ridicule est-il le signe d'une dégradation des mœurs? À qui faut-il en attribuer la faute? Êtes-vous d'accord?

Comment, depuis quelque temps, la femme s'est-elle avilie? Pourquoi?

En quels termes est exposée «la tyrannie des hommes» (I, p. 504)? Pourquoi Lambert évoque-t-elle le droit naturel? Voyez-vous des rapports entre ces *Réflexions* destinées à venger son sexe et la pensée politique des Lumières?

Quels sont les avantages de la pudeur? Est-ce une simple concession aux bienséances? Quels arguments «précieux» se retrouvent dans cette apologie de la pudeur chez Lambert? Que pensez-vous de cette défense de la pudeur?

Pourquoi Lambert évoque-t-elle ces «maisons» où autrefois «il était permis de parler et de penser» (p. 504)? Pourquoi cite-t-elle Henriette d'Angleterre? Qu'est-ce qui fait de celle-ci un modèle? Quel idéal de l'auteur est incarné par l'hôtel de Rambouillet?

À cette époque où sévit la Querelle des Anciens et des Modernes, de quel côté se rangent les féministes? Justifiez votre réponse en vous appuyant sur le texte.

Qu'est-ce qui fait des femmes des modèles de goût? Êtes-vous gêné(e) par ces arguments de Lambert? Que pouvaient-ils avoir de contestataire à l'époque? S'agit-il d'une bonne stratégie féministe? Pourquoi Lambert cite-t-elle dans ce contexte Malebranche et Montaigne aussi bien que Madame Dacier et Madame de La Sablière?

Qu'entend-elle ici par «sentiment» (pp. 505ff.)? Comment justifier l'apologie du sentiment et de la sensibilité dans le cadre d'une revendication du droit des femmes au savoir?

Commentez l'affirmation (p. 507): «Vous ne pouvez avoir ni humanité ni générosité sans sensibilité.» En quoi annonce-t-elle la pensée politique et morale du XVIII^e siècle? (Voir par exemple les *Lettres sur la sympathie* de Sophie de Condorcet.)

Dans la dénonciation passionnée de la condition féminine vers la fin de l'extrait, comment interprétez-vous le jeu des pronoms personnels: *nous*, *elles*, *vous*, *je*? Est-ce que le *nous*, le *vous*, et le *je* sont sexués? Ont-ils toujours les mêmes référents? La femme émerge-t-elle vraiment comme sujet du discours? De ce discours? Quels rapports sont suggérés entre sexe, parole, et autorité? Commentez l'expression (p. 508): «si j'ose me servir des termes de Platon.» Pourquoi à votre avis surgit-elle à ce moment précis de ce réquisitoire contre les contradictions masculines?

Quels thèmes développés par Madeleine de Scudéry se retrouvent dans cette apologie des femmes et cette dénonciation de la condition féminine?

Qu'est-ce qui vous paraît l'apport original de Lambert à cette vieille Querelle des Femmes?

Questions générales

En quoi consiste l'alliance entre la pensée des Lumières et l'idéal précieux du XVII^e siècle dans cette nouvelle préciosité prônée par Lambert?

Anne-Thérèse de Lambert: féministe avant-garde ou rétrograde?

Olympe de Gouges
Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne

Pourquoi Olympe de Gouges adresse-t-elle cette déclaration à la reine Marie-Antoinette? Cette dédicace à la reine vous surprend-elle?

Comme Rousseau et d'autres philosophes du XVIII^e siècle, Olympe de Gouges fait appel à la nature pour critiquer l'état de société. Quel aspect de l'ordre social met-elle en question en contrastant la nature et l'homme?

Comment Olympe de Gouges modifie-t-elle le préambule et les dix-sept articles de la *Déclaration des droits de l'homme* (voir les textes annexes, pp. 16–17)? Quel est l'effet de ces changements? Quelles contradictions sont relevées dans la *Déclaration des droits de l'homme* par cette quasi-symétrique *Déclaration des droits de la femme*?

Sur quels principes Olympe de Gouges fonde-t-elle l'idée de l'égalité entre les sexes? En quoi reflètent-ils les courants idéologiques de son époque? En quoi consiste l'originalité d'Olympe de Gouges dans l'application de ces principes?

Voyez-vous des contradictions dans son argument?

Dans le prototype du contrat social entre l'homme et la femme, comment Olympe de Gouges redéfinit-elle le mariage? Ses idées sont-elles encore d'actualité? À quelle sorte de réaction s'attend-elle chez ses lecteurs? Pourquoi, à votre avis, emploie-t-elle le terme «contrat social»?

Dans cette *Déclaration des droits de la femme*, pourquoi Olympe de Gouges évoque-t-elle les «hommes de couleur»? Quelle logique amène ce sujet?

Pourquoi raconte-t-elle l'épisode du cocher? Est-ce simplement une digression et une occasion de se mettre en scène?

Quelle est l'attitude d'Olympe de Gouges à l'égard du roi et de la monarchie?

À qui s'adresse-t-elle et comment? Quel(s) effet(s) cherche-t-elle à produire chez ses différents interlocuteurs? Quand se sert-elle de «vous» et quand de «tu»? Pourquoi? Ses paroles ont-elle été efficaces? Justifiez votre réponse.

Questions générales

Étudiez le jeu entre l'abstrait et le concret, entre l'universel et l'individuel, dans ce document. À quoi sert ce va-et-vient?

Comme bien des femmes auteurs Olympe de Gouges se tient à cheval entre l'oral et l'écrit. Comment se manifeste l'oralité dans cette *Déclaration*?

Comparez cette *Déclaration des droits de la femme* aux extraits du *Deuxième sexe* (1949) de Simone de Beauvoir (I, pp. 67–71) et du «Rire de la Méduse» (1975) d'Hélène Cixous (II, pp. 102–7). Y a-t-il des thèmes communs? Qu'est-ce que cette comparaison suggère à propos du féminisme d'Olympe de Gouges en 1791?

Comparez l'analyse de la condition féminine avant et après la Révolution dans cette *Déclaration des droits de la femme* à celle proposée par Germaine de Staël dans *De la littérature* (1800).

Dans le féminisme moderne il y a souvent clivage entre la revendication de l'égalité et celle de la différence (ou de la spécificité féminine). De quel côté Olympe de Gouges se range-t-elle? Sa position est-elle nette? Ces revendications sont-elles incompatibles?

Êtes-vous d'accord avec les critiques récents qui jugent les idées d'Olympe de Gouges d'avant-garde? Précisez.

Seconde partie

Germaine de Staël *De la littérature*

«De l'invasion des peuples du Nord, de l'établissement de la religion chrétienne, et de la renaissance des lettres» et «De l'esprit général de la littérature chez les modernes».

Décrivez le tableau que Staël dresse des rapports entre les sexes depuis l'établissement du christianisme en Europe jusqu'à la Renaissance. Vous paraît-il réaliste? Qu'est-ce qu'elle y valorise? Est-ce nouveau?

Quelle est sa vision de l'histoire?

Quels sont les bienfaits de l'égalité sexuelle? Quelles sont les qualités féminines et masculines? Que pensez-vous de cette répartition? De quel point de vue semble se placer l'auteur?

Quel a été selon Germaine de Staël l'apport des femmes à la littérature? Et aux mœurs? Quelle est leur influence sur la littérature moderne?

«Des femmes qui cultivent les lettres.» Comment Staël caractérise-t-elle la situation des femmes en ce début du XIX^e siècle?

Quelle est la situation particulière des femmes qui cultivent les lettres? Qu'y a-t-il de «bizarre» ou de «singulier» dans les sentiments des hommes à leur égard?

Quelles sont les idées de Staël sur l'éducation des femmes? La femme cultivée doit-elle chercher la gloire? Comparez à Christine de Pizan, Louise Labé, Hélienne de Crenne, Madeleine de Scudéry, Françoise de Graffigny, Anne-Thérèse de Lambert.

Quel rôle joue l'opinion dans la vie d'une femme supérieure qui recherche la gloire? Pourquoi lui reprocherait-on la gloire? Est-ce que la marginalité des femmes comporte des avantages?

Quelle sorte de femme Germaine de Staël défend-elle? Pourquoi? Contre qui?

Staël vous paraît-elle féministe?

Corinne ou l'Italie Corinne au Capitole

Quelle semble être l'influence de l'Italie sur Oswald? Quelles différences Staël souligne-t-elle entre la mentalité des Anglais et celle des Italiens?

Quels traits des Italiens et quels aspects de leur situation politique rendent naturel leur couronnement de Corinne au Capitole?

Ce chapitre est celui du triomphe de Corinne. En quoi Corinne est-elle exceptionnelle? Que suggère le fait que «son nom de famille était ignoré» (II, p. 18)? Comment la voyons-nous d'abord? Comment est-elle dépeinte quand elle paraît enfin? Que représente-t-elle à votre avis? Quelles contradictions pouvez-vous relever dans sa situation et quelles ambivalences dans son attitude? Quels traits «romantiques» voyez-vous chez elle?

Quels rapports peut-on établir entre ses talents et ceux de l'auteur?

Comment Lord Oswald Nelvil la considère-t-il? Comment naît son émotion? Est-ce que son point de vue sur Corinne vous paraît juste?

Corinne garde-t-elle son indépendance?

Questions générales

Comparez la présentation des rapports lord anglais/femme «étrangère» dans *Corinne* à celle de Charrière dans *Caliste ou Lettres écrites de Lausanne*. Vous trouverez une situation analogue dans *Lavinia* de George Sand. Que suggère ce motif récurrent chez les femmes écrivains de l'époque?

Comparez la scène du couronnement de Corinne au fantasme de Pernetle du Guillet dans son *Élégie II* quant à l'affirmation de la femme écrivain.

Comparez le couronnement de Corinne au Capitole à d'autres célébrations de femmes illustres: Christine de Pizan, Madeleine de Scudéry, Monique Wittig.

Discutez le parallèle implicite Sapho–Corinne–Staël.

Définissez l'héroïne romantique d'après «Des femmes qui cultivent les lettres» et «Corinne au Capitole». Pensez-vous que le romantisme de Germaine de Staël serve la cause féministe?

George Sand
Préface à la première édition des *Nouvelles* (1861)

À quoi sert cette préface?

Comment George Sand explique-t-elle le rôle et l'importance qu'elle attribue respectivement à ses personnages féminins et masculins? Pourquoi évoque-t-elle l'éducation des femmes?

Quelle critique semble-t-elle adresser aux écrivains-hommes?

Comment se désigne-t-elle en tant qu'auteur? Par quel(s) genre(s)? Pourquoi, à votre avis?

Lavinia (1833)

Qu'est-ce qui motive le billet de Lavinia à Lionel? À quelle sorte d'histoire l'échange de billets au début nous fait-il nous attendre?

Est-ce que Lionel a l'air de vouloir aller en personne à Saint-Sauveur? Qu'est-ce qu'il avait eu l'intention de faire et qu'est-ce que les ordres de Lavinia compromettent? Quel est son «cas de conscience» (II, p. 34)? Relevez l'ironie de Sand dans la présentation de ce personnage.

Que pensez-vous des termes du dilemme de Lionel: «il faut que je décide entre Luchon et Saint-Sauveur, entre une femme à conquérir et une femme à consoler» (p. 36)? Que suggère dans la nouvelle le vocabulaire militaire?

Comment sir Henry explique-t-il la demande de rendez-vous par Lavinia et la conduite de Lionel? Qui a provoqué le rendez-vous? Comment?

Lionel est-il actif ou passif? Original ou conformiste? Sensible ou froid? Expliquez: «Sir Lionel était, en fait d'amour, un héros accompli» (p. 37). Quel est le ton de tout ce passage?

Que pensez-vous du scénario imaginé par sir Henry pour ne pas rater entièrement la promenade à Luchon? Étudiez-en particulièrement le dénouement anticipé (pp. 37–38).

Pourquoi Sand s'attarde-t-elle sur la description du paysage pyrénéen traversé par Lionel et Henry pour aller à Saint-Sauveur? De quelle sorte de paysage s'agit-il? Avez-vous déjà rencontré ce genre de paysage dans d'autres œuvres littéraires ou artistiques? Quels rapports Sand établit-elle entre Lavinia et ce paysage?

Que suggère le contraste fait par sir Henry entre miss Ellis et Lavinia (pp. 39–40)? Quel idéal esthétique est associé à chacune? Lequel est valorisé par l'auteur? Quel rapport avec le paysage?

Quelles sont les origines de Lavinia? Quel est son caractère? Pourquoi Lionel ne l'a-t-il pas épousée? Était-ce un acte de courage? Comparez à Lord Oswald face à Corinne chez Germaine de Staël.

Est-ce que les conversations entre Lionel et sir Henry à propos des femmes vous semblent vraisemblables? Quel est le point de vue de la narratrice sur eux et sur leurs idées? Quelles motivations leur attribue-t-elle? Pourquoi Sand les appelle-t-elle «*mos dandys*» (p. 42)?

Comparez la première apparition de Lavinia dans la nouvelle, au bal, à celle de Corinne, triomphale, au Capitole dans le roman de Germaine de Staël.

Étudiez la description de la maison de Lavinia: son emplacement, son aspect, son décor. Que symbolise cette maison?

Que représentait pour Lionel la Lavinia aimée il y a dix ans? Pourquoi va-t-il maintenant épouser miss Ellis?

Quelles sont les émotions respectives de Lionel et de Lavinia au moment du rendez-vous? Est-ce la même Lavinia que la femme abandonnée du passé? Comment maîtrise-t-elle la situation? Pourquoi Lavinia se dit-elle «*coupable*» (p. 49)? Que suggère le vocabulaire juridique dans cet épisode?

Lionel sur le balcon assistant à la déclaration d'amour du comte de Morangy: quelle est la fonction de cette scène? Qu'est-ce qui préoccupe Lionel dans cette situation si embarrassante pour lui?

Qu'est-ce qui rend Lavinia «*invulnérable*»?

Qu'y a-t-il d'ironique dans cette réflexion de Lionel: «*Ô femmes! la vanité ne meurt point en vous!*» (p. 55)?

Qu'est-ce qui provoque le nouveau «*délire*» d'amour de Lionel pour Lavinia (p. 57)?

Étudiez de près la scène de la demande en mariage par Lionel. Pourquoi ce site, cet éclairage, et l'orage? Est-ce que Lionel fait des gaffes? Quel est le ton de la narratrice?

La lettre finale de Lavinia: est-ce le dénouement attendu? Qu'est-ce qui permet ici à Lavinia de maîtriser la situation? Considérez à cet égard les rapports sujet/objet de la parole et du regard.

Pourquoi Lavinia refuse-t-elle l'amour? Ce refus représente-t-il une victoire ou une défaite de l'héroïne? Comparez aux dénouements de *La Princesse de Clèves* et des *Lettres d'une Péruvienne*. Comment, à la fin de la lettre, le romantisme sandien colore-t-il ce motif, récurrent dans la littérature féminine, de la retraite et du refus de l'amour?

Quel est le ton de la fin, après la lettre de Lavinia?

Questions générales

Les sous-titres, «Une vieille histoire», «An Old Tale», vous paraissent-ils bien convenir à la nouvelle? Dans quel sens? Comparez le véritable dénouement de l'histoire à la remarque de Lavinia au moment du rendez-vous avec Lionel: «C'est une vieille tradition [...], un dénouement convenu, une situation inévitable dans toutes les histoires d'amour» (p. 48). Comparez aussi la conduite et les attentes de Lionel, son respect «des règles du bon goût et de la convenance dramatique» (p. 53), au comportement de Lavinia et à l'esthétique «problématique» (p. 40) avec laquelle elle est associée.

Quelle est la fonction des lettres et des billets dans *Lavinia*? Voyez-vous un rapport avec les romans par lettres et leurs intrigues conventionnelles? Quelle est l'importance, dans ce contexte, de la dernière lettre de Lavinia? Voyez-vous des parallèles avec l'écriture de Sand elle-même à cette époque où elle entame sa carrière?

Lavinia ou le héros romantique au féminin: étudiez dans la nouvelle le contraste mobilité/immobilité et ces oppositions qui articulent le romantisme, individu/société, enthousiasme/convenances, nature/«monde» (société).

Quelle valeur Sand semble-t-elle donner aux voyages?

Que symbolisent l'Angleterre, le Portugal, la France? Comparez à l'Angleterre, l'Italie, et la France dans *Corinne* de Germaine de Staël.

Lavinia de George Sand: nouvelle féministe? Justifiez votre réponse.

Marceline Desbordes-Valmore

«*Élégie*.» À qui s'adresse le poème? Pour dire quoi? Qu'y a-t-il de conventionnel dans les thèmes et le ton de cette élégie? Qu'est-ce qui vous paraît novateur et original?

À quelle réaction est-ce que le «je» lyrique de Desbordes-Valmore s'attend de la part de la destinataire?

Étudiez le jeu parole/silence dans le poème. Qui parle? Quel est l'effet de sa parole? Comment se présente la parole du «je» lyrique? Que suggèrent le vers «Du rossignol ému le chant semblait mourir» et la dernière strophe du poème? Quelle voix entendons-nous surtout dans le poème?

Comparez ce poème au *Laüstic* de Marie de France.

Quelle impression est créée par les vers de 6, 8, et 10 syllabes, isolés au milieu des alexandrins?

Est-ce un poème masochiste?

«*La Jeune châtelaine*.» Quelles sont les interdictions du seigneur? Que symbolisent-elles? Et les réactions de la jeune châtelaine? Et du page? Voyez-vous un rapport avec la situation de Desbordes-Valmore en tant que femme poète à l'égard de la culture et de la tradition littéraire?

«*À M. Alphonse de Lamartine*.» Quel est l'effet de la poésie de Lamartine sur Desbordes-Valmore? (Voir aussi en annexe les extraits du poème de Lamartine, pp. 18–20.) Comment se situe-t-elle par rapport à cet exemple particulièrement brillant de la tradition littéraire dominante? Relevez les termes qu'elle emploie pour se caractériser en tant que femme poète et les métaphores qui servent à décrire son art. Quelle est sa poétique féminine? Recherche-t-elle la gloire?

Comparez son attitude à celle de Pernette du Guillet dans *Élégie II*.

«*L'Impossible*.» Quel est le rêve «impossible» de la femme poète?

Quels rapports sont établis dans le poème entre l'alouette, l'enfant «à peine née» et la mère?

Quelles images et quels mots traduisent les impressions sensorielles suscitées par la nature chez l'enfant? Quelle vision de la nature et de l'enfance s'en dégage?

Étudiez le thème du temps et du souvenir, le jeu entre passé et avenir.

«*La Maison de ma mère.*» De quelles images et quelles métaphores Desbordes-Valmore se sert-elle pour évoquer la maison de sa mère et sa mère elle-même?

Quels rapports établit-elle entre ce passé et le présent? Entre le passé et l'avenir? Quel est le ton du poème?

Que symbolise ce lieu?

Comment est présenté le chant maternel? Quelle pourrait être l'importance pour la femme poète de la voix d'«une mère qui chante»?

De quel sexe est l'enfant auquel semble s'identifier le «je» lyrique dans son rapport avec sa mère? Comment interprétez-vous cet aspect du poème? Pouvez-vous trouver d'autres exemples de cette façon de concevoir l'identité dans les poèmes de Desbordes-Valmore que vous avez lus?

Comment la mère, l'enfance, et la maison maternelle sont-elles idéalisées dans ce poème?

Comparez aux rapports mère/fille chez Lafayette, Sévigné, et Charrière.

«*À Pauline Duchambge.*» Que célèbre Desbordes-Valmore ici? Quel rapport avec sa poésie et sa capacité même d'écrire?

Relevez les ressemblances avec les poèmes qui chantent un passé et un lieu maternels.

Comment le «je» poétique conçoit-il la religion et Dieu? Est-ce surprenant?

Que suggèrent ici et dans d'autres poèmes où elles apparaissent les images de vol et d'oiseaux?

«*À celles qui pleurent.*» À qui s'adresse le «je» poétique? Pourquoi?

Quel doit être l'effet de la lecture de ses poèmes sur ce public? La lecture est-elle une activité passive?

Quelle est, d'après ce poème, la raison d'être de la poésie de Desbordes-Valmore? Quelle est sa poétique? Quel rôle jouent les larmes dans cette poétique?

Pourquoi la poète a-t-elle besoin d'absolution? Quel est son péché?

Commentez les motifs d'enfermement et d'ouverture.

Que suggère le vocabulaire militaire aux vers 8 et 15?

Commentez les vers: «Donnez: la charité relève l'espérance;/ Tant que l'on peut donner on ne veut pas mourir!»

Comment interprétez-vous le placement de ce poème en tête du recueil, tout de suite après «Une plume de femme», préface en guise de poème en prose adressée par le sujet lyrique à sa plume («trempée d'encre ou de larmes, courez, ma plume, courez»)? À votre avis, a-t-elle trop limité son public? Comparez ce poème-dédicace à d'autres dédicaces de femmes écrivains que vous connaissez.

«*Une lettre de femme.*» Que suggère le titre «Une lettre de femme»? Pourquoi la femme n'est-elle pas identifiée? Pourquoi *une lettre* de femme plutôt qu'*un poème*?

Est-ce que Desbordes-Valmore accepte la loi du silence imposée à la femme écrivain? Respecte-t-elle ou non les paradigmes sexuels proposés par la culture?

Comment considère-t-elle son écriture? Et celle de l'homme, son interlocuteur probable? Ne fait-elle qu'imiter la parole masculine? Quel partage propose-t-elle pour l'écriture du «je» et du «tu»? Est-ce que le «tu» désigne nécessairement et uniquement un homme?

Comment interprétez-vous l'apparente humilité féminine de Desbordes-Valmore?

Quelle est en fin de compte sa stratégie littéraire?

Comparez ce poème à «La Jeune châtelaine».

«*Les Roses de Saadi.*» À qui s'adresse le poème? Pour raconter quoi?

Que symbolisent à votre avis les roses et leur trajet? Pourquoi *les* roses, au pluriel? Voyez-vous un rapport entre ce souvenir et d'autres souvenirs évoqués par Desbordes-Valmore dans d'autres poèmes? Que suggère l'image des nœuds *éclatés*? Et celle des «roses envolées»?

Qu'y a-t-il de sensuel, et même de sexuel, dans le poème? De quelle(s) activité(s) sexuelle(s) pourrait-il s'agir? Justifiez votre interprétation en vous appuyant sur des images, des métaphores et des mots précis.

Au dernier vers à qui ou à quoi se réfère le pronom «moi»?

Quel est enfin le don du «je» lyrique?

En comparant ce poème à «Mignonne, allons voir si la rose» de Pierre de Ronsard (XVI^e siècle; textes annexes, p. 10) et à l'histoire de *La Belle et la Bête*, essayez de définir

l'originalité de Desbordes-Valmore dans le traitement du motif de la rose comme emblème de la féminité.

Lisez «Roses du soir» de Renée Vivien (II, pp. 142–43): que suggère ce rapprochement?

«*La Voix perdue.*» Que représente l'oiseau? Pourquoi un rossignol précisément?

Étudiez le jeu masculin/féminin, animal/humain. Quelles sont les métamorphoses dans ce poème?

Pourquoi situer cette histoire dans le cadre d'un dialogue entre une mère et sa fille?

Que suggère le titre? Comparez ce poème à d'autres que vous avez lus où Desbordes-Valmore explore l'alternative entre voix et silence.

«*La Couronne effeuillée.*» Que suggère la métaphore de «porter ma couronne effeuillée/ Au jardin de mon père»? Que semble anticiper le «je» lyrique?

Quelles sortes d'images sont associées au père? Est-ce une imagerie typiquement masculine? Une imagerie typiquement valmoriennne?

Dieu est-il une figure lointaine et autoritaire pour Desbordes-Valmore? Voir aussi «À Pauline Duchambge».

Comment transforme-t-elle ici le motif traditionnel de la femme-fleur?

Quel est le crime du «je» lyrique?

«*Que mon nom ne soit rien...*» Comparez l'attitude de Marceline Desbordes-Valmore à l'égard de la gloire et de la renommée à celle d'autres écrivaines que vous avez lues, par exemple, Marie de France, Louise Labé, Madeleine de Scudéry. Comment expliquez-vous son attitude: modestie toute féminine? humble générosité? notion très ouverte de l'identité? Quelle sorte de relation envisage-t-elle avec son public? Quelle sorte de public imagine-t-elle ici?

Questions générales

Comment interprétez-vous la place accordée au dialogue dans la poésie de Desbordes-Valmore?

Considérez dans ces poèmes les rapports même/autre, lien/séparation, absence/présence, exil ou rupture/continuité.

Discutez l'importance de la mère, du maternel, et de la maternité pour la poésie de Desbordes-Valmore. Sa façon de concevoir la maternité vous paraît-elle conservatrice ou progressiste, conventionnellement féminine ou féministe?

Quelle image donne-t-elle de la nature dans sa poésie?

Commentez son traitement du mythe de Philomèle.

Comparez son attitude devant la création littéraire à celle de Germaine de Staël et de Louise Ackermann.

Desbordes-Valmore admirait la poésie de Louise Labé. Quels rapprochements pourrait-on faire entre «Les Roses de Saadi» et le sonnet XVIII de Labé?

En parlant de la femme qui pratique une *écriture féminine*, Hélène Cixous note en 1975: «elle est le désir-qui-donne» («Le Rire de la Méduse»). Cette formule pourrait-elle s'appliquer déjà à Desbordes-Valmore?

Jouant sur le nom de la poète, certaines critiques (dont Schultz et Boutin) ont parlé de sa poétique du *débordement*. Est-ce que cette caractérisation vous paraît juste?

D'après les poèmes que vous avez lus, décrivez l'éthique sociale de la poète.

Louise Ackermann «Mon Livre»

Comment Ackermann s'adresse-t-elle à ses lecteurs? À quelles réactions s'attend-elle? Pourquoi? Comment expliquez-vous son choix d'adjectifs: «verve *imprudente*» et «voix *énergique et stridente*»? De quels autres mots et expressions se sert-elle pour décrire sa poésie? Semble-t-elle sûre d'elle-même?

Que veut-elle dire par «cris de révolte» et «blasphémer»? En quoi ses rimes seraient-elles «hardies»? S'agit-il d'audace formelle? D'après ce poème, quelles sont ses sources d'inspiration et sa vision du monde?

Quelle image donne-t-elle d'elle-même en tant que poète? Quel est le but de sa poésie? Comment justifie-t-elle son entreprise? Pourquoi lui semble-t-il nécessaire de la légitimer?

Que suggère dans les trois dernières strophes la métaphore—récurrente chez Ackermann—du naufrage? Comment la poète voit-elle sa situation et sa vie? Décrivez son attitude au sein du péril. En quoi est-elle inattendue? Voyez-vous un rapport avec le

début du poème? Y a-t-il aussi des vers dans les premières strophes qui préparent les images de la tempête et du naufrage?

Que signifie pour Ackermann le geste de lancer son livre par-dessus bord? Qu'espère-t-elle en l'accomplissant? Pourquoi précise-t-elle «à deux mains»? Sa poésie vous semble-t-elle entièrement désespérée? Commentez dans la dernière strophe la double caractérisation de son «livre» comme «trésor» et «épave».

Dans des textes antérieurs Louise Ackermann se servait du masculin («poète», «artiste») pour parler de son art et adoptait souvent une voix poétique masculine. Ici, au contraire, le «je» poétique est sexué féminin. Que suggère ce changement?

Question générale

Comparez l'attitude d'Ackermann envers sa poésie à celle de Desbordes-Valmore. Considérez, par exemple, l'emploi de l'image du naufrage pour évoquer leur situation de femme poète (voir aussi le poème de Lamartine à Desbordes-Valmore dans les textes annexes, pp. 18–20). Pourquoi pensez-vous qu'Ackermann ne mentionne jamais dans ses écrits la poésie de Desbordes-Valmore?

Hélène Cixous «Le Rire de la Méduse»

Pourquoi l'écriture féminine est-elle nécessaire, voire urgente?

Quels rapports Cixous établit-elle entre le corps, l'inconscient et l'écriture?

Que critique-t-elle quand elle évoque le «noir»? À quoi vous fait penser ce mot?

Comment Cixous regarde-t-elle l'écriture des femmes du passé et du XX^e siècle? Que pensez-vous de son appréciation?

Comment Cixous envisage-t-elle la «mère»? Pourquoi met-elle le mot «mère» entre guillemets? Quel rapport la mère a-t-elle à l'*écriture féminine*? Qu'implique l'idée que la femme «écrit à l'encre blanche» (II, p. 104)?

Cherchez dans «Le Rire de la Méduse» des exemples de réécriture des mythes de la femme. Comment et pourquoi Cixous les récrit-elle? Cette stratégie est-elle originale? Pourquoi a-t-elle choisi la figure de la Méduse et pourquoi insiste-t-elle sur son rire?

Quelles seront les caractéristiques de l'écriture féminine et leurs raisons d'être? Pourquoi ne pourra-t-on pas la théoriser ni la définir? Que veut dire Cixous par «coureurs de bords» (p. 105)?

Commentez (p. 105): «Qu'ils tremblent, les prêtres, on va leur *montrer* nos sextes!» Expliquez le choix des temps et des modes des verbes.

Quelles tactiques Cixous emploie-t-elle pour prôner la spécificité féminine sans pour autant la figer en une essence? Pensez-vous qu'elle ait réussi à éviter le piège de l'essentialisme?

Pourquoi s'en prend-elle aux couples et aux oppositions? Qu'est-ce qu'elle valorise à la place?

Que veut dire Cixous par «voler»? Commentez le choix de ce verbe. En quoi son emploi de ce mot illustre-t-il *l'écriture féminine*?

Questions générales

Comparez la conception de la différence chez Cixous à celle de Beauvoir dans *Le Deuxième sexe*. Qu'est-ce qui distingue sa notion de l'autre de celle de la pensée patriarcale?

Comment critique-t-elle la psychanalyse freudienne?

Les femmes et la littérature: comparez l'opinion de Cixous à celles de Labé, de Scudéry, de Lambert, de Beauvoir, de Staël, de Vivien (au choix).

Étudiez le jeu sexisme/racisme chez Cixous, Beauvoir, Olympe de Gouges et/ou Wittig.

Cixous affirme que «l'écriture *est la possibilité même du changement*, l'espace d'où peut s'élancer une pensée subversive, le mouvement avant-coureur d'une transformation des structures sociales et culturelles» («Le Rire de la Méduse», p. 104) et elle pense «qu'une réflexion politique ne peut pas se dispenser d'une réflexion sur le langage, d'un travail sur la langue» («Le Sexe ou la tête?»). Êtes-vous d'accord avec elle sur le potentiel révolutionnaire d'une transformation éventuelle de *l'écriture* par les femmes?

La valorisation de la mère et du maternel: suivant vos lectures, comparez à Lafayette, Sévigné, Charrière, Desbordes-Valmore, Colette, Duras, Chawaf.

Dans «Le Rire de la Méduse» quel effet est produit par les jeux de mots, les dislocations syntaxiques, et les néologismes?

Quelles objections pourrait-on faire à l'écriture féminine et à la façon dont Cixous conçoit le féminin? Êtes-vous d'accord avec les critiques, notamment des féministes matérialistes comme Wittig, qui traitent la théorie de Cixous simplement de *néoféminité*?

Ce texte publié pour la première fois en 1975 vous semble-t-il encore d'actualité?

Anna de Noailles

«*Le Verger.*» Quelle est la forme du poème? Quelle sorte de vers Noailles adopte-t-elle? Sur quelle analogie est basé ce poème? Est-ce que les identités (poète, nature, choses) sont toujours nettes? Comment expliquez-vous cette manière de traiter les identités?

Commentez le choix de l'adverbe «insatiablement» (vers 8) et de l'adjectif «inépuisable» (vers 24). En quoi consiste la sensualité du poème? Y a-t-il une dimension érotique?

Pourquoi les verbes sont-ils au futur?

Comment apparaît la mort dans ce contexte? Qu'est-ce qui domine ici, la mort ou la vie? Est-ce un poème triste ou craintif?

Comparez ce poème à «L'Empreinte» et à «L'Image».

Comment ce poème illustre-t-il le titre du recueil?

«*L'Empreinte.*» Comment le titre éclaire-t-il le sens du poème?

Relevez les mots et les images qui traduisent l'érotisme et la sensualité. Dans son rapport avec la nature, la poète assume-t-elle un rôle masculin ou féminin?

Pourquoi les verbes sont-ils au futur? Qu'est-ce que Noailles affirme?

Y a-t-il une forme de survie pour la poète?

«*L'Image.*» Comment Noailles présente-t-elle son corps et ses désirs?

Que souhaite le «je» lyrique?

Que symbolise le faune? Quel rôle joue-t-il dans le poème? Comparez au rôle de l'inspiration antique chez Vivien.

Quel est le ton pour parler de la mort?

Comment interprétez-vous le titre du poème?

«*Chanson du temps opportun.*» Quel est le message du poème? Quelle est la philosophie chantée par Noailles? A-t-elle une dimension éthique? Quelle est l'importance de la mort dans ce contexte? Voyez-vous un rapport avec certains poèmes de la Renaissance?

Comment la forme du poème (rythme, rimes, mètre, disposition des vers) renforce-t-elle le message? Quelle image de la vie est suggérée par cette forme?

Comparez ce poème à «Sagesse».

«*Je voudrais faire avec une pâte de fleurs.*» D'après ce poème quel est l'art poétique d'Anna de Noailles? À votre avis, dans ce poème et les autres que vous avez lus d'elle, a-t-elle réalisé ses vœux de poète? Sa poétique reproduit-elle des notions stéréotypées à propos de l'écriture des femmes?

Quelle est l'analogie de base? La trouvons-nous ailleurs dans ses poèmes?

Pourquoi évoque-t-elle ses «premiers jardins» et son enfance?

Dans la dernière strophe commentez le choix de l'adjectif «inexprimable» et l'évocation finale des deux saintes mystiques.

«*Offrande.*» À qui s'adresse Noailles? Pourquoi? À cet égard, que suggère le titre? Est-ce que le ton est le même que dans «Le Verger», «L'Empreinte», et «L'Image»?

Quels rapports établit-elle entre son corps et son écriture? Son corps et la nature?

Pouvez-vous situer dans le temps la voix de la poète? Étudiez surtout les temps des verbes. Que signifient les répétitions du verbe «laisser»? Qu'est-ce alors que ce poème?

«*Le Plaisir.*» Quels sont les sens divers de «Plaisir, terme des choses»?

Selon Noailles, quelles contradictions définissent le plaisir? Relevez dans le poème les antithèses et les oxymorons (mise en relation de deux antonymes, comme dans ce vers de Corneille: «*Cette obscure clarté qui tombe des étoiles*»).

Quelles images sont associées au plaisir? Pourquoi?

Pourquoi le plaisir serait-il «interrogation et reproche au destin»?

Quelle différence y a-t-il entre plaisir et bonheur?

Quel est le ton du poème?

«*La Femme, durée infinie.*» Quels thèmes fondamentaux de la poésie d'Anna de Noailles sont résumés ici?

Étudiez les rapports femme/mère, durée infinie/agonie, création/mort.

C'est un des rares poèmes où Noailles évoque la maternité. Sur quel mode le fait-elle? Comparez-la à cet égard à Desbordes-Valmore et/ou à Colette.

Qu'est-ce qui domine ici, la mort ou la vie? Comparez au «Verger».

«Sagesse.» En quoi consiste la sagesse annoncée par le titre? Sur quoi est basée la leçon? Quand est-ce que Noailles a écrit ce poème? Est-ce que son point de vue sur la vie a changé?

Quelle est la philosophie exprimée dans ce poème? S'agit-il d'une philosophie et d'une «sagesse», c'est-à-dire de valeurs morales, conventionnelles? Conventionnelles chez une femme?

De quel lit est-il question au troisième vers? Comment expliquez-vous la juxtaposition entre ce lit et la tombe à la fin du poème?

Comment la rime contribue-t-elle au sens du poème? Et la forme du vers? Quel effet est produit par le passage à l'octosyllabe pour le vers final?

Questions générales

Le Cœur innombrable: l'image insolite évoquée par ce titre pourrait résumer à lui seul la poétique et les aspirations métaphysiques de Noailles. Commentez le jeu entre singulier et pluriel (multiplicité, diversité, abondance) dans les thèmes et dans la forme des poèmes que vous avez lus et essayez d'en dégager le sens.

Comment se manifeste l'inspiration dionysiaque dans ces poèmes de Noailles? Quelles aspirations traduit-elle? Dans *Les Forces éternelles* (1920), la poète écrivait: «Deux êtres luttent dans mon cœur/ C'est la bacchante avec la nonne.» «Cette sage et cette furie/ Se rapprochent» pourtant dans une «même angoisse [...] La tristesse de l'infini» («Deux êtres luttent...»). Est-ce que cette dualité est perceptible dans les poèmes que vous avez lus? Expliquez.

Étudiez le traitement de la nature chez Noailles. Le rôle de la nature est-il le même que dans la poésie de Desbordes-Valmore ou dans *Sido*, roman de Colette?

Discutez le jeu masculin/féminin, actif/passif, sujet/objet, culture/nature, esprit/matière, parole/silence dans la poésie de Noailles. À quelles aspirations de la poète répond-il?

Certains critiques prétendent que la muse d'Anna de Noailles est la mort. Êtes-vous d'accord? Quelle est la place de la mort dans sa poésie? Quel impact a-t-elle sur sa vision de la vie? Est-ce que l'attitude de Noailles face à la mort évolue? Expliquez.

Comparez l'aspiration poétique de Noailles dans «Je voudrais faire avec une pâte de fleurs» à celle de Desbordes-Valmore dans «Les Roses de Saadi»: «Respires-en sur moi l'odorant souvenir».

Anna de Noailles: rétrograde ou en avance sur son temps, aboutissement de la poésie romantique du XIX^e siècle ou expression inaugurale de l'angoisse métaphysique du XX^e siècle? Les deux? Justifiez votre réponse.

Dans «Le Rire de la Méduse» (1975), Cixous insiste que la femme a été aliénée de l'écriture comme elle l'a été de son corps. L'exhortant à s'écrire, elle précise: «il faut que ton corps se fasse entendre» (I, p. 104). Au début d'un poème intitulé «L'Inspiration» (*L'Ombre des jours*, 1902), Noailles écrit: «Lorsque l'ardent désir au fond du cœur descend,/ La belle strophe naît et prolonge le sang.» À votre avis, par le rapport qu'entretiennent dans sa poésie corps et texte, Noailles mériterait-elle d'être considérée comme une devancière de *l'écriture féminine* telle que l'entend Cixous? Notez pourtant que Cixous ne la nomme pas parmi les femmes écrivains du XX^e siècle ayant su, d'après elle, faire entendre leur corps et inscrire ainsi «de la féminité». Y aurait-il des inconvénients à aborder ainsi sa poésie?

Renée Vivien

«*Nocturne.*» Comment se présentent ici le corps féminin et l'analogie avec la nature? Comparez à Anna de Noailles.

Comment Vivien caractérise-t-elle l'amour lesbien? Pourquoi à votre avis?

Quelles sortes d'images sont associées à cet amour? D'où proviennent ces images? Vous paraissent-elles originales?

«*Roses du soir.*» Comparez ce poème aux «Roses de Saadi» de Marceline Desbordes-Valmore à qui il rend indirectement hommage. Y a-t-il une progression d'un poème à l'autre? Que symbolisent les roses ici? Quelles images sont associées aux roses? En quoi ces associations sont-elles typiques de Vivien?

Pourquoi à votre avis les roses sont-elles au pluriel? Notez que dans la poésie masculine la femme est souvent comparée à *une* rose. Des exemples célèbres illustrant cette tendance et datant du XVI^e siècle sont les poèmes de Ronsard, «Mignonne, allons voir si la rose» (voir les textes annexes, p. 10) et «Quand on voit sur la branche au mois de mai la rose». Comment cette image classique de la féminité est-elle réinterprétée par Vivien?

Commentez le vers: «Un songe évocateur tient mes paupières closes.»

À qui pourrait se référer le «tu» auquel s'adresse le sujet parlant?

«*Le Toucher.*» Quels rapports voyez-vous entre l'art du toucher et l'art poétique de Vivien?

Comment interprétez-vous le refus des baisers et le choix des «voluptés blanches»? Y a-t-il un rapport avec «l'autrefois» (v. 2) évoqué au début?

«*La Rançon.*» Quelles sont les ambivalences du poème? Relevez les oxymorons. Que veut suggérer ainsi Vivien?

Que symbolise la mer?

Quel effet est produit par les répétitions de rimes et de vers?

Comment la narratrice envisage-t-elle la bien-aimée et l'union avec elle? Pourquoi, à votre avis?

Quelle image a-t-elle d'elle-même?

«*Faste des tissus.*» À qui s'adresse le poème? Quel rôle lui attribue la poète?

Comment expliquez-vous le vœu du «je» lyrique exprimé par l'impératif du premier vers? Relevez les autres impératifs dans le poème. Comment éclairent-ils l'idéal amoureux et poétique de Vivien?

Quelle sorte de paysage est évoquée?

À quelles mythologies Vivien a-t-elle recours? Pourquoi?

Étudiez les rapports «étoffes»/ «flots»/ «strophes». Comment précisent-ils l'activité poétique?

Comment interprétez-vous le titre du poème?

«*Litanie de la Haine.*» Que suggère le titre? Dans quel(s) sens faut-il comprendre le terme «litanie»? Quels rapports voyez-vous entre ce titre et la structure du poème?

Comment Vivien envisage-t-elle ici la communauté lesbienne? Et l'amour lesbien?

Comment développe-t-elle l'opposition entre la nuit et le jour? Relevez les autres oppositions dans ce poème. Quel en est l'effet poétique?

Quelles continuités et quelles identifications féminines sont établies?

Comment sont présentés les hommes? Considérez le choix du vocabulaire pour les décrire.

Commentez le vers: «Nous haïssons le rut qui souille le désir». Quelles sont les connotations du mot «rut»? Retrouvez-vous le thème du «rut qui souille le désir» dans d'autres poèmes de Vivien?

Comment est présentée Lilith? Comparez à Monique Wittig et Sande Zeig, *Brouillon pour un dictionnaire des amantes* (II, p. 324). Et Eblis? Pourquoi?

Quelle sorte d'existence est envisagée pour «nous»? Quelles images caractérisent ces femmes? Que pensez-vous de ces images associées par Vivien au lesbianisme?

Est-ce que le «nous» de la septième strophe est le même que celui des strophes précédentes? Que suggère le passage de «nous» à «je» dans les trois dernières strophes?

Dans la sixième strophe, commentez le vers «Et je convoite en toi la cruelle prêtresse» et la valorisation des «lividités» du «je» lyrique comme aiguillon de l'ivresse érotique chez sa partenaire.

Quelle évolution chez «nous» est suggérée par: «Nous renierons les pleurs mystiques de jadis/ Et l'expiation des cierges et des lys»?

Avec qui la narratrice s'identifie-t-elle finalement? Pourquoi, à votre avis?

Est-ce un poème féministe? La rébellion des protagonistes lesbiennes anonymes («nous» et, à la fin, «je») vous semble-t-elle efficace?

«*Psappha revit.*» Comment interprétez-vous le titre du poème?

Quelles continuités féminines sont établies? Sont-elles uniquement amoureuses?

Que suggère «Nos caresses sont nos mélodieux poèmes...»?

Dans le vers «Nos corps sont pour leur corps un fraternel miroir», commentez le choix de l'adjectif «fraternel». Notez que Vivien affectionnait l'adjectif «sororal» et l'utilise ailleurs dans le même recueil, notamment dans le poème liminaire qui précède immédiatement «*Psappha revit*» («À l'heure sororale et douce des mains jointes») et, plus loin, dans «*Paroles à l'Amie*» («Et j'eus l'inexcusable audace de vouloir/ Le sororal amour fait des blancheurs légères»). Commentez aussi le jeu entre masculin et féminin dans le vers: «Être tout à la fois des *amants* et des *sœurs*».

Comment Vivien formule-t-elle ici l'énigme de l'identité sexuelle?

En quoi ce passé récrit et ressuscité constitue-t-il un refuge et une protestation, la figure même d'une altérité (différence) revendiquée?

Sa vision de la femme, lesbienne et poète, est-elle entièrement positive? Justifiez votre réponse.

Que suggèrent ses transformations des mots de Sapho? (Voir ses traductions et adaptations de Sapho signalées dans les notes.)

«*Le Pilon*.» Qu'est-ce que c'est qu'un pilon? Quelles en sont les connotations culturelles?

Pouvez-vous imaginer d'après ce poème la situation sociale de Vivien?

Comment s'expriment à la fin la colère, l'horreur et la haine du «je» lyrique? Que pensez-vous de cette façon de se révolter?

Comparez le ton de ce poème à celui de «Litanie de la Haine» et de «Psappha revit». Y voyez-vous une évolution?

Questions générales

La communauté idyllique de Mytilène/Paris ressemble-t-elle à la Cité des Dames imaginée par Christine de Pizan? Justifiez votre réponse. Considérez la façon dont Vivien et Christine de Pizan envisagent et racontent, à cinq siècles d'écart, l'histoire des femmes. Qu'est-ce qui a changé? Qu'est-ce qui reste identique? Pourquoi?

Quelle(s) image(s) Vivien a-t-elle d'elle-même en tant que femme poète? À votre avis, Vivien se situe-t-elle pleinement dans une tradition littéraire féminine? À quelles autres femmes poètes, à part Sapho et les poètes grecques de l'Antiquité, se réfère-t-elle? Quelles sont les ambiguïtés ou les difficultés de sa position par rapport au canon littéraire, et en particulier, poétique? Vu les dates auxquelles elle a écrit, sont-elles surprenantes?

Quelle importance est accordée au corps féminin dans cette poésie? L'attitude de Vivien à cet égard est-elle nette?

Comparez la représentation de Sapho et de l'amour lesbien dans la poésie de Vivien et dans celle de Baudelaire, de Verlaine et/ou de Swinburne (voir les textes annexes, pp. 21–24). Quel est le rapport de Vivien avec ces modèles poétiques? Adopte-t-elle vis-à-vis d'eux une attitude critique?

Le poème «Le Toucher» semble s'inspirer du célèbre sonnet des «Correspondances» de Baudelaire (voir les textes annexes, pp. 20–21). En quoi la vision et l'art poétique de

Vivien différent-ils pourtant de ceux de Baudelaire? Les deux poètes valorisent-ils les mêmes sens?

En quoi le passage suivant tiré de l'introduction à Korinna, poète grecque de Tanagra, dans *Les Kitharèdes* (c'est-à-dire joueuses de cithare, 1904) pourrait-il éclairer le vœu de la narratrice dans «Faste des tissus», paru la même année dans *La Vénus des Aveugles*: «Korinna s'est tue... Les siècles ont passé sur son œuvre et l'ont détruit. Ceux qui se souviennent d'elle et qui l'aiment pieusement retrouveront, dans les merveilleuses statuettes des femmes de son pays, cette grâce disparue de Tanagréenne. À travers les larges plis d'étoffe aussi beaux que les vagues, ils reverront les mouvements libres du corps. Ils ressusciteront les gestes et les attitudes, modulations de musique et frissons de poèmes... Et, devant ce néant, ils évoqueront la puissance d'ivresse et de vie que dégageait autrefois tout l'être inspiré de la Kitharède...»?

En vous basant sur ces poèmes, étudiez la représentation et la valorisation de la différence sexuelle chez Vivien. Que signifie pour elle son lesbianisme? Quelles similarités et quelles différences voyez-vous avec la revendication du lesbianisme chez Monique Wittig?

Voyez-vous des rapprochements entre la poésie de Vivien et la poésie courtoise du Moyen Âge? Et la poésie pétrarquiste ou néo-platonicienne de la Renaissance? Expliquez.

Renée Vivien: «romantisme féminin». Commentez.

Renée Vivien: poète féministe? Justifiez votre réponse.

Colette *Sido*

Comment la fille voit-elle sa mère? Que représente Sido pour la jeune fille et pour la narratrice adulte? Avec quoi est-elle associée? Comment est-elle dépeinte? Qu'est-ce qui contribue à faire de la mère une figure mythique? Quel rapport est suggéré entre elle et l'écriture de sa fille?

Que suggère la répétition de la formule «Ainsi parlait-elle» ou «Ainsi parlait ma mère»?

Quelle opposition est établie entre Paris et la province? Lequel est valorisé? Pourquoi?

Pourquoi la narratrice insiste-t-elle sur les rapports entre Sido et la nature (plantes, animaux, météorologie)?

Comment Sido considère-t-elle ses enfants? Surtout, comment voit-elle sa fille?

Quel symbolisme revêt le jardin de la maison natale? Comparez au poème «La Maison de ma mère» de Desbordes-Valmore.

À quel moment de sa vie la narratrice écrit-elle? Est-ce qu'elle respecte la chronologie? Comment est organisé le texte?

Comment la narratrice voit-elle son enfance? Pourquoi revient-elle sur son passé? Quels rapports y a-t-il entre passé et présent? Quels sont les effets du souvenir et de cette narration rétrospective sur sa compréhension du passé?

Quelles différences et quelles ressemblances y a-t-il entre Sido et sa fille? La mère est-elle un modèle pour sa fille? Est-elle entièrement idéalisée?

Étudiez en détail le dernier paragraphe de la partie «Sido» (II, p. 182). Que suggèrent les références aux «points cardinaux» et à «la Rose des Vents»? Comment Colette transforme-t-elle la métaphore conventionnelle de la femme-rose?

Si Sido est morte en 1912, comment la narratrice a-t-elle pu la revoir en 1928? Que suggère dans ce dernier paragraphe la progression des temps verbaux: conditionnel passé, passé composé, passé simple, de nouveau passé composé, et enfin présent? Faut-il regretter le manque d'un portrait photographique?

Comment est présenté le père? Est-il idéalisé? Quelle est l'importance pour la narratrice de son écriture et de ses livres «blancs» découverts après sa mort? Est-ce une figure paternelle conventionnelle? Est-ce un modèle pour sa fille? En quoi la fille lui ressemble-t-elle? Que signifie symboliquement sa jambe amputée? Quelles sortes de réflexions son grand amour pour Sido inspire-t-il à la narratrice? Quels contrastes y a-t-il entre les parents?

Comment s'appelle le père? Qui l'appelait ainsi? Comment s'appelle la mère? Qui l'appelait ainsi? Qui les appelle ainsi maintenant? Pourquoi le nom de la mère est-il mis le plus souvent entre guillemets? Comment s'appelle l'auteur? Est-ce le nom qu'on lui a donné à sa naissance? Qui d'autre s'appelle ainsi? Quelle est l'importance de ce nom?

Comment la narratrice voit-elle son frère Léo? Pourquoi s'étend-elle si longuement sur ce personnage? Vit-il dans le présent? Et la narratrice?

Pourquoi la narratrice évoque-t-elle les jeux des «sauvages»? Quelle est la place des livres, de la lecture, et de l'écriture dans la vie de cette famille?

Pourquoi le livre s'arrête-t-il sur l'évocation du mariage de Juliette et sur ses prolongements dans le souvenir de la narratrice? Le mariage est un thème récurrent du

livre. Comment est-il présenté? Que pense Sido de cette institution sociale? Est-ce que cette fin représente un dénouement conventionnel? Quelle importance revêt le mariage de sa sœur pour la jeune fille qu'était alors la narratrice? Pourquoi Colette mêle-t-elle ce souvenir à l'évocation de la «misanthropie» de son frère aîné et de son lit d'enfant où il dormait autrefois «chaste et voluptueusement seul»?

«Y eut-il jamais un enfant aussi sage?» demande Sido à la fin (p. 210). Dans quel(s) sens faut-il prendre le mot «sage»? La narratrice adulte partage-t-elle cette idée de la sagesse? Quelle sagesse implicite retire-t-elle de ce retour sur le passé?

Questions générales

Quelles ressemblances voyez-vous entre le style de Colette et celui d'Anna de Noailles? Lequel vous semble supérieur? Pourquoi?

Terre-mère-fille: comparez le traitement de ce motif chez Colette, Desbordes-Valmore et Noailles.

La mère et d'autres sources féminines du chant et de l'écriture: comparez Colette à Desbordes-Valmore, Vivien ou Cixous, au choix.

Si Sido domine l'ensemble du roman, le chapitre consacré au Capitaine en occupe la place centrale. Le père est peu présent dans les deux livres antérieurs de la trilogie autobiographique, *La Maison de Claudine* et *La Naissance du jour*. Comment expliquez-vous la place et l'importance que Colette lui donne ici? En quoi le chant du père éclaire-t-il l'écriture de la fille?

Tradition féminine? Tradition masculine? Les deux? Étudiez les rapports de la narratrice «Colette» à la tradition littéraire, en précisant bien de quelle(s) tradition(s) il s'agit. À quoi servent les modèles pour l'écrivaine? S'agit-il d'une simple imitation ou plutôt d'une réécriture?

Le paradis perdu de l'enfance représente-t-il une force ou une contrainte pour «Colette»? Et pour «les sauvages»?

Étudiez le jeu masculin/féminin chez les deux parents et chez la narratrice. L'idéologie sexuelle de son temps est-elle respectée par Colette? Quel semble être son idéal?

En 1975, dans une note célèbre du «Rire de la Méduse» (II, p. 104), Cixous nomme Colette et Duras comme les seules femmes écrivains françaises du XX^e siècle qu'elle a vu «inscrire de la féminité». Êtes-vous d'accord que Colette inscrit de la féminité? Dans quel sens faut-il prendre le terme «féminité»?

Colette et l'autobiographie. Est-ce que ce livre correspond à votre idée d'une autobiographie? Pourquoi ou pourquoi pas? Comment peut-on caractériser l'écriture autobiographique dans *Sido*? Convient-il de parler d'autobiographie «au féminin»?

Nathalie Sarraute
Tropismes

VIII. Comment se comporte l'homme («il») vis-à-vis des «êtres frais et jeunes»? Qu'est-ce qui semble le pousser à agir ainsi? À quel besoin répond pour lui le contact avec «les êtres innocents»? Que suggère au deuxième paragraphe la répétition du mot «écraser»?

Pourquoi le verbe «promener» est-il mis entre guillemets? Et la phrase «il faut si peu de chose, car une seconde d'inattention suffit pour qu'il arrive un accident»?

Quels mouvements intérieurs, quelles sensations, le mot «prudence» semble-t-il cacher chez le grand-père?

Quel langage le grand-père adopte-t-il pour s'adresser à son petit-fils? Pourquoi? Qu'est-ce qui est sous-entendu par ce discours? Quels en sont les effets sur l'enfant? Notez le changement de perspective après le discours direct du grand-père.

Quelle est cette chose que l'enfant se voit contraint d'absorber? Est-ce que Sarraute la nomme? Quelles techniques emploie-t-elle pour communiquer le tropisme—les sensations, les mouvements intérieurs spontanés—que le discours et la conduite du grand-père provoquent chez l'enfant? À quoi son expérience est-elle comparable? Quel rôle joue la description du décor? Que suggère le glissement pronominal vers «on»?

Est-ce que l'enfant résiste?

X. Que suggère l'expression «la vie des femmes»? Relevez dans les premiers paragraphes les effets de style qui suggèrent l'ironie. Pourquoi «thés» est-il entre guillemets?

Cherchez dans le reste du *Tropisme* des mots associés à l'adjectif «gourmand». Quelle progression remarquez-vous?

Que suggère la métaphore de la volière? Comment est-elle développée dans la suite du *Tropisme*?

Quels sont les rapports entre «elles» et les choses? Pourquoi?

Quel effet est produit par les répétitions dans la partie narrative? et dans le discours d'«elles»?

Dans le cinquième paragraphe commentez la description d'«elles». À quoi ressemblent-elles? Pourquoi Sarraute écrit-elle «Leurs visages étaient *comme* raidis par *une sorte de* tension intérieure» au lieu de «Leurs visages étaient raidis par une tension intérieure»? Que suggère «tension intérieure»? Quel serait leur tropisme à elles?

À quoi sert la conversation ici? Quel rituel est accompli vis-à-vis de la femme évoquée dans leur conversation? Pourquoi? Que représente cette femme pour elles? Comparez à Rimbaud ou Proust dans *Tropisme XII*. D'où viennent leurs opinions? Quels détails ici et dans le reste du *Tropisme* suggèrent leur manque de sécurité?

Que deviennent leurs mots à la fin? Quelle métaphore est développée dans le dernier paragraphe? Pourquoi pensez-vous que Sarraute l'ait choisie? Comparez cette fin avec le début du *Tropisme*. Quelle impression est communiquée par le rythme de ce paragraphe et par la chute (la partie finale sur laquelle tombe la voix) sur l'adjectif «grise» (voir aussi l'air «immobile et gris» du *Tropisme VIII* et les «rues grises» du *Tropisme XXI*)? Quelles sont les connotations de cet adjectif chez Sarraute? Cette couleur apparaît-elle ailleurs dans ce *Tropisme*?

XII. Que représente aux yeux de son public ce professeur au Collège de France? Qu'enseigne-t-il? Pourquoi Sarraute précise-t-elle que ses cours sont «très suivis»?

Comment est présentée son activité analytique? Quelles impressions sont communiquées par l'expression «son petit œil perçant et malicieux» et par l'analogie avec l'image publicitaire? Que savez-vous sur les écrivains Rimbaud et Proust? Pourquoi Sarraute a-t-elle choisi précisément ces deux noms et pourquoi écrit-elle «Rimbaud *ou* Proust» au lieu de *et*? Comment le professeur explique-t-il leur «mystère»? Quelle idée se fait-il de l'art? Que pensez-vous de cette approche?

Quel ton prend-il pour s'adresser à son auditoire? Pourquoi? À quoi servent ses mots? Comparez au langage du grand-père dans le *Tropisme VIII*.

À quoi fait penser l'image des «petits enfants tremblants et nus» dans le creux de la main de cette figure puissante? D'où vient cette image? Quel en est l'effet?

La lecture («comme si j'étais leur créateur, leur père») de ce professeur convient-elle à l'art de Rimbaud et Proust ou de Sarraute elle-même dans *Tropismes*? Quel commentaire implicite fait-elle sur la réception critique d'œuvres d'art novatrices et sur les explications psychologiques?

Commentez le choix du verbe «triomphait» et l'effet des listes et des répétitions dans l'avant-dernier paragraphe.

Quel rite primitif a été accompli? Comment Sarraute traduit-elle l'impact de ce discours professoral sur Rimbaud ou Proust? Quelles sensations évoquent le rythme du dernier

paragraphe et la chute sur «quelque square poussiéreux»? Quelle impression est créée par l'emploi du verbe «trottaient» pour dépeindre la démarche des femmes (voir aussi la description de l'enfant à la fin du *Tropisme VIII*)? À quoi sert ici l'énumération de différentes catégories de gens?

Qui éprouve le tropisme ici? Qu'est-ce qui l'a déclenché? Qu'est-ce qui l'a arrêté?

XXI. Comment sont dans ce *Tropisme* les rapports entre «elle» et «eux»? Comment réagit-elle à leur regard? Qu'éprouve-t-elle à leur contact?

À qui peut-on attribuer les propos du troisième paragraphe? Est-ce que le point de vue est toujours le même? Pourquoi n'y a-t-il pas de guillemets? Pourquoi Sarraute adopte-t-elle le style indirect libre au lieu du style direct dans des phrases comme celle-ci: «eux aussi trouvaient cela?» Trouvez-vous cette conversation originale? intéressante? De quelles sortes de propos s'agit-il?

Quelle pression est exercée par les autres sur cette jeune femme docile? Pourquoi?

Comment réagit-elle? Quel rapport y a-t-il entre sa conversation et ses actes, d'une part, et sa sous-conversation, d'autre part? Qu'a-t-elle envie de faire? Par quelles images ou quelles métaphores son tropisme est-il rendu? Pourquoi les verbes qui racontent son désir sont-ils à l'infinitif? À quoi vous fait penser l'image de cette femme «la bouche tordue, hurlant des mots sans suite» (II, p. 223)? Qui la percevrait ainsi? Quelles connotations culturelles sont mis en jeu par l'image des concierges? et de leur tricot? Pourquoi à la fin les verbes sont-ils au conditionnel? Est-ce qu'«elle» fait ce qu'elle a envie de faire?

Quel effet est créé par le retour au thème du regard dans la chute du *Tropisme*?

Questions sur l'ensemble de ces Tropismes

Qu'est-ce qui rend la lecture de ces textes difficile au début? Pourquoi Sarraute nous prive-t-elle de nos repères romanesques familiers? Peut-on même classer *Tropismes* dans un genre littéraire connu? Peut-on «raconter» ce qui se passe dans ces petits textes?

Quelles images, quelles analogies et quelles métaphores aident à préciser l'action tropismique? De quels domaines viennent-elles? Comment Sarraute prolonge-t-elle l'analogie avec la biologie? Regardez bien le vocabulaire qu'elle emploie pour rendre les mouvements psychiques, pour transcrire les sensations spontanées qui échappent d'habitude au langage et pour nous les faire partager.

Comment s'organisent ces textes? Qu'est-ce qui contribue à leur cohérence et, par conséquent, à leur lisibilité?

Étudiez les oppositions vie/mort; authenticité/inauthenticité; enfance/âge adulte; profondeur/surface; intérieur/extérieur; mouvement/immobilité, sensoriel/rationnel;

ouverture/enfermement; irrégularité/régularité ou symétrie; informe/formé ou défini; singulier/pluriel; individualité/conformisme.

Les *Tropismes* sont de petits drames, souvent assez violents. Quelle est la nature de ces drames?

Quel est le temps narratif? Est-ce un temps habituel pour raconter une histoire? Pourquoi Sarraute l'emploie-t-elle? Compte tenu de ce temps narratif, comment peut-on interpréter les citations en style direct?

Quel rôle jouent les clichés, les lieux communs dans ces *Tropismes*? Pourquoi y en a-t-il tellement? Sarraute ne raconte-t-elle que des banalités?

Comment le contact avec les autres est-il vécu?

Que représente la figure de l'enfant?

Comment est suggérée la nature primordiale, archaïque, des tropismes?

Sur quoi portent la satire et l'ironie de l'auteur?

Questions générales

Sarraute féministe? Misogynie? Ni l'une ni l'autre? Expliquez. Voyez-vous dans ces textes, en dépit des protestations de neutralité sexuelle de la part de l'auteur, une possible inscription du féminin? Justifiez votre réponse en précisant bien le sens que vous attribuez au terme «féminin».

Comparez l'emploi de personnages pronominaux chez Sarraute et chez Wittig (*Les Guérillères*).

Dans *L'Ère du soupçon*, Sarraute rejette le réalisme «trompe-l'œil» en tant qu'apanage désuet et suspect du roman traditionnel. Comment cette polémique est-elle inscrite dans *Tropismes*?

Dans son écriture, Sarraute s'efforce de faire accéder au langage l'innommé, l'innommable. Comment s'y prend-elle pour éviter que le langage ne trahisse cette réalité, ce «ressenti», qu'il ne fige le sens, ne fixe le mouvement, n'assèche la fluidité, ne durcisse la sensation fugace, ne ramène l'inconnu au connu? Qu'y a-t-il de paradoxal dans son entreprise littéraire?

Marguerite Duras
Hiroshima mon amour

[Rappel: Le scénario du film est de Duras, mais le film a été réalisé par Alain Resnais. Notez que certaines questions présupposent que vous avez vu le film.]

Commentez les premiers mots du film, prononcés par le Japonais: «Tu n'as *rien* vu à Hiroshima. Rien.» Qu'est-ce qui est nié? Pourquoi? Quel est le rapport entre ces mots et les images?

Pourquoi les premières images ne montrent-elles que des «corps mutilés», fragmentés?

Quelles sont les juxtapositions, ou bien les contradictions ou les oppositions, verbales et visuelles au début? Quels rapports voyez-vous entre le dialogue et l'image et, si vous avez vu le film, entre la musique et les images? Pourquoi, à votre avis, Duras adopte-t-elle cette technique? Quel en est l'effet? Quel effet est produit en particulier par les juxtapositions entre le couple et l'horreur d'Hiroshima? Est-ce que ces juxtapositions vous choquent?

Que signifie à votre avis le désir de voir chez la Française?

Pourquoi les personnages restent-ils anonymes et pourquoi les circonstances de leur vie et de leur rencontre ne sont-elles pas précisées?

En quoi peut-on dire qu'il s'agit d'une allégorie?

Duras cherche dans ce scénario à représenter ce qui échappe à la représentation: l'irreprésentable, l'horreur. Comment la représentation et la narration conventionnelles sont-elles mises en question? Considérez l'«opéra» du début, les reconstructions, les documentaires, le film sur la paix et la façon dont le tournage de ce film est présenté (Partie III), l'Histoire. Notez que dans les indications scéniques au début de la Partie III, Duras insiste sur l'action de «défaire».

Quelles deux choses apparemment très différentes sont rapprochées par Elle au début: «De même que dans l'amour cette illusion existe, cette illusion de pouvoir ne jamais oublier, de même j'ai eu l'illusion devant Hiroshima que jamais je n'oublierai» (II, p. 248)? Pourquoi ce rapprochement?

La mémoire et l'oubli. L'oubli: quels en sont les aspects positifs et négatifs? Pourquoi Duras évoque-t-elle non seulement le «miracle» de «la résurgence de Nevers» (p. 258) mais aussi «le miracle de l'oubli de Nevers»? Quels rapports Duras suggère-t-elle entre ce thème de la mémoire et de l'oubli et celui de la mort et de la renaissance?

Le fleuve et les marées: que symbolise ce motif récurrent?

Le thème du temps. Étudiez en particulier l'emploi du flash-back et les juxtapositions passé/présent. Comment se caractérise le cours du temps? «Quelle lenteur tout à coup./ Quelle douceur.» (p. 251): comment expliquez-vous ce bien-être de la lenteur, tempo caractéristique aussi du théâtre de Duras (par exemple, *Savannah Bay*, 1982) et des films réalisés par elle (par exemple, *Nathalie Granger*, 1972, et *India Song*, 1975)?

De quoi la Française et le Japonais parlent-ils au café (Partie IV)?

Pourquoi le Japonais gifle-t-il la Française dans la scène au café? Comment interprétez-vous la réaction de celle-ci à cette gifle?

La dépossession, la dissolution du moi: qu'est-ce qu'elles ont de positif pour Duras? (Voir, entre autres, le refrain: «Tu me tues/ Tu me fais du bien.») Étudiez dans ce contexte l'emploi des pronoms personnels et des temps des verbes, en particulier dans la scène au café où la Française raconte l'histoire de Nevers (Partie IV). Que suggèrent les glissements pronominaux et verbaux dans les phrases suivantes: «Tu aurais eu froid, dans cette cave à Nevers si on s'était aimés? [...] Quand tu es dans la cave, je suis mort?» (p. 258)?

Dans cette scène au café, quel rôle joue le Japonais? Pourquoi la fait-il boire?

Comment se développent dans ce rituel du souvenir les rapports entre amour et mort, entre amour et folie, entre amour et maternel?

Comment est présenté le père? Et la mère?

Comment expliquez-vous la joie du Japonais d'apprendre qu'il est seul à connaître l'histoire de la Française à Nevers?

Étudiez en détail le monologue intérieur du début (pp. 251–52) en tenant compte de sa reprise à la fin (Partie V). Qu'y a-t-il de contradictoire dans les premières phrases? En quoi le premier flash-back (Partie II, début) aide-t-il à comprendre cette contradiction? Pourquoi veut-elle qu'il la dévore, qu'il la déforme? Quelles sont les connotations de la cruauté et du sadomasochisme ici? Que suggère le passage suivant tiré de la reprise du monologue (Partie V) sur la nature du désir de la Française: «J'avais faim. Faim d'infidélités, d'adultères, de mensonges et de mourir»? Comment cette reprise avec variations permet-elle de comprendre le passage de l'acceptation au refus de l'amour vécu?

Quelle est l'importance pour le sens politique et psychologique du film de ces paroles de la Française: «J'ai raconté notre histoire./ Elle était, vois-tu, racontable» (Partie V)?

Noms de personne/noms de lieu: comment participent-ils dans ce scénario à la mise en question de la représentation, à la dépossession, à la recherche de l'absolu? Réfléchissez en particulier au dialogue final.

Le film se termine sur le triomphe de l'oubli et sur le triomphe de l'amour par la séparation. Pour quelles raisons profondes la Française ne peut-elle pas rester à Hiroshima à la fin? Avez-vous déjà rencontré ce motif du triomphe de l'amour dans l'inaccomplissement?

Questions générales

Le désir et la perte. Comment Duras élabore-t-elle les thèmes du deuil et du désir né de la séparation? Deuil et séparation de qui, au juste? Voyez-vous des rapprochements avec d'autres écrivaines que vous avez étudiées?

Répétition et différence. Qu'est-ce que la Française cherche à répéter ici? Dans cette cérémonie du souvenir, s'agit-il d'une véritable répétition? Considérez le rapport entre le passé et le présent dans le premier flash-back au début de la Partie II et le «miracle» de «la résurgence de Nevers» au café (Partie IV).

Le désir de l'origine. Quelle est la nature de cette origine?

La notion de l'Autre. Qui est l'Autre dans ce film? Que représente l'Autre? Comment se jouent les rapports même/autre? Que pensez-vous de cette façon de concevoir l'Autre? Que suggère la recherche de l'indifférenciation?

Comment Duras développe-t-elle le thème de la transcendance du quotidien par l'amour, par la folie, par la passion, par «l'obscénité» (p. 273)?

Par quelles techniques Duras rend-elle sensible l'équivalence entre Hiroshima et Nevers, entre le Japonais et l'Allemand, entre un holocauste atomique et une tragédie personnelle, entre l'amour et la mort? Dans ce scénario et dans le film de Resnais, Hiroshima et Nevers se confondent pour représenter deux amours absolus et deux désastres absolus, l'un mondial, l'autre personnel. Cette façon d'approcher l'absolu vous paraît-elle justifiable?

Comment se constitue l'identité de la Française? Son identité vous paraît-elle stable et sûre?

D'après ce scénario, quelle est la nature de l'amour pour Duras?

À quel(s) mythe(s) de l'amour semble-t-elle se référer?

Amour et mysticisme: comparez l'amour chez Duras et chez la Béguine anonyme du XIII^e siècle (I, pp. 129–31).

Les mots et le silence. De quelle sorte de langue Duras se sert-elle? Quelle est la place du silence dans ce scénario? Et celle du cri? Quelle est la fonction des mots? Comment peut-on caractériser le style de Duras? Quel en est l'effet sur vous? Connaissez-vous d'autres auteurs du XX^e siècle qui travaillent de manière analogue les mots et le silence?

Quel rôle doit jouer la lectrice/spectatrice ou le lecteur/spectateur d'*Hiroshima mon amour*?

En fin de compte, Duras a-t-elle réussi avec Resnais à communiquer l'horreur d'Hiroshima? À faire un film politique? Un film pacifiste?

Comment interprétez-vous le titre du film?

Duras est considérée comme l'une des écrivaines qui incarne le mieux *l'écriture féminine* du XX^e siècle. Pensez-vous que ce scénario soit un exemple d'*écriture féminine*? Justifiez votre réponse.

Joyce Mansour

«*J'aime tes bas.*» Quelle attente est créée au début du poème par l'évocation des bas et du corset de la femme aimée? Qu'y a-t-il de surprenant dans la suite de cette énumération de ce que le «je» poétique aime?

Qu'est-ce qui est mis en valeur dans la description du corps de la femme aimée? Pourquoi?

Quelle sorte de regard est-ce que le «je» poétique porte sur l'autre femme? Quelle pourrait être la «honte» de celle-ci? «Honte» pour qui, au juste?

De quelle sorte de relation entre femmes s'agit-il? Quels mots suggèrent un rapport érotique? Quels mots suggèrent la répulsion? Y a-t-il des mots ou des expressions qui appartiennent aux deux champs lexicaux? Y a-t-il intimité ou distance entre le «je» poétique et l'autre femme?

Comment les deux derniers vers transforment-ils le sens du poème? Est-ce un poème féministe?

Pourquoi, à votre avis, Mansour a-t-elle choisi ce poème pour ouvrir son recueil?

«*Je veux me montrer nue à tes yeux chantants.*» Que cherche le «je» lyrique dans le rapport érotique avec l'homme?

Comment est envisagé l'érotisme? Voyez-vous un rapport avec le titre du recueil?

Quels mots sont répétés? Pourquoi?

Comment se distribuent les rôles de sujet et d'objet? Quel changement peut-on observer entre le début et la fin du poème?

Comment se développe le motif du regard?

Comment interprétez-vous le souhait que l'amant se tienne debout «aveugle et croyant»?

La femme se veut-elle simplement objet du désir et victime soumise de l'homme? Expliquez.

Quelle image présente-t-elle de son corps?

«*Une femme créait le soleil.*» Comment Mansour récrit-elle ici les mythes de la création?

Quel rapport y a-t-il entre le corps de la femme et le cosmos, entre l'intérieur et l'extérieur?

Commentez le passage au présent et à la nuit (vers 9 à 12). Qu'est-ce qui, dans les vers qui précèdent, prépare cette transition (mots, sonorités)? Que se passe-t-il dans cette partie? Quels rapports voyez-vous avec le début du poème?

Qui est Noé? Quel rôle joue-t-il dans le poème?

Quelle est la source de la créativité féminine? Quelle angoisse cette créativité semble-t-elle exorciser?

Comment expliquez-vous la sérénité relative de ce poème (voir aussi l'autre version dans la note)? Est-il entièrement dépourvu de violence?

«*Les vices des hommes.*» Dans le premier vers, comment faut-il comprendre le mot «hommes»?

Comment se développe le motif de l'oralité? Comment Mansour joue-t-elle sur le stéréotype de la mangeuse d'homme et du vagin denté?

Quels sentiments contradictoires sont évoqués par les vices, les plaies et les «viles pensées», d'une part, et les «doux gâteaux», d'autre part? En quoi contribuent-ils aux effets «surréalistes» du poème?

Commentez le jeu entre l'abstrait et le concret. Quel est l'effet de cette juxtaposition?

À qui ou à quoi pourraient renvoyer les possessifs à la première personne du singulier et le «je» poétique? Leur antécédent est-il précisé?

Quel est le ton du poème?

Peut-on attribuer à ce poème un sens féministe? Si oui, peut-on le faire exclusivement?

Ce poème très connu clôt le premier recueil de Mansour. Pourquoi, à votre avis, occupe-t-il cette place stratégique? En quoi pourrait-on le considérer comme l'art poétique de Mansour? De quelle sorte de beauté s'agit-il chez elle?

Comparez ce poème à «Je veux me montrer nue à tes yeux chantants».

«*La Cuirasse*.» Comment est structuré ce poème? Quels mots et quels vers sont répétés? Quel est l'effet de ces répétitions? Pourquoi tous les verbes sont-ils au futur?

De quelle sorte de vision s'agit-il?

Quelles armes cette femme («je») opposera-t-elle à la guerre? Pensez-vous qu'elles soient efficaces? Son attitude vis-à-vis de la guerre est-elle nette?

Relevez toutes les images de sang et de feu. Sont-elles inattendues dans le contexte? Quelle impression contribuent-elles à créer? Quels motifs contradictoires sont réunis dans l'adjectif «brasillants» appliqué aux morts?

Quelle attitude Mansour attribue-t-elle aux infirmières? Pourquoi?

Que suggèrent à propos de la vie humaine les images des châteaux de paille, des colonnades et des pantalons de flanelle? Trouvez-vous de l'humour ou de l'ironie dans ces évocations?

Est-ce que le «je» lyrique présente ici la même vision de l'univers que dans «Une femme créait le soleil»? Que suggère l'image «Les astres bêleront»?

Commentez en détail la réaction imaginée du «je» poétique devant l'horreur, la violence et la destruction: «Et je ricanerai dents découvertes violette d'extase dithyrambique/ Hystérique généreuse». Quels tabous sont transgressés ici? Quels moyens de communication adoptera la femme qui parle dans ce poème («je») alors que les morts, eux, se tairont? Quel rapport avec l'hystérie? S'agit-il d'une réaction féminine conventionnelle? Quel ton est suggéré par la juxtaposition «hystérique généreuse»? Pourquoi insister sur les «dents découvertes»? À quoi lui sert ou lui servira-t-il de ricaner? Qu'est-ce qui provoquera son extase? Extase dans quel(s) sens(s)? Pourquoi

cette extase future est-elle qualifiée de «dithyrambique»? Dans quel contexte trouve-t-on d'habitude cet adjectif?

Comment interprétez-vous le titre du poème? Quelle est la cuirasse?

À la fin de son célèbre roman *Nadja* (1928; édition revue et augmentée, 1964), le chef du mouvement surréaliste, André Breton, proclame: «La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas.» Ce poème vous semble-t-il illustrer cette beauté «convulsive» recherchée par les surréalistes? Si oui, le fait que le sujet parlant est ici une femme change-t-il quelque chose à la représentation de la beauté convulsive, incarnée dans *Nadja* et dans d'autres œuvres surréalistes masculines précisément par une femme hystérique?

«*Noyée au fond d'un rêve ennuyeux.*» Qu'est-ce qui inspire cette vision? Commentez l'emploi des adjectifs «noyée» et «ennuyeux» au premier vers.

Relevez toutes les images et les métaphores pour décrire l'homme. Qu'ont-elles d'insolite? Sont-elles facilement intelligibles? Quel en est l'effet?

Quel est le ton du poème? Y a-t-il de l'humour?

Quel(s) sen(s) peut-on donner au mot «langue» au quatrième vers?

Que suggère l'association entre «lécher» et «poignarder»?

Caractérisez l'érotisme et, plus généralement, les rapports entre les sexes ici. Quels en sont les aspects surprenants ou choquants?

À qui l'homme est-il implicitement comparé aux vers 7 à 9? Pourquoi? Comment cette allusion renforce-t-elle le côté violent, transgressif, iconoclaste du poème?

Commentez le dernier vers (style, sens, impact).

«*Connais-tu encore le doux arôme des plantaniers.*» Comment Mansour relie-t-elle dans ce poème érotisme et monde extérieur? Comparez à «Une femme créait le soleil». Avec qui ou quoi la femme («je») s'identifie-t-elle?

Caractérisez l'érotisme et le rôle du «je» poétique dans ses relations avec «tu», l'homme absent.

Que symbolisent les chats?

Commentez les vers: «Je ne sais plus aimer/ Les bulles douloureuses du délire se sont évanouies de mes lèvres».

Quelles images de la femme sont évoquées par «mon masque de feuillage» et «un rosier» qui agonise? Ces images «surréelles» sont-elles aussi des images conventionnelles?

Quel est le ton de ce poème?

Est-ce à votre avis un poème d'amour conventionnel dans lequel chaque partenaire joue un rôle également conventionnel?

«*Phallus et momies.*» Commentez le titre du poème. Quelles allusions sont implicites? Y décelez-vous des jeux de mots? de l'humour? N'oubliez pas que Mansour était égyptienne et bilingue. Quels thèmes caractéristiques des poèmes de Mansour sont réunis dans ce titre?

Quelle est cette «route parallèle» que le «je» poétique a suivie?

Décrivez l'attitude du «je» poétique envers la société. En quoi reflète-t-elle les partis pris des surréalistes? En quoi diffère-t-elle de l'attitude surréaliste?

Pourquoi, à partir de «Tout casser», la plupart des verbes sont-ils à l'infinitif? Quel est le sujet de ces verbes?

Contre quoi, très précisément, doit porter la violence? À quoi vous fait penser l'image d'un «serpent dans un vase de Gallé»? Quels sont les symbolismes traditionnels du serpent? À quoi pourrait se référer l'image de la tête d'un serpent écrasée sous un talon (v. 4)?

Dans les vers entre parenthèses, à quoi pourrait renvoyer le mot «retour»?

Il y a probablement dans le sixième vers un exemple de contrepèterie, procédé cher aux surréalistes. [*Contrepèterie*: erreur volontaire qui consiste à intervertir un ou deux phonèmes dans la prononciation, souvent pour faire rire. L'exemple classique se trouve chez Rabelais dans *Pantagruel* (XVI^e siècle): «Il disait qu'il n'y avait qu'une antistrophe entre *femme folle à la messe* et *femme molle à la fesse*.» La métathèse (altération d'un mot par déplacement, inversion d'une lettre ou d'un élément phonétique) suggérée entre deux sons appartenant à deux éléments d'un syntagme produit un nouveau syntagme, représentant souvent, comme dans l'exemple puisé chez Rabelais, quelque gauloiserie. Définitions adaptées de Henri Bénac, *Nouveau vocabulaire de la dissertation et des études littéraires*, Paris: Hachette, 1972, et Bernard Dupriez, *Gradus: Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris: UGE, 1980.] Pouvez-vous imaginer quel serait ce vers sans la contrepèterie? Comment Mansour plie-t-elle ce procédé à ses propres thèmes et aux besoins du poème?

De quelle «vieille maison» pourrait-il s'agir au vers 8?

Avec quelles activités transgressives le rire est-il associé? Quel rôle joue-t-il? Comparez au ricanement futur du «je» poétique dans «La Cuirasse».

Quelle nouvelle connotation l'expression «égrenant leurs bigoteries» ajoute-t-elle à l'objet de la violence?

D'après ces extraits du poème, y aurait-il des exceptions à la destruction appelée par la voix poétique?

De quoi en fin de compte le «je» poétique veut-il se libérer?

En quoi pourrait-on dire que ce poème publié en 1969 porte, au-delà des thèmes chers à la poète et aux surréalistes, la trace des événements et de la rage de mai 68 (révolte gauchiste des étudiants, des ouvriers et des intellectuels contre le gouvernement de Charles de Gaulle et remise en cause des valeurs sociales traditionnelles) et du féminisme né de cette révolte? En mai 68, les revendications des féministes furent accueillies par un slogan moqueur: «Le pouvoir est au bout du phallus», contrepèterie sur la formule maoïste «Le pouvoir est au bout du fusil».

Questions générales

En quoi le titre du premier recueil de Mansour, *Cris*, pourrait-il définir son esthétique? Comment des titres tels que *Déchirures*, *Rapaces*, *Pandémonium* et *Trous noirs* aident-ils à préciser son art poétique?

Comment se manifestent dans la poésie de Mansour les tensions inhérentes à sa situation de femme poète surréaliste? Quelles stratégies adopte-t-elle pour faire face à ces tensions? À votre avis, a-t-elle réussi à les surmonter?

Comment Mansour récrit-elle les liens traditionnels dans des écrits de femmes à travers les siècles entre érotique et poétique, entre le corps et la parole?

Dans un de ses sonnets (V, I, pp. 187–88) Louise Labé, poète de la Renaissance réputée scandaleuse elle aussi pour sa franchise sexuelle, s'écrit (s'écrit): «Crier me faut mon mal toute la nuit.» Mis à part leurs contextes culturels et littéraires radicalement différents, voyez-vous des ressemblances entre la poétique de Labé et celle de Mansour?

Joyce Mansour et Renée Vivien: quels motifs ou quels thèmes décadents se retrouvent chez Mansour? En quoi peut-on dire que sa poésie s'inspire, comme celle de Vivien et au-delà des œuvres des surréalistes, des *Fleurs du mal* (1857) de Charles Baudelaire? Comparez la façon dont chacune intègre des motifs et des thèmes décadents dans sa poésie.

Comparez dans la poésie de Joyce Mansour et d'Anna de Noailles les rapports entre angoisse existentielle et excès ou volonté de dépassement des limites.

Pour les surréalistes masculins, l'hystérique, objet de *l'amour fou* et symbole de la beauté idéale, fait figure de muse. La figure de l'hystérique revêtira une importance tout autre pour l'écriture féminine (voir surtout «Le Rire de la Méduse», 1975, ainsi que *Portrait de Dora*, 1976, d'Hélène Cixous et *Le Ravissement de Lol V. Stein*, 1964, de Marguerite Duras). Pour Cixous, l'hystérique exemplaire, la Dora analysée par Freud, représente «le corps poétique, la vraie “maîtresse” du signifiant» («Le Rire de la Méduse»). L'hystérique à la parole rentrée (se) signifiant seulement avec ses «mots-de-corps» offre un modèle à l'écriture féminine dont la tâche devient alors de sortir la parole féminine du refoulement, d'opérer la métamorphose des «mots-de-corps» en écriture. Quelle place donneriez-vous dans ce parcours à la réinterprétation de l'hystérique par Mansour, notamment dans «La Cuirasse»?

Comparez le statut de la femme et les images du corps féminin dans «L'Union libre» d'André Breton (voir les textes annexes, pp. 26–27) et la poésie de Joyce Mansour.

Quel rôle joue la parodie dans la poésie de Mansour?

Monique Wittig
Les Guérillères

Monique Wittig avec Sande Zeig
Brouillon pour un dictionnaire des amantes

Comment Wittig renouvelle-t-elle le genre de l'épopée dans *Les Guérillères*?

Commentez l'emploi du sujet «universel» «elles» dans ce texte. Quel effet est produit par la répétition de «elles disent»?

Dans *Les Guérillères* et *Brouillon pour un dictionnaire des amantes*, Wittig relit et récrit les mythes, les contes de fées, et l'histoire du passé. Quelles références reconnaissez-vous? Comment Wittig les modifie-t-elle? Par quels moyens tente-t-elle de renverser la mythologie phallique? Quelle est la nouvelle mythologie qui en résulte? Comparez à Christine de Pizan, à Renée Vivien, à Joyce Mansour («Une femme créait le soleil», II, pp. 289–90), à Chantal Chawaf, et/ou à Andrée Chédeville.

Analysez en détail la légende de Sophie Ménade (p. 316). Quelles histoires traditionnelles y sont reprises? Comment sont-elles transformées? Quelle nouvelle vision des origines émane de ce récit? Que suggère le nom de la conteuse? Comment interprétez-vous la réaction d'«elles» à ses paroles?

Comment Wittig transforme-t-elle le langage? Commentez le néologisme «les guérillères». Quels aspects du langage met-elle en question? Pourquoi le travail sur les mots est-il si important?

Le roman comporte beaucoup de listes et d'énumérations. Pourquoi?

Comment se fait l'inscription du corps féminin dans *Les Guérillères*? Quelle est l'importance du sexe féminin (de la vulve) dans cette utopie féministe? Est-ce que cette importance évolue? Pourquoi? Pourquoi insister sur la vulve précisément?

Relevez les diverses manifestations du O et du cercle dans *Les Guérillères*. Quel en est le symbolisme? Ce motif a-t-il un sens simple? Expliquez. Pourquoi revêt-il une si grande importance dans le roman? À quels thèmes est-il associé? Quel rapport a-t-il avec la structure du livre?

Pourquoi les guérillères finissent-elles par rejeter les féminaires et les références à des mythes et à des symboles gynocentriques?

Quelles sont les revendications féministes de Wittig? Contre quoi proteste-t-elle? Quels discours de quelles disciplines rejette-t-elle? Comparez à Joyce Mansour, *Phallus et momies*. Avec quels groupes se sent-elle solidaire? Pourquoi?

Dans l'entrée «Vie» de *Brouillon pour un dictionnaire des amantes*, que suggèrent la mention puis la disparition de «l'arbre des contraires»?

Étudiez en détail le poème final des *Guérillères*. Quels thèmes y sont repris? S'agit-il d'une clôture? d'un nouveau départ? En quoi reflète-t-il la démarche militante et la structure du roman?

Que suggèrent le changement du temps des verbes et la soudaine apparition de la première personne du singulier («mes») et du pluriel («nous») à la dernière page du livre?

Questions générales

«Elles disent qu'il faut brûler tous les livres et ne garder de chacun d'eux que ce qui peut les présenter à leur avantage dans un âge futur» (p. 321). Comment Monique Wittig s'y prend-elle dans *Les Guérillères* et, avec Sande Zeig, dans *Brouillon pour un dictionnaire des amantes* pour refaire l'histoire des femmes et «des livres»? Comparez-la à cet égard à Christine de Pizan.

Comparez la vision de l'histoire des femmes chez Wittig à celle de Chedid dans son poème «Femmes de tous les temps».

En quoi la pratique et la pensée de Wittig diffèrent-elles de celles d'écrivaines telles que Chantal Chawaf et Hélène Cixous? En quoi son écriture s'oppose-t-elle à l'écriture féminine? Y a-t-il aussi des ressemblances? Expliquez.

Comparez l'emploi du pronom sujet *elles* dans *Les Guérillères* à celui d'*illes*, pronom sujet inventé par Cixous, dans «Le Rire de la Méduse». En quoi le choix du pronom sujet illustre-t-il la vision utopique particulière de chaque écrivaine?

Comparez le symbolisme de la Méduse chez Wittig (dans la légende de Sophie Ménade) et Cixous («Le Rire de la Méduse»). Pourquoi ces écrivaines reviennent-elles sur ce mythe?

En 1969 (*Les Guérillères*) et en 1976 (*Brouillon pour un dictionnaire des amantes*) il semblait encore nécessaire de dresser des listes de femmes modèles, de récupérer les mythes, les légendes, les écrits et les fables qui montrent les femmes sous un jour positif. Réviser le canon littéraire et récrire les textes et les histoires misogynes demeuraient pour Wittig des tâches urgentes. Est-ce que cette entreprise vous paraît aujourd'hui dépassée?

Comparez la problématique des identifications féminines dans une société patriarcale, à savoir, le combat entre modèles culturels et contre-modèles, chez Hélienne de Crenne (*Les Angoisses douloureuses qui procèdent d'amours*, 1538, chapitres XIV et XV) et Monique Wittig. Les choses ont-elles beaucoup évolué au cours des siècles qui séparent les deux romancières? Comment la situation de Wittig en tant que lesbienne complique-t-elle la question des modèles?

Lesbianisme, écriture, féminisme: comment s'articulent ces trois expériences chez Renée Vivien et Monique Wittig? Quels facteurs historiques, culturels ou personnels influencent chez chacune les rapports entre ces termes? Laquelle vous semble avoir le mieux réussi à les conjuguer? Expliquez pourquoi.

À votre avis, dans *Les Guérillères* Wittig réussit-elle à universaliser le point de vue d'*elles*? Y réussit-elle à dépasser la catégorie de sexe? Expliquez.

En réponse à l'absence des femmes dans le discours, la théoricienne féministe Luce Irigaray suggère cette pratique de l'écriture: «Insister aussi et délibérément sur ces *blancs* du discours qui rappellent les lieux de son exclusion, espacements qui assurent de leur *plasticité silencieuse* la cohésion, l'articulation, l'expansion cohérente des formes établies. Les réinscrire *en écarts*, autrement et ailleurs que là où ils sont attendus, en *ellipses* et *éclipses* qui déconstruisent les grilles logiques du lecteur-scripteur, font dérailler sa raison, troublent sa vue jusqu'à ce qu'en résulte, au moins, une diplopie incurable» (*Speculum de l'autre femme*, 1974). Cette injonction reflète-t-elle le traitement des lacunes et des blancs chez Wittig? Expliquez. [*Diplopie: Méd. Trouble du sens de la vue, consistant dans la perception de deux images pour un seul objet (Le Petit Robert).*]

D'après ces extraits des *Guérillères* et de *Brouillon pour un dictionnaire des amantes*, comment Wittig conçoit-elle son rôle d'écrivaine?

Chantal Chawaf
Fées de toujours

Qui sont les fées? D'où viennent-elles? À quoi sont-elles associées? Pourquoi Chawaf insiste-t-elle tellement sur l'équivalence entre les mots et les fées? De quelles sortes de mots s'agit-il?

Quelles sortes d'images et de métaphores emploie-t-elle (II, pp. 335–36) pour évoquer les mots-fées? De quels domaines viennent-elles? Que suggèrent-elles à propos de la valeur et de la fonction des contes de fées?

Pourquoi la mère raconte-t-elle des contes à sa fille? Que veut-elle dire par «réminiscences primitives» (p. 337)? Souhaite-t-elle une régression? Vers quoi?

Comment ont évolué les contes de fées au cours des siècles selon Chawaf? Pourquoi pense-t-elle qu'il est urgent d'y revenir aujourd'hui?

Questions générales

Voyez-vous des rapports entre la vision de Chawaf ici et la valorisation du maternel chez Sévigné, Lafayette, Charrière, Desbordes-Valmore, Colette, Duras? Wittig serait-elle d'accord avec cette vision? Est-ce que Chawaf et Wittig se rejoignent dans un refus commun? Si oui, lequel ou lesquels?

À quoi servent les listes de noms, de verbes, d'animaux, de fleurs, de types de fées, etc., dans *Fées de toujours*? Comparez leur fonction ici à celle des listes dans *Les Guérillères* de Wittig.

Andrée Chedid

«*L'Enigme—Poésie.*» À votre avis, à quoi renvoie le pronom «celle»? Quel en est l'antécédent? Est-ce une personne ou une chose? Quelle pourrait donc être la réponse à l'énigme? Y aurait-il une seule réponse?

Que suggère le vers: «Celle qui dérange les miroirs»?

«Celle qui n'a ni terme ni nom»: à votre avis, faut-il s'en plaindre ou s'en réjouir? Dans quel sens faut-il prendre le mot «terme»?

«*La Femme des longues patiences.*» Que proclame Chedid? Quel est le thème du poème? Quelles images le précisent et comment? Quelles connotations leur attribuez-vous? Pourquoi Chedid écrit-elle «se met» et «se donne»? Pourquoi répète-t-elle «lentement»?

Que suggère la transformation de «se met/ lentement/ au monde» en «se donne/ lentement/ le jour»? Y a-t-il une différence de sens?

Quel effet poétique est obtenu par la distribution des deux propositions principales sur quatre vers (vers 6 à 9, 15 à 18)? Comptez les syllabes dans ces strophes de quatre vers. À quel type de vers classique Chedid fait-elle penser? Comment modifie-t-elle ce vers classique et pourquoi?

Comment interprétez-vous le titre du poème?

En quoi les deux parties du poème (strophes 1 et 2, 3 et 4) sont-elles symétriques? Étudiez les noms et les verbes dans chaque partie. De quel(s) domaine(s) viennent-ils? Qu'est-ce que les verbes ont en commun? Que suggère d'emblée l'image de la sève?

Quels aspects de la femme sont soulignés? Quel est son rapport au monde naturel?

Comment ce poème pourrait-il éclairer le travail des femmes écrivains depuis Marie de France?

D'après ce que vous savez de la vie de la poète, pouvez-vous imaginer des contextes culturels qui donneraient à ce poème un sens particulier, c'est-à-dire, moins universel ou général que si on le lit sans cette référence? Si oui, quels mots du poème vous semblent évoquer ces contextes?

«*Femmes de tous les temps.*» Que suggère le premier vers? Commentez le choix de l'adjectif «fraternelles». Quel effet est produit par la répétition de «pourtant» dans les deux premiers vers?

Quelles images ou métaphores de «La Femme des longues patiences» se retrouvent ici? Les recueils poétiques de Chedid sont très soigneusement structurés. Dans *Fraternité de la parole*, les deux poèmes se suivent, comme ici. Que suggère cet ordre?

Commentez les adjectifs «éphémère», «périssable», «brefs», «immémoriales». Y a-t-il contradiction?

Commentez la versification. Y a-t-il des vers classiques? Quel effet est produit par la disposition typographique des vers dans la quatrième strophe?

Pourquoi le poème insiste-t-il sur le corps? Comment interprétez-vous le verbe «délivrer» dans les vers: «Hors du tréfonds des siècles/ délivrant l'esprit»? Dans quel(s) sens faut-il comprendre le mot «esprit»?

«Elles viennent à *notre* rencontre»: qui est «nous» dans ce poème? Quel est l'effet de ce pluriel? Comment le sens différerait-il si Chedid avait écrit «ma», première personne du singulier?

Où se trouve «ici»?

Comment interprétez-vous le titre du poème? Pourquoi «Femmes» au pluriel, à la différence du poème précédent?

Chedid regarde la tradition féminine depuis la perspective du présent. Comment la voit-elle? Quel mouvement lui attribue-t-elle? Et vous? Comparez son point de vue à ceux de Wittig et de Chawaf.

Comparez ce poème à «Psappha revit» de Renée Vivien. Comment chaque poète récrit-elle le passé? À quelle fin?

Quelles sont les perspectives d'avenir?

Questions générales

Étudiez dans ces poèmes le jeu entre singulier et pluriel, entre unité et diversité ou multiplicité, entre ressemblance et différence, entre même et autre, entre particulier et universel. Que veut suggérer ainsi Chedid?

Quelle(s) image(s) de la femme Chedid évoque-t-elle dans cette poésie?

La maternité, la gestation, la genèse; la germination, l'éclosion, la naissance, la métamorphose: comment se développent ces motifs ici? Comparez à Marceline Desbordes-Valmore, à Anna de Noailles, à Hélène Cixous, à Chantal Chawaf.

Comparez «Femmes de tous les temps» aux extraits du *Deuxième sexe* (1949) de Simone de Beauvoir (I, pp. 67–71). À près de trente ans d'écart, Chedid et Beauvoir partagent-elles la même vision du passé et du statut des femmes? Comment expliquez-vous le point de vue de chacune?

Quelle est la place du corps dans cette poésie? À votre avis, Chedid pratique-t-elle l'*écriture féminine* comme Cixous ou Chawaf, qui écrivent toutes les deux à la même époque?

Comment ces poèmes reflètent-ils les idées de leur temps?

En quoi le poème «Femmes de tous les temps» évoque-t-il la démarche de l'histoire en général, et de l'histoire littéraire en particulier, depuis les années 1970, époque de sa publication?

En quoi ces poèmes illustrent-ils l'humanisme de Chedid?