

Quand les femmes parlent des femmes. Représentations des personnages féminins dans La Princesse de Clèves de Madame de Lafayette et Clélie, histoire romaine de Madeleine de Scudéry

Auteur : François, Pauline

Promoteur(s) : Demoulin, Laurent

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale, à finalité didactique

Année académique : 2023-2024

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/21733>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.



Faculté de Philosophie et Lettres

Département de Langues et lettres françaises et romanes

Quand les femmes parlent des femmes

Représentations des personnages féminins
dans *La Princesse de Clèves* de Madame de Lafayette
et *Clélie, histoire romaine* de Madeleine de Scudéry

Sous la direction de Monsieur Laurent DEMOULIN

Lecteurs : Madame Sophie LECOMTE et Monsieur Gérard PURNELLE

Mémoire réalisé par Pauline FRANÇOIS en vue de l'obtention du grade de Master en
Langues et lettres françaises et romanes, orientation générale, à finalité didactique

Année académique 2023-2024

Remerciements

Mes premiers mots sont adressés à mon promoteur, Monsieur Laurent Demoulin. Je le remercie d'abord pour l'intérêt qu'il a manifesté pour mon sujet. Je lui dis également merci pour la confiance qu'il m'a accordée, ainsi que pour ses conseils et encouragements sincères, riches et bienveillants.

Je remercie également Madame Sophie Lecomte et Monsieur Gérard Purnelle pour l'intérêt dont ils ont fait preuve quant à mon mémoire, ainsi que Madame Justine Huppe qui, par l'intermédiaire de Laurent Demoulin, m'a recommandé quelques références qui m'ont beaucoup servi.

Je tiens à laisser quelques mots à destination de mes compagnons de route, devenus amis, sans qui cette aventure universitaire n'aurait pas été pareille. Merci également aux personnes avec qui discuter du mémoire a été motivant, rassurant, enrichissant et fructueux. Elles se reconnaîtront.

Enfin, je remercie ma famille et mes amis qui, au quotidien, ont été d'un soutien sans faille. Je les remercie pour leur patience, leurs encouragements et leur confiance.

Table des matières

Première partie : introduction.....	7
1. Problématique et choix du corpus	8
2. Méthodologie.....	9
3. Panorama de quelques études sur le sujet.....	12
3.1. Les études de genre.....	13
3.2. <i>La Princesse de Clèves</i> de Madame de Lafayette.....	14
3.3. <i>Clélie, histoire romaine</i> de Madeleine de Scudéry	14
Deuxième partie : analyses selon les activités quotidiennes.....	17
1. Le paraître.....	17
1.1. La beauté.....	17
1.1.1. <i>La beauté comme qualité première d'une femme</i>	17
1.1.2. <i>La beauté : une qualité immuable ?</i>	21
1.1.3. <i>Les critères physiques d'une belle femme</i>	27
1.1.4. <i>L'influence de la beauté sur les comportements des femmes</i>	28
1.1.5. <i>La beauté comme moyen de faire rayonner la cour</i>	30
1.2. L'habillement et les bijoux.....	33
2. La conversation.....	43
2.1. La gestion et l'expression des émotions	43
2.1.1. <i>Un cas de figure : deux émotions</i>	43
2.1.2. <i>La rougeur comme indicateur d'émotions</i>	44
2.1.3. <i>Le trouble et ses conséquences</i>	47
2.1.4. <i>Quelques subterfuges pour cacher les émotions</i>	49
3. Les loisirs et les occupations	53
3.1. Les affaires politiques	53
3.1.1. <i>Le rôle direct des femmes en politique</i>	53
3.1.2. <i>Le rôle indirect des femmes en politique</i>	56
3.2. Le bal	58
3.3. La guerre et les jeux de combat	61
3.4. Les activités de femmes.....	65
3.5. Les activités créatives	66
4. L'amour et le mariage	71
4.1. La vision de l'amour et du mariage	71

4.2.	L'asymétrie dans la relation et la puissance de l'homme.....	78
4.3.	L'influence du mariage sur les personnes	80
4.4.	Le rapport à l'argent et la dépendance économique de la femme.....	82
4.5.	La fidélité	84
4.6.	La galanterie.....	87
4.6.1.	<i>Qu'est-ce que la galanterie ?</i>	88
4.6.2.	<i>La galanterie dans Clélie, histoire romaine</i>	90
4.6.3.	<i>La galanterie dans La Princesse de Clèves</i>	91
4.6.4.	<i>Le rôle des femmes dans la galanterie</i>	93
5.	Les pratiques religieuses.....	95
	Troisième partie : conclusion	99
	Annexe	103
	Bibliographie	105

Première partie : introduction

Lorsque l'on pense au XVII^e siècle, les premiers éléments qui nous viennent à l'esprit sont La Fronde, le pouvoir absolu de Louis XIII et, surtout, de Louis XIV. Ce siècle est considéré comme le moment qui a permis de faire rayonner la France et d'exposer sa grandeur grâce à la monarchie absolue. Cependant, celui que l'on a nommé le Grand Siècle s'est également caractérisé par l'émergence des femmes. Des précieuses aux frondeuses, celles-ci sont apparues dans la société alors que personne ne les y invitait. Petit à petit, elles ont pris place dans les salons mondains et dans la littérature jusqu'à y imposer leurs codes et y devenir indispensables.

Parmi ces femmes du monde littéraire, nous trouvons Marie-Madeleine Pioche de La Vergne, comtesse de Lafayette, et Madeleine de Scudéry. Ces dernières se sont illustrées dans un genre qui, au XVII^e siècle, se cherchait encore une place dans la littérature : le roman. Ces deux autrices, considérées comme des figures emblématiques de leur siècle, nous ont laissé quelques ouvrages, parmi lesquels nous avons sélectionné *La Princesse de Clèves* (1678) et *Clélie, histoire romaine* (1654-1660).

L'œuvre de Madame de Lafayette, dans laquelle les passions de M^{me} de Clèves sont au centre de l'intrigue, a été appréhendée à travers l'édition de Anne Régent¹, professeure à la Sorbonne dont la majeure partie des recherches se concentre sur le XVII^e siècle. Le long roman de Madeleine de Scudéry, qui met en scène les exploits guerriers au cœur desquels se retrouve Clélie, a été envisagé par l'intermédiaire de l'édition de Delphine Denis². Cette spécialiste, dont l'un des domaines de recherche est consacré aux romans et nouvelles du XVII^e siècle, a réalisé de nombreux travaux sur Madeleine de Scudéry.

Ainsi, c'est grâce à M^{me} de Clèves, M^{me} de Chartres, Clélie, Plotine et leurs comparses que nous allons étudier la manière dont ces deux autrices représentent les femmes de leur

¹ LAFAYETTE (De) Madame, *La Princesse de Clèves*, édition de Anne Régent, Paris, Larousse, coll. « Petits Classiques Larousse », 2010 (première parution : 1678).

² SCUDÉRY (De) Madeleine, *Clélie, histoire romaine*, édition de Delphine Denis, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 2006 (première parution : 1654-1660).

temps. Pareille approche plonge donc pleinement la présente étude dans les *gender studies*, en vogue depuis quelques décennies.

1. Problématique et choix du corpus

Profondément inscrite dans les études sur le genre, cette recherche témoigne d'une volonté particulière : elle vise à rendre compte de l'image que les romancières du XVII^e siècle ont donnée de la femme de cette époque. L'enjeu est double puisqu'il ne s'agit pas uniquement d'exposer l'image que les romancières ont créée du genre³ féminin, mais également de saisir le rôle que joue l'écriture romanesque dans la création de cette image. L'objectif est surtout de percevoir les impensés et de rendre compte du degré de conformité à la doxa, et non de se baser sur des discours explicites sur les femmes. Ceci nous amènera à voir dans quelle mesure les autrices ont une manière propre de présenter les personnages féminins.

Ce double objectif nous a dirigée vers deux romancières du XVII^e siècle : Madame de Lafayette et Madeleine de Scudéry. Notre choix s'est tourné vers ces deux autrices pour plusieurs motifs. Le premier est relativement évident. Le roman étant un genre naissant au XVII^e siècle, peu nombreux sont les auteurs qui s'y sont consacrés entièrement, et les autrices sont encore moins légion. Le choix de sélectionner ces deux autrices s'est donc fait pour cette simple raison, d'autant plus qu'elles sont des figures importantes lorsque l'on pense aux romancières de cette époque.

La seconde raison qui nous a poussée vers un tel choix est l'importance que ces deux romancières accordent à leurs personnages féminins. Celle-ci est perceptible à deux niveaux. Le premier niveau s'entend en termes de fréquence. Les personnages féminins sont nombreux dans les deux œuvres, ce qui leur accorde une certaine visibilité qui les expose à une analyse plus poussée. Le second niveau est perceptible directement lorsque

³ Par « genre », nous entendons la construction sociale et culturelle d'un individu. Le genre s'emploie pour faire allusion à l'aspect interactionnel des individus. Il s'emploie lorsque l'on évoque les activités, l'apparence extérieure ou encore les comportements associés à un sexe. Le terme « sexe », quant à lui, est utilisé pour classer les individus selon des critères biologiques tels que l'anatomie ou encore les hormones. Pour davantage d'explications, voir WEST Candace, ZIMMERMAN Don H., « Faire le genre », dans dir. DELPHY Christine et ROUX Patricia, *Nouvelles Questions Féministes*, Lausanne, Éditions Antipodes, N° 28, 2009, pp. 34-61. Nous appliquerons cette distinction entre « genre » et « sexe » tout au long de la présente étude.

nous évoquons les deux ouvrages, et plus particulièrement lorsque nous citons leur titre. Ces derniers rendent explicitement compte de l'importance conférée au personnage féminin dans le roman. En effet, *La Princesse de Clèves* et *Clélie, histoire romaine* sont des titres très évocateurs en ces termes.

Il faut cependant ajouter que les personnages étudiés sont tous issus de classes sociales hautes. Tant dans l'œuvre de Madeleine de Scudéry que dans celle de Madame de Lafayette, les femmes qui apparaissent sont issues de familles fortunées, ce qui les laisse occuper des rangs élevés dans la société. Il va de soi que les activités traitées et les conclusions que nous en tirons prennent en compte le statut social de ces personnages et ne sont pas forcément applicables aux classes sociales inférieures.

2. Méthodologie

Comme l'affirme Damien Zanone dans l'introduction de la revue *Romantisme*, aucune référence théorique en matière d'études de genre n'est proposée comme modèle dans les études littéraires françaises. Il poursuit en disant que « le corpus méthodologique est resté ouvert, perméable à des influences diverses mais ne s'arrêtant de manière privilégiée sur aucune⁴ ». Laetitia Hanin va dans le même sens en soulignant, dans la revue *Sociopoétiques*, la diversité des démarches possibles, relatives aux études des représentations⁵.

Malgré ces propos, un ouvrage a retenu notre attention. Il s'agit de l'ouvrage *États de femme : l'identité féminine dans la fiction occidentale* de Nathalie Heinich⁶. Cet ouvrage, paru en 1996 et réédité en 2018, dresse une typologie des états de femme et en dégage une manière de comprendre les identités féminines à travers des états distincts. La sociologue établit des états de filles comme les filles à prendre, les filles mal prises, etc., mais elle évoque également le statut des femmes à travers les appellations de « première », « seconde » et « tierce ». Bien qu'elle soit intéressante, cette typologie ne se prête que partiellement aux deux romans choisis dans le cadre de notre étude. Il nous

⁴ ZANONE Damien, « Introduction », dans dir. HAMON Philippe, *Romantisme*, Paris, Armand Colin, N° 179, 2018, pp. 5-6.

⁵ HANIN Laetitia, « Introduction », dans dir. BERNARD Mathias, *Sociopoétiques*, Clermont-Ferrand, Université Clermont Auvergne, N° 4, 2019, p. 1.

⁶ HEINICH Nathalie, *États de femme : l'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996.

a donc semblé pertinent, compte tenu des constats de Damien Zanone et de Laetitia Hanin, de nous servir de cet ouvrage comme base d'une nouvelle méthodologie, en adoptant une démarche similaire à celle de Nathalie Heinich, mais pas identique.

La typologie de Nathalie Heinich nous a poussée à créer la nôtre. La sociologue a pris le parti de se centrer sur les états dans lesquels peuvent se retrouver les femmes. De notre côté, nous avons privilégié une typologie selon les pratiques quotidiennes dans lesquelles les femmes s'inscrivent. Notre classement se fera donc sur base d'une division par pratiques de la vie quotidienne, qui permettront de dégager les représentations des femmes que les deux autrices dressent à travers leurs textes. L'idée de nous focaliser sur les pratiques nous a été inspirée par la lecture de l'article de Nicolas Pelleton : « Variations des représentations genrées dans *Les Oraisons funèbres* de Bossuet⁷ ». Ce dernier analyse la pratique de l'oraison en la décomposant et nous a ainsi mis sur la piste de l'analyse du genre en fonction des pratiques quotidiennes.

Le choix de s'inscrire dans une analyse des représentations des personnages féminins selon les activités de la vie quotidienne s'avère pertinent dans le cas qui nous occupe, et cela, pour diverses raisons. La première est la concordance de cette méthode avec le contenu des deux ouvrages sélectionnés. En effet, *La Princesse de Clèves* et *Clélie, histoire romaine* sont deux ouvrages dans lesquels les activités évoquées sont nombreuses et diverses, ce qui permet une analyse riche et variée selon ce point de vue. Dans l'introduction de son ouvrage, Nathalie Heinich évoque une condition pour que sa typologie soit applicable dans d'autres œuvres littéraires. Les œuvres étudiées selon les états de femme doivent forcément se centrer sur des intrigues qui comportent des changements d'états⁸. Ainsi, si nous adoptons une démarche similaire à celle de la sociologue, il est normal d'opter pour une lecture selon les pratiques quotidiennes avec des œuvres qui en rendent compte. La deuxième raison de la pertinence d'une telle division est la volonté de comprendre le statut des femmes et la considération que l'on a d'elles. Quoi de mieux donc que de les étudier dans leur quotidien et dans les activités qu'elles font de manière spontanée ? Enfin, la troisième raison d'une telle typologie est

⁷ PELLETON Nicolas, « Variations des représentations genrées dans les *Oraisons funèbres* de Bossuet », dans dir. BERNARD Mathias, *Sociopoétiques*, Clermont-Ferrand, Université Clermont Auvergne, N° 4, 2019.

⁸ HEINICH Nathalie, *États de femme : l'identité féminine dans la fiction occidentale*, op. cit., p. 17.

la possibilité de donner plus de relief à cette étude, en ne se fondant pas sur des étiquettes stéréotypées, mais plutôt en se centrant sur des détails qui permettent de relativiser l'existant.

Comme nous venons de le souligner, bien que nous nous basions sur l'ouvrage de Nathalie Heinich et sa méthodologie au sens large, certains aspects de sa méthode ont été revus afin de créer notre propre démarche. Dans l'introduction de son travail, la sociologue affirme, par exemple, ne pas vouloir opter pour une lecture réaliste des textes étudiés⁹. Si notre objectif n'est pas non plus d'oublier le caractère fictif des œuvres choisies, notre attention s'est aussi portée sur les liens qu'entretiennent ces deux œuvres avec la réalité. Cela explique la présence de nombreux commentaires basés sur des sources à caractère historique. En effet, tout en gardant à l'esprit que les personnages des deux romans sont inventés et que les situations ne sont pas réelles, l'analyse des personnages selon les pratiques quotidiennes nous pousse à établir des ponts avec le quotidien de l'époque, ce dont rendent compte les ouvrages historiques.

Outre les deux changements évoqués ci-dessus vis-à-vis de la méthode de Nathalie Heinich, la nuance suivante est tout aussi importante dans notre nouvelle approche. La sociologue souligne que l'étude qu'elle fait des états de femme n'est en rien féministe¹⁰. Elle refuse en effet d'y faire intervenir des jugements personnels et souhaite par-dessus tout mettre au point des outils qui permettent de comprendre le contenu des textes. Notre démarche se voudra quelque peu différente puisqu'elle fera intervenir un regard critique à certains moments. Il ne s'agira pas uniquement de décrire les passages avec lesquels nous travaillerons, mais d'y ajouter quelques lectures féministes qui mettent en avant les différences entre les hommes et les femmes et la place limitée de celles-ci dans les activités sociales.

L'étude que nous faisons des deux romans sélectionnés est effectuée à partir d'extraits de longueurs variables. Ceux-ci sont représentatifs de la pratique dont il est question, mais aussi de la façon dont les personnages féminins y sont représentés. Il est évidemment impossible de réaliser un commentaire exhaustif de ces deux romans, avec toutes les

⁹ *Ibid.*, p. 17.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 18-19.

nuances qu'ils contiennent, raison pour laquelle une sélection d'extraits a été réalisée. Ces derniers apparaissent dans l'étude de manière aléatoire : nous n'avons pas envisagé les deux œuvres séparément et successivement, raison pour laquelle les extraits issus de *La Princesse de Clèves* sont mêlés à ceux de *Clélie, histoire romaine*. Ce choix s'explique par le fait que nous avons considéré les deux romans comme étant semblables. Ils ont donc, dès le début de l'étude, été associés afin de former une unité que nous analysons comme un tout.

Nous avons également établi une liste des principales pratiques quotidiennes. Elles sont au nombre de cinq : le paraître, la conversation, les loisirs et occupations, l'amour et le mariage ainsi que les pratiques religieuses. La typologie que nous proposons a été subdivisée en sous-points afin de rendre compte de manière plus précise des différents aspects qui entrent en ligne de compte dans les pratiques étudiées.

Enfin, les commentaires que nous effectuons à partir des extraits choisis portent une grande attention à la syntaxe et aux termes employés dans les phrases. La manière dont les autrices qualifient les femmes, les adverbes qu'elles utilisent et la place qu'elles réservent aux individus féminins dans leurs formulations de phrases donnent beaucoup d'indices sur la façon dont Madeleine de Scudéry et Madame de Lafayette considèrent les femmes de leur temps.

3. Panorama de quelques études sur le sujet

Avant d'entamer nos analyses, il nous semble important de réaliser un état des lieux de la recherche existante sur le sujet qui nous occupe. Compte tenu du nombre d'années qui nous sépare de la publication des deux œuvres sur lesquelles nous nous attardons, il nous est impossible de dresser un panorama exhaustif des recherches qui ont été effectuées à leur sujet. Nous avons donc inventorié de manière globale les travaux qui ont été réalisés sur le sujet en nous concentrant sur des recherches relativement récentes. Nous les avons divisées en trois parties: les études de genre, *La Princesse de Clèves* et *Clélie, histoire romaine*. Cependant, il est nécessaire de garder à l'esprit que tous les travaux repris ci-dessous n'ont pas été directement utiles à notre étude, et que d'autres travaux qui nous ont beaucoup servi n'apparaissent pas forcément dans l'état des lieux suivant.

3.1. Les études de genre

Les études de genre, aussi connues sous le nom de *gender studies*, sont très en vogue à l'heure actuelle. Il s'agit d'un champ de recherche extrêmement vaste. Nombreux sont les travaux qui s'y illustrent, tout autant que les approches qu'ils adoptent. Parmi les ouvrages que nous jugeons pertinents dans ce domaine, nous trouvons celui de Laure Bereni et ses collaborateurs : *Introduction aux gender studies : manuel des études sur le genre*¹¹. Cet ouvrage peut servir de base solide pour toute étude sur le genre. *L'Encyclopédie critique du genre : corps, sexualité, rapports sociaux*, réalisée sous la direction de Juliette Rennes, est également un outil important qui dresse un panorama des études de genre à l'aube du XXI^e siècle¹². L'ouvrage réalisé sous la direction de Dominique Fougeyrollas-Schwebel et ses collaborateurs, *Le genre comme catégorie d'analyse : sociologie, histoire, littérature*, illustre également l'intérêt porté pour les études de genre¹³. Aussi, un certain nombre de revues consacrent des numéros à la question du genre. Cela est le cas, entre autres, des revues *Sociopoétiques* ou encore *Clio. Histoire, Femmes et Sociétés*, devenue aujourd'hui *Clio. Femmes, Genre, Histoire*.

Dans le champ de la littérature, les études de genre sont également variées. Nous pouvons nous référer à l'ouvrage *Littérature et identités sexuelles*, réalisé sous la direction d'Anne Tomiche et Pierre Zoberman¹⁴, mais aussi à *Lectures de femmes : entre lecture et écriture*, dirigé par Marianne Camus et François Rétif¹⁵. En ce qui concerne plus particulièrement le XVII^e siècle, nous retiendrons quelques études qui ont attiré notre attention. Le travail d'Elsa Dorlin, intitulé *L'Évidence de l'égalité des sexes : une philosophie oubliée du XVII^e siècle*¹⁶, témoigne de l'intérêt pour les études de genre qui concernent le Grand Siècle. L'ouvrage de Carlo François et Georgette Falleur, intitulé *Précieuses et autres indociles :*

¹¹ BERENI Laure, et al., *Introduction aux gender studies : manuel des études sur le genre*, Bruxelles, De Boeck, 2008.

¹² RENNES Juliette, et al., *Encyclopédie critique du genre : corps, sexualité, rapports sociaux*, Paris, La Découverte, 2016.

¹³ FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL Dominique, et al., *Le genre comme catégorie d'analyse : sociologie, histoire, littérature*, Paris, L'Harmattan, 2003.

¹⁴ TOMICHE Anne et ZOBERMAN Pierre, *Littérature et identités sexuelles*, Paris, Société Française de Littérature Générale et Comparée, 2007.

¹⁵ CAMUS Marianne et RÉTIF Françoise, *Lectures de femmes : entre lecture et écriture*, Paris, L'Harmattan, 2003.

¹⁶ DORLIN Elsa, *L'Évidence de l'égalité des sexes : une philosophie oubliée du XVII^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2001.

*aspects du féminisme dans la littérature française du XVII^e siècle*¹⁷, ainsi que celui de Jennifer Tamas, *Au Non des femmes : libérer nos classiques du regard masculin*¹⁸ nous ont été particulièrement utiles dans la mesure où ils abordent tous deux les autrices sur lesquelles nous nous penchons au sein de la présente étude. Notons cependant que l'ouvrage de Jennifer Tamas est ancré dans les théories sur le genre. Celle-ci, en déconstruisant les normes culturelles et sociales, adopte un angle d'approche très différent de celui que nous adoptons dans cette étude.

3.2. *La Princesse de Clèves* de Madame de Lafayette

Dès sa parution en 1678, le roman de Madame de Lafayette a été lu abondamment. Depuis lors, les études qui le prennent comme objet ne manquent pas. L'histoire très connue de M^{me} de Clèves et de M. de Nemours est à l'origine de nombreux travaux comme *La Princesse de Clèves, le roman paradoxal* d'Alain Niderst¹⁹, ou encore *Études sur La Princesse de Clèves*, de René Pommier, qui réalise une étude minutieuse du texte²⁰. L'œuvre de Madame de Lafayette a connu un nouvel élan de popularité à la suite de la polémique provoquée par les propos de Nicolas Sarkozy en 2006, qui remettait sur la table le débat concernant l'enseignement des lettres et la notion de « canon »²¹. Cette polémique a permis de relancer la recherche sur ce roman du XVII^e siècle. On ne compte plus le nombre d'articles créés à son sujet. Parmi ceux-ci, nous trouvons notamment ceux de François-Ronan Dubois, qui s'inscrivent dans une perspective féministe.

3.3. *Clélie, histoire romaine* de Madeleine de Scudéry

L'œuvre de Madeleine de Scudéry, quant à elle, a également inspiré de nombreux chercheurs et théoriciens. Un grand nombre de travaux la concernant ont été réalisés comme, par exemple, l'ouvrage réalisé par Éliisa Biancardi et d'autres chercheurs, intitulé

¹⁷ FRANÇOIS Carlo et FALLEUR Georgette, *Précieuses et autres indociles : aspects du féminisme dans la littérature française du XVII^e siècle*, Birmingham, Summa, 1987.

¹⁸ TAMAS Jennifer, *Au Non des femmes : libérer nos classiques du regard masculin*, Paris, Seuil, 2023.

¹⁹ NIDERST Alain, *La Princesse de Clèves, le roman paradoxal*, Paris, Larousse, 1973.

²⁰ POMMIER René, *Études sur La Princesse de Clèves*, Paris, Eurédit, 2000.

²¹ Pour davantage d'informations sur la polémique et sur les réactions de la théorie littéraire, voir HUPPE Justine, « La Littérature embarquée. Réflexivité et nouvelles configurations critiques dans le moment des années 2000 » [thèse de doctorat], Université de Liège, 2019, pp. 40-44 et 54-62.

*Madeleine de Scudéry, une femme de lettres au XVII^e siècle*²². Le roman de Madeleine de Scudéry est très connu pour sa *Carte de Tendre*, qui est le sujet de nombreux articles. Parmi les spécialistes de la romancière, nous retrouvons Nicole Aronson et Delphine Denis. Les deux chercheuses ont écrit un grand nombre de travaux sur l'autrice, mais celle qui se démarque le plus est sans aucun doute Delphine Denis. Cette dernière, qui a dirigé l'édition de *Clélie* que nous utilisons, a dédié de nombreux articles à la romancière.

²² BIANCARDI Éliisa, et al., *Madeleine de Scudéry : une femme de lettres au XVII^e siècle*, Arras, Artois Presses Université, 2019.

Deuxième partie : analyses selon les activités quotidiennes

1. Le paraître

1.1. La beauté

Lorsque les autrices présentent des personnages féminins dans leurs écrits, la mention de leur beauté ne nous échappe pas. En effet, celle-ci apparaît systématiquement comme l'une des qualités indispensables pour une femme. Même si la femme n'est pas uniquement réduite à sa beauté, et heureusement, cette dernière reste néanmoins, à en croire les extraits repris ci-dessous, l'un des critères les plus importants, si ce n'est le plus important, pour la juger.

1.1.1. *La beauté comme qualité première d'une femme*

Dans leurs descriptions des femmes, Madeleine de Scudéry et Madame de Lafayette n'omettent pas le critère de la beauté. Comme le montrent les extraits suivants, une femme se doit d'être belle si elle veut pouvoir plaire et trouver sa place dans la société. Georges Duby et Michelle Perrot expliquent dans leur ouvrage *Histoire des femmes en Occident* que la beauté est une qualité essentielle qui assure un statut social²³. Ils affirment qu'à l'époque, elle était une nécessité si l'on ne voulait pas être associé au vice ou à une classe sociale basse²⁴.

Dans *Clélie*, lorsque l'on parle des personnages féminins, nombreux sont les adjectifs et les adverbes relatifs à leur beauté : « les beaux cheveux de la belle Clélie²⁵ », « la belle et incomparable Clélie²⁶ » ou encore « durant les quatre ans de l'absence d'Aronce, Clélie était devenue si admirablement belle, qu'on ne parlait que de sa beauté à Carthage quand il y retourna²⁷ ». L'adjectif « belle » est souvent entouré d'autres adjectifs ou adverbes qui servent à insister sur l'importance de ce critère. En ce qui concerne *La Princesse de*

²³ DUBY Georges, PERROT Michelle, *Histoire des femmes en Occident : XVI^e - XVIII^e siècle*, Paris, Perrin, Vol. 3, 2002, p. 78.

²⁴ *Ibid.*, p. 78.

²⁵ SCUDÉRY (De) Madeleine, *Clélie, histoire romaine, op. cit.*, p. 33.

²⁶ *Ibid.*, p. 35.

²⁷ *Ibid.*, p. 52.

Clèves, l'évocation de la beauté de la femme se fait plus en détails, laissant de côté l'emploi de l'adjectif « belle » au profit de descriptions plus larges qui mettent en évidence certains aspects physiques particulièrement remarquables. La beauté ne s'évalue donc qu'en faisant l'inventaire de particularités physiques et le passage suivant, qui évoque la première rencontre entre M^{lle} de Chartes et M. de Clèves, illustre ces propos :

Lorsqu'elle arriva, le vidame alla au-devant d'elle ; il fut surpris de la grande beauté de Mlle de Chartres, et il en fut surpris avec raison. La blancheur de son teint et ses cheveux blonds lui donnaient un éclat que l'on n'a jamais vu qu'à elle ; tous ses traits étaient réguliers, et son visage et sa personne étaient pleins de grâce et de charmes²⁸.

En plus de la présence d'adjectifs et d'adverbes pour évoquer la beauté, qui nous montrent son importance et son intérêt, il est aisé de remarquer que celle-ci figure parmi les qualités les plus appréciables chez une dame. Cette description du personnage de Cynésie dans *Clélie* met cet aspect en évidence :

Cynésie était une personne illustre en toutes choses. En effet elle était de très grande qualité ; elle était admirablement belle ; elle avait infiniment de l'esprit ; et dans le même temps qu'on disait qu'il en était amoureux, on ne disait pas qu'il en fût haï²⁹.

D'après cet extrait, si une femme est belle, a de l'esprit et est de bonne naissance, elle est d'emblée considérée comme illustre. La beauté fait donc partie des plus grandes qualités qu'une femme peut avoir en sa possession. Si la beauté est un critère nécessaire pour une femme, elle a parfois tendance à surpasser toutes les autres qualités, comme nous le fait comprendre l'extrait suivant :

Seigneur, lui dit-il, cette aimable captive que vous regardez plus que les autres est assurément la plus belle ; mais l'aimable Plotine que vous voyez à sa main droite, est la plus gaie, et la plus facile à gagner.

– Il est vrai, répliqua Sextus, mais la beauté de l'autre est plus charmante³⁰.

Dans cette conversation entre deux hommes, la beauté de Clélie est mise en comparaison avec la gaieté de Plotine. Au terme de ce dialogue, l'on saisit que la beauté est plus

²⁸ LAFAYETTE (De) Madame, *La Princesse de Clèves*, op. cit., p. 28.

²⁹ SCUDÉRY (De) Madeleine, *Clélie, histoire romaine*, op. cit., p. 198.

³⁰ *Ibid.*, pp. 112-113.

attirante que la gaieté. De cette manière, la beauté serait la plus importante et permettrait de plaire davantage aux hommes. Georges Duby et Michelle Perrot soutiennent que la beauté de la femme la rend désirable et est une force qu'elle utilise pour provoquer un désir de possession³¹. La femme dont le physique ne serait pas jugé satisfaisant serait en quelque sorte pénalisée selon cet aspect.

En revanche, si l'on compare les descriptions que l'on fait des femmes à celles que l'on fait des hommes, on constate que le critère de la beauté revient moins fréquemment et avec moins de vigueur lorsque l'on parle de ceux-là, là où il est presque systématique dans les descriptions de celles-là. Dans *Clélie*, on trouve très peu de passages mentionnant la beauté masculine. La manière dont on introduit le personnage d'Herminius montre que les premiers éléments mis en évidence pour parler d'un homme ne sont pas relatifs à leur apparence physique. Le texte dit ceci :

Comme les choses en étaient là, il arriva à Capoue un Romain appelé Herminius, qui est un homme d'un mérite extraordinaire, et qui a un tour si galant dans l'esprit, qu'on ne peut l'avoir plus agréable³².

Dans une autre description, dont Clorante fait l'objet, les qualités d'un homme sont détaillées, mais l'autrice n'évoque qu'à travers un seul adjectif la beauté de celui-ci. En effet, on le présente comme suit :

En effet ce dernier a la mine haute sans être fier, au contraire il a la physionomie douce, et l'air fort civil, quoiqu'il ait quelquefois quelque chose de froid et de négligé. Il a les cheveux bruns, la tête fort belle, le visage un peu long, le teint pâle, les yeux noirs et petits, mais ses regards sont pourtant pleins d'esprit, son silence même a quelque chose qui témoigne qu'il en a beaucoup, car il écoute comme un homme qui entend admirablement bien ce que l'on dit, et qui pourrait plus dire qu'il ne dit³³.

En revanche, dans *La Princesse de Clèves*, la beauté des hommes apparaît quelquefois dans les portraits que l'on en fait, même si, comme le montre le passage suivant qui décrit

³¹ DUBY Georges, PERROT Michelle, *Histoire des femmes en Occident : XVI^e - XVIII^e siècle*, op. cit., p. 125.

³² SCUDÉRY (De) Madeleine, *Clélie, histoire romaine*, op. cit., p. 87.

³³ *Ibid.*, p. 285.

le vidame de Chartres, celle-ci se perd dans une multitude d'autres qualités, non mentionnées dans les descriptions de femmes :

Il était beau, de bonne mine, vaillant, hardi, libéral ; toutes ces bonnes qualités étaient vives et éclatantes [...] Mais ce prince était un chef-d'œuvre de la nature ; ce qu'il avait de moins admirable, c'était d'être l'homme du monde le mieux fait et le plus beau. Ce qui le mettait au-dessus des autres était une valeur incomparable, et un agrément dans son esprit, dans son visage et dans ses actions que l'on n'a jamais vu qu'à lui seul ; il avait un enjouement qui plaisait également aux hommes et aux femmes, une adresse extraordinaire dans tous ses exercices, une manière de s'habiller qui était toujours suivie de tout le monde, sans pouvoir être imitée, et enfin un air dans toute sa personne qui faisait qu'on ne pouvait regarder que lui dans tous les lieux où il paraissait³⁴.

Ce passage est intéressant car l'autrice souligne à la fois des qualités que l'on attribue presque toujours aux hommes et des qualités relatives à l'habillement et à la beauté, donc plutôt féminines selon le stéréotype de genre. En commençant par décrire cet homme comme « vaillant », « hardi », « libéral » au sens de « généreux », selon la note de la page 23, mais aussi faisant preuve d'une grande adresse dans les exercices, l'autrice montre des qualités typiquement viriles, qu'elle décrit même comme étant de « bonnes » qualités. Dans la suite de la description, l'autrice évoque des qualités plus souvent attribuées à des femmes. Celles-ci sont plutôt relatives à l'apparence physique et à la manière de se vêtir. La présence de ces deux types de qualités peut faire écho à la phrase qui informe le lecteur que cet homme plaît tant aux femmes qu'aux hommes. Ainsi, les deux groupes se reconnaîtraient dans le personnage du vidame de Chartres car ce dernier reprendrait leurs caractéristiques respectives.

Un autre élément qui attire l'attention dans cet extrait est la phrase « ce qu'il avait de moins admirable, c'était d'être l'homme du monde le mieux fait et le plus beau. » La tournure « ce qu'il avait de moins admirable » est particulière puisqu'elle sert à introduire de manière presque négative des qualités relatives à la beauté, pourtant présentées de manière hyperbolique. La formulation de cette phrase est à la fois riche et ambiguë. Elle apparaît comme une formule à résoudre. En effet, l'ambiguïté réside dans la contradiction

³⁴ LAFAYETTE (De) Madame, *La Princesse de Clèves*, *op. cit.*, p. 23.

entre l'adverbe « moins » qui introduit les qualités et les qualités qui suivent, accompagnées des superlatifs « le mieux » et « le plus ». Dès lors, comment expliquer cette phrase qui nous informe de l'extrême beauté de cet homme, tout en soulignant qu'il s'agit de sa moins bonne qualité ? Il y a sans doute deux possibilités. La première est de considérer que la beauté n'a pas d'importance chez un homme et qu'il n'est donc pas utile de s'y attarder tandis que la deuxième est de comprendre que les autres qualités de cet homme sont encore plus remarquables que sa beauté, qui est déjà admirable.

Après avoir abordé ces extraits, le constat est le suivant : la femme est décrite presque essentiellement par rapport à sa beauté, c'est-à-dire selon des caractéristiques purement physiques, effaçant ainsi d'autres qualités dont elle disposerait, alors que l'homme est d'emblée présenté avec toutes ses qualités, parmi lesquelles se trouve éventuellement la beauté. Il est aisé d'en conclure que le critère de la beauté est indispensable chez les femmes, qui doivent être belles pour être considérées, alors que les hommes, qu'ils soient beaux ou moins beaux, pourraient réussir de la même manière. Myriam Dufour-Maître confirme ceci dans son article « Les précieuses, de la guerre des sexes aux querelles du Parnasse : jalons d'une polémique empêchée ». Elle affirme que les femmes du XVII^e siècle n'étaient valorisées que par des qualités telles que la beauté ou la douceur, qu'elle juge abstraites³⁵. Annette Keilhauer ajoute que, traditionnellement, la femme est souvent considérée comme une muse, ce qui explique également le fait que la beauté féminine soit idéalisée de la sorte³⁶.

1.1.2. *La beauté : une qualité immuable ?*

La beauté, bien qu'indispensable à la vie des femmes, n'est pourtant pas éternelle. Le passage suivant met en évidence la fragilité de la beauté, que des émotions vives peuvent altérer au point de contraindre la femme à se cacher.

³⁵ DUFOUR-MAÎTRE Myriam, « Les précieuses, de la guerre des sexes aux querelles du Parnasse : jalons d'une polémique empêchée », dans dir. MOLINIÉ Georges, *Littératures classiques*, Paris, Armand Colin, N° 59, 2006, p. 257.

³⁶ KEILHAUER Annette, « Neutralisée ou inquiétante : représentations de la femme vieillissante dans la littérature française », dans dir. FOUREUR Nicolas et VOLERY Ingrid, *Gérontologie et société*, Paris, Fondation Nationale de Gérontologie, N° 114, 2005, p. 151.

Ha ! Cynésie, lui dit-elle, comment est-il possible qu'il ne paraisse point à vos yeux que vous ayez mal dormi, après la mauvaise nuit que vous avez eue ? car pour moi si j'avais eu une semblable frayeur, il faudrait que je me cachasse le reste du jour, parce que j'aurais le teint si mauvais, les yeux si battus, et que je serais si accablée, que je ferais peur³⁷.

Ce passage met en évidence la conscience que les femmes, elles-mêmes, ont de leur beauté. Il nous prouve à quel point la beauté est importante dans la société et dans les esprits de l'époque. Le présent passage sous-entend à nouveau que la beauté n'est que physique. Les femmes envisagent leur beauté selon des critères tels que le teint ou les yeux et induisent que, parce qu'elles sont marquées physiquement, elles en deviennent laides. La beauté est donc, selon elles, une sorte de perfection physique qu'il faut maintenir en toutes circonstances, en allant même jusqu'à s'empêcher de s'abandonner à certaines émotions.

La beauté n'est donc pas figée. En effet, elle peut, en plus d'être atteinte par certains sentiments, être altérée par l'âge. À la question de savoir si l'on peut être belle malgré un âge avancé, les réponses sont variées : certains extraits de *Clélie* et de *La Princesse de Clèves* peuvent être interprétés de façons divergentes.

Mais à peine fut-il au haut de l'escalier, qu'il rencontra son ami, de qui l'aventure avait été bien différente de la sienne ; car au lieu de trouver une très belle personne dans son lit, il y avait trouvé la mère de Cynésie, que le temps avait rendue une des plus laides femmes de la terre³⁸.

Cet extrait de *Clélie* montre à quel point l'âge peut mettre à mal la beauté d'une femme. L'âge rendrait ainsi les femmes moins belles. La perception négative que l'on a du vieillissement est en lien avec ce que souligne Annette Keilhauer. Cette dernière affirme que, la plupart du temps, les femmes âgées qui apparaissent dans les œuvres littéraires ne sont, jusqu'au XVIII^e siècle, presque jamais représentées de manière positive³⁹. Ceci est la preuve que le vieillissement est considéré comme une influence négative sur les personnes. Si l'on en croit l'extrait, la beauté est une qualité dont il faut profiter

³⁷ SCUDÉRY (De) Madeleine, *Clélie, histoire romaine, op. cit.*, p. 177.

³⁸ *Ibid.*, p. 171.

³⁹ KEILHAUER Annette, « Neutralisée ou inquiétante : représentations de la femme vieillissante dans la littérature française », *op. cit.*, p. 152.

rapidement et dont on ne peut jouir éternellement. Vue de cette manière, elle est liée à la jeunesse et cette association peut être confirmée par un autre passage issu de *La Princesse de Clèves* :

Mais ceux que la faveur ou les affaires approchaient de sa personne [le roi] ne s'y pouvaient maintenir qu'en se soumettant à la duchesse de Valentinois, et, quoiqu'elle n'eût plus de jeunesse ni de beauté, elle le gouvernait avec un empire si absolu que l'on peut dire qu'elle était maîtresse de sa personne et de l'État⁴⁰.

Cet extrait met sur un pied d'égalité la jeunesse et la beauté grâce à la conjonction de coordination « ni ». Les deux critères peuvent ainsi être considérés comme étant indissociables, ou du moins, fortement liés. La beauté et la jeunesse vont donc de pair dans les esprits du XVII^e siècle, comme l'illustre, par exemple, cette célèbre maxime de François de La Rochefoucauld, qui dit ceci : « Il ne sert de rien d'être jeune sans être belle, ni d'être belle sans être jeune⁴¹ ». Notons que cette maxime est bel et bien accordée au féminin, associant une fois de plus le critère de la beauté au genre féminin. Cette maxime ne fait donc qu'attirer l'attention sur cette vision répandue de la femme comme étant le genre associé à la beauté. Il faut néanmoins souligner que cet extrait nous informe que la duchesse de Valentinois possède un grand pouvoir, malgré sa vieillesse et donc, sa laideur. Cela montre qu'une femme peut être importante sans forcément être belle, même si cela est exceptionnel, comme en témoigne la présence de la conjonction « quoique ». Selon Caroline Schuster Cordone, la tendance générale est de voir la vieillesse comme une perte de considération⁴². En effet, dans une société où beauté, jeunesse et fertilité assurent à la femme un rôle social, vieillir signifie pour la femme perdre ses qualités, et donc, ses rôles à jouer dans la société⁴³. La femme plus âgée perd ainsi son pouvoir dans la société. Ceci renforce donc le caractère exceptionnel du cas de la duchesse.

Par ailleurs, cet autre passage issu de *La Princesse de Clèves* semble affirmer que la beauté est possible malgré un âge avancé : « Cette princesse était belle, quoiqu'elle eût

⁴⁰ LAFAYETTE (De) Madame, *La Princesse de Clèves*, op. cit., p. 24.

⁴¹ LA ROCHEFOUCAULD (De) François, *Maximes*, édition de Jean Lafond, Paris, Gallimard, coll. « Folio Sagesses », 2012, p. 117.

⁴² SCHUSTER CORDONE Caroline, « Les perceptions et les enjeux de la vieillesse féminine dans l'art à l'aube de l'époque moderne », dans dir. DESCHENES Claire, *Recherches féministes*, Québec, Revue Recherches féministes, N° 2, 2013, pp. 71-72.

⁴³ *Ibid.*, pp. 71-72.

passé la première jeunesse⁴⁴ ». Cette phrase semble refléter un point de vue plus optimiste sur la possibilité d'être belle malgré un âge avancé. Seulement, la présence de la conjonction « quoique » nous rappelle qu'il s'agit bel et bien d'un cas rare ou étonnant. Aucune généralité ne peut donc être faite sur base de cet extrait. Pourtant, si le narrateur affirme que, dans certains cas, l'âge n'empêche pas une femme d'être jolie, M^{me} de Clèves, quant à elle, n'est pas forcément de cet avis. Le texte dit ceci :

Mme de Clèves, qui était dans cet âge où l'on ne croit pas qu'une femme puisse être aimée quand elle a passé vingt-cinq ans, regardait avec un extrême étonnement l'attachement que le roi avait pour cette duchesse, qui était grand-mère, et qui venait de marier sa petite-fille⁴⁵.

Même si ce passage n'évoque pas la beauté en soi, il nous présente l'âge comme un sujet de préoccupation qui montre son importance dans les esprits. Ce passage est intéressant à plusieurs niveaux. D'abord, il met en évidence une pensée qui n'est pas forcément fondée. En effet, l'emploi du verbe « croire » indique une croyance qui n'aurait pas été formulée de la sorte s'il s'agissait d'une certitude. Ce verbe fait allusion à l'opinion personnelle de M^{me} de Clèves qui n'est pas forcément partagée par le narrateur. Ensuite, cette tournure est assez surprenante au vu de l'image qu'elle renvoie des pensées d'une jeune fille, dont l'innocence devrait pouvoir contrer des idées comme celle-ci. Or, une telle pensée ne naît pas de nulle part ; elle trouverait peut-être son origine dans l'éducation et les apprentissages que l'on donne aux jeunes filles. Cette phrase et les réflexions qu'elle génère seraient ainsi un moyen pour un lecteur actuel d'en connaître davantage sur l'éducation des jeunes filles à cette époque, ou du moins, sur les visions que les filles et les femmes avaient d'elles-mêmes. Ce passage nous informe également sur la limite d'âge d'une jeune femme. Une femme est ainsi considérée comme étant jeune tant qu'elle ne dépasse pas sa vingt-cinquième année. Cette réalité de l'époque est extrêmement violente et dégradante pour le genre féminin, qui ne peut pourtant rien faire pour éviter de vieillir. Enfin, cet extrait permet aussi de mettre en lumière l'association faite entre l'âge, la beauté et l'amour. Selon cette logique, une femme moins jeune, et donc moins belle, ne pourrait pas trouver l'amour. L'amour peut donc, lui aussi, être associé aux concepts de

⁴⁴ LAFAYETTE (De) Madame, *La Princesse de Clèves*, op. cit., p. 20.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 44.

beauté et de jeunesse. Effectivement, comme l'indique Caroline Schuster Cordone, les qualités fondamentales des femmes sont, dès la Renaissance, la jeunesse, la beauté et la fertilité⁴⁶. L'association de ces concepts dans l'extrait n'est donc pas surprenante.

L'extrait suivant, issu de *La Princesse de Clèves*, aborde la différence entre les femmes et les hommes en ce qui concerne le lien entre la beauté et la jeunesse. Le texte présente le duc de Nevers de la manière suivante : « Le duc de Nevers, dont la vie était glorieuse par la guerre et par les grands emplois qu'il avait eus, quoique dans un âge un peu avancé, faisait les délices de la cour⁴⁷. » Dans ce passage, le duc n'est pas décrit par sa beauté et, bien que son âge soit évoqué, aucun lien n'est fait avec celle-ci. Le lien apparaît pourtant de manière évidente lorsque l'on parle de la duchesse de Valentinois dans un extrait cité ci-dessus. La femme est ainsi associée à la beauté alors que l'homme ne l'est pas. N'étant pas célèbre pour sa beauté, le duc est célèbre pour ses exploits guerriers et pour le travail qu'il a accompli. Ces qualités purement viriles sont mises en avant au détriment de la beauté. Une fois de plus, c'est la force, le travail et le courage de l'homme qui sont mis en valeur. Ainsi, la différence entre les deux genres se marque une fois de plus dans les descriptions que l'on en fait. De plus, malgré le fait qu'il avance en âge, l'homme peut continuer à plaire à la cour. Ceci est confirmé par l'expression « faisait les délices de la cour » et par Caroline Schuster Cordone, qui affirme que le vieillissement n'a pas d'impact sur le statut social des hommes alors qu'il en a sur celui des femmes⁴⁸. En revanche, l'homme ne plaît peut-être plus grâce à ses exploits, mais il parvient à le faire grâce à sa conversation, moins influencée par son âge que ne le seraient ses capacités guerrières.

Il faut cependant s'attarder sur ce nouvel épisode de *Clélie* qui aborde la question de l'âge d'une manière un peu différente. Comme nous l'avons mentionné précédemment, la beauté de la femme ne peut, dans la plupart des cas, être envisagée sans sa jeunesse.

⁴⁶ SCHUSTER CORDONE Caroline, « Les perceptions et les enjeux de la vieillesse féminine dans l'art à l'aube de l'époque moderne », *op. cit.*, pp. 71-72.

⁴⁷ LAFAYETTE (De) Madame, *La Princesse de Clèves*, *op. cit.*, p. 23.

⁴⁸ SCHUSTER CORDONE Caroline, « Les perceptions et les enjeux de la vieillesse féminine dans l'art à l'aube de l'époque moderne », *op. cit.*, p. 72.

L'extrait qui nous intéresse est un épisode dans lequel le personnage de Plotine, âgée d'une douzaine d'années, fait part de son envie de prendre de l'âge :

Encore hier Turnus en me voyant entrer chez vous, s'écria, « Ha ! qu'elle sera dangereuse quelque jour. » Périandre avant-hier dit en ma présence que je serais assurément fort belle, quand je serais un peu plus grasse, et un peu plus grande. Lycaste, que bientôt j'aurais la taille agréable. Martius que quand j'aurais de la gorge, j'en serais beaucoup plus charmante. Livius, que dès que je saurais que je suis belle, j'en serais infiniment plus aimable, et ma mère même en parlant de moi à ses amies particulières, dit quelquefois que si je veux j'aurai de l'esprit quelque jour⁴⁹.

À travers ces lignes, il est aisé de comprendre que Plotine désire vieillir pour intéresser les hommes et compter à leurs yeux. Une telle pensée est surprenante pour une si jeune fille, tout comme il est interpellant que des hommes parlent de la sorte à une fillette. Ceci nous amène à deux constats. Le premier est que les jeunes filles n'existent pas en tant que telles dans la société. Elles existent en tant que futures femmes désirables pour les hommes. Le deuxième constat est qu'elles sont, dès leur plus jeune âge, conditionnées à devoir un jour plaire aux hommes. Elles trouvent leur place dans la société à travers le regard des hommes, alors que ces derniers peuvent exister indépendamment du regard de celles-là. Bien qu'il compte certainement pour ces individus, le regard des femmes n'est pas indispensable à leur existence puisqu'ils trouvent leur place dans la société grâce à leur force, leurs exploits guerriers, leurs engagements dans la politique, etc.

Le passage met aussi en évidence les critères qui font que les hommes s'intéressent aux femmes. Les femmes qui attirent les hommes sont, si l'on en croit cet extrait, bien portantes, de grande taille et avec de belles formes. Ceci nous donne des indications sur les canons de beauté de l'époque. Ainsi, si la femme veut plaire aux hommes, elle doit se plier à ce qu'ils trouvent séduisant. Il faut donc envisager le désir de Plotine de prendre de l'âge selon cette logique. Dès lors, à partir de quel âge la beauté opère-t-elle ? Associer la beauté à des étapes de la vie des femmes serait sans doute le meilleur moyen de saisir ces subtilités. Cet extrait nous permettrait donc de comprendre que le passage d'une fillette à une jeune femme est valorisé dans la société, dans la mesure où la femme prend

⁴⁹ SCUDÉRY (De) Madeleine, *Clélie, histoire romaine, op. cit.*, p. 283.

des formes telles qu'attendues par les hommes, et que le passage d'une jeune femme à une femme plus mûre ne l'est plus puisqu'il serait synonyme de laideur. Cet extrait nous montre à nouveau combien la beauté est fragile et temporaire.

De plus, il faut encore souligner le caractère physique de tous ces critères. La femme n'est envisagée par l'homme qu'à travers son corps, et cet extrait montre que les hommes réduisent la beauté à la sensualité du corps féminin. Aucun autre aspect ne semble les intéresser, si ce n'est la présence de traits physiques qui confèrent un charme sensuel au corps de la femme. Toujours selon cet extrait, la conscience que la femme a de sa beauté la rendrait plus aimable, comme si une femme qui ne s'estime pas belle ne pouvait pas être aimable. La beauté est importante, mais la conscience de sa propre beauté l'est tout autant. L'exemple de la jeune Plotine qui s'impatiente de grandir montre ainsi à quel point la beauté prend une place prépondérante dans la société et ce, dès le plus jeune âge. Il montre également la façon dont elle régit les modes de vie.

1.1.3. *Les critères physiques d'une belle femme*

Parler de la beauté n'est pas chose aisée. Or, bien que celle-ci soit subjective, il n'est pas impossible de déterminer à quels aspects physiques renvoie l'adjectif « belle ». Outre le fait que la beauté d'une femme soit souvent – mais pas toujours – en lien avec sa jeunesse, une femme doit avoir une certaine apparence pour être belle. Quelques descriptions de femmes permettent de se faire une idée des canons de beauté de l'époque et de l'apparence qu'une femme doit avoir afin d'être considérée comme belle. Cet extrait de *Clélie* donne des informations sur la beauté du personnage de Clélie en mentionnant ceci :

Car imaginez-vous qu'elle n'a pas seulement tout ce qui fait la grande beauté, c'est-à-dire les cheveux blonds, les yeux brillants, le tour du visage agréable, la bouche bien faite, les dents belles, le teint admirable, les mains merveilleuses, et la physionomie spirituelle, mais qu'elle a encore tous les charmes de la beauté⁵⁰.

Ce passage, qui montre sur quels aspects physiques la beauté d'une femme peut reposer, illustre parfaitement un propos de Roland Barthes qui explique que l'on ne sait pas décrire la beauté. En effet, il dit ceci : « La beauté (contrairement à la laideur) ne peut vraiment

⁵⁰ *Ibid.*, p. 59.

s'expliquer : elle se dit, s'affirme, se répète en chaque partie du corps mais ne se décrit pas⁵¹. » Dans l'extrait, le narrateur se contente de dire que chaque partie du corps de Clélie est belle, mais ne détermine pas réellement ce que signifie être belle. Quelle particularité ont des mains merveilleuses ? Qu'est-ce concrètement un teint admirable ? Il est impossible de le savoir. Ce passage de *Clélie* relève donc des éléments sur lesquels on peut porter son attention pour évaluer la beauté d'une femme, même si ceux-ci ne permettent pas de comprendre de manière objective ce qui les rend beaux, puisque, selon Barthes, la beauté ne se décrit pas.

Ainsi, selon l'extrait, les éléments sur lesquels la beauté s'évalue sont la couleur des cheveux, la brillance des yeux, le contour du visage, la bouche et les dents, la couleur du teint et les mains. Même si envisager la beauté selon ces termes est extrêmement réducteur pour évaluer une personne, il semble néanmoins que ces considérations aient été profondément inscrites dans les mœurs et qu'elles étaient approuvées par la population. Georges Duby et Michelle Perrot nous informent que les critères de la beauté ont été identiques pendant trois siècles dans quelques pays européens comme l'Espagne, l'Angleterre, la France, l'Italie et l'Allemagne⁵². Les canons de beauté sont les suivants : chevelure blonde, peau claire, sourcils foncés, lèvres rouges, tout comme les joues, ainsi que des mains et un cou fins et longs⁵³. L'écriture de ces autrices ne fait ainsi que refléter l'état d'esprit d'une époque, au cours de laquelle la femme était vue comme un corps dégagé de toute qualité autre que celle du physique.

1.1.4. *L'influence de la beauté sur les comportements des femmes*

Comme cela a déjà été évoqué à plusieurs reprises, la beauté agit bel et bien sur les comportements des femmes. Après avoir vu un extrait dans lequel les émotions sont présentées comme étant potentiellement destructrices de la beauté, contraignant la dame à se cacher le reste de la journée, il est intéressant de s'attarder sur l'extrait suivant qui met en évidence les façons dont une dame peut modifier son comportement pour attirer l'attention sur sa beauté. Lors d'une conversation dans *Clélie*, Pasithée, Philonte et

⁵¹ BARTHES Roland, *S/Z* (1970), dans *Œuvres complètes*, Vol. 3, Paris, Seuil, 2002, pp. 145-146.

⁵² DUBY Georges, PERROT Michelle, *Histoire des femmes en Occident : XVI^e - XVIII^e siècle*, op. cit., p. 79.

⁵³ *Ibid.*, p. 79.

Artaxandre racontent les pratiques de certaines dames de leur entourage et plusieurs cas de figure sont énumérés. Le premier est décrit par Pasithée et dit ceci :

En effet il y a une fille, que Céphise connaît aussi bien que moi, qui parce qu'elle a les mains belles, fait éternellement quelque chose qui lui donne occasion de les montrer ; car tantôt elle raccommode je ne sais quoi à sa coiffure ; une autre fois faisant l'officieuse, elle en fait autant à celle de quelqu'une de ses amies ; en une autre occasion, elle laisse exprès tomber son voile, pour avoir sujet de le relever et de montrer ses mains ; et je suis même persuadée que quand elle est en quelque collation galante, elle mange bien plus de ce qui est loin d'elle, que de ce qui en est proche, afin d'avoir un prétexte de faire voir qu'elle a les bras beaux et les mains belles⁵⁴.

Le second exemple est amené par Artaxandre, qui explique ceci :

Pour moi, dit alors Artaxandre, je connais une dame qui sans doute a les dents admirablement belles, qui n'aurait assurément jamais ri si elle les eût eues laides ; car elle a tout l'air du visage froid et mélancolique. Cependant, parce qu'elle sait qu'elle a de belles dents, elle les veut montrer malgré la nature ; de sorte qu'elle s'est fait un rire artificiel, qui est la plus ridicule chose du monde ; car elle a toujours la bouche ouverte pour rire, sans qu'il paraisse dans ses yeux, ni en tout le reste de son visage, nulle marque d'enjouement ; et ses lèvres sont tellement accoutumées à ne cacher point ses dents, que je suis persuadé qu'elle dort sans les cacher⁵⁵.

Ces deux exemples s'avèrent très significatifs et servent à illustrer une nouvelle fois l'importance conférée à la beauté dans la société du XVII^e siècle, ainsi que son influence sur les pratiques sociales. Ils montrent à quel point les femmes accordent une réelle importance à la beauté, car elles y sont réduites, mais aussi la conscience qu'elles ont de leurs propres atouts. Ces exemples pourraient éventuellement servir à souligner l'intelligence des femmes qui, ayant conscience de leurs atouts, peuvent faire preuve d'ingéniosité pour les mettre en évidence aux yeux du monde. Toutefois, l'interprétation la plus probable de ces deux extraits semble renvoyer à la moquerie. En effet, ces deux passages donnent plutôt l'impression que l'on reproche aux femmes leur volonté de se montrer et de se mettre en valeur. Cela est injuste dans la mesure où la beauté est l'une

⁵⁴ SCUDÉRY (De) Madeleine, *Clélie, histoire romaine, op. cit.*, pp. 140-141.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 141.

des seules choses auxquelles elles ont droit. Ainsi, ces extraits semblent avoir pour objectif de se moquer et de dénoncer. La présence de l'adjectif « ridicule » pour qualifier le rire de la dame du second extrait va dans ce sens et indique un jugement négatif de la part du narrateur sur les comportements de cette dame. À nouveau, les exemples traités parlent de femmes et non d'hommes, pour qui la beauté ne semble pas être indispensable au point de changer leurs gestes et comportements en société.

1.1.5. *La beauté comme moyen de faire rayonner la cour*

La beauté peut aussi être considérée comme une arme destinée à faire briller la cour, tant sur le plan national que sur le plan international, comme en témoignent ces quelques extraits de *La Princesse de Clèves*. Le premier d'entre eux reprend des paroles que M^{me} la Dauphine adresse à M^{me} de Clèves à propos d'un nouveau mariage en vue. Elle lui dit ceci : « La cour va être plus belle et plus grosse qu'on ne l'a jamais vue, et, malgré votre affliction, il faut que vous veniez nous aider à faire voir aux étrangers que nous n'avons pas de médiocres beautés⁵⁶. » Cet extrait met en avant le rôle que jouent les femmes, et plus particulièrement leur beauté, dans le rayonnement de la cour et le prestige du roi. Dominique Godineau rend compte de cela dans son ouvrage, intitulé *Les femmes dans la France moderne : XVI^e - XVII^e siècle*. Elle souligne que la cour, sur base du modèle italien, se doit de refléter la grandeur du roi⁵⁷. Elle ajoute que les femmes prennent pleinement part à ce processus de mise en valeur du souverain et que, sans elles, la cour n'en serait pas vraiment une⁵⁸.

La beauté des femmes, et donc leur physique, est utilisée à des fins d'ostentation et, à terme, de réputation et de prestige. Évoquer uniquement la beauté dans cet extrait attire l'attention sur le fait qu'il s'agit du seul critère pris en compte et que les autres qualités n'ont pas d'utilité dans cette visée. Les femmes sont ainsi considérées comme des corps physiques qui doivent être exposés au monde pour accorder du crédit à la cour et au roi, de la même manière que l'on expose les œuvres d'art dans un musée. La reconnaissance

⁵⁶ LAFAYETTE (De) Madame, *La Princesse de Clèves*, op. cit., p. 71.

⁵⁷ GODINEAU Dominique, *Les femmes dans la France moderne : XVI^e - XVII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 103.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 103.

et le crédit de la cour sont associés à l'apparence des femmes. Être belle en tant que femme est donc le critère essentiel qui garantit une considération dans la vie mondaine.

De plus, l'utilisation du terme « étrangers » indique une dimension internationale. Le critère physique est l'unique critère envisagé dans le but de se vanter face aux autres, venus d'autres territoires. L'important est de montrer aux autres pays la valeur des femmes de France en termes de beauté, comme si leur beauté était le reflet de toute la cour et même, de tout le pays. Il faudrait ainsi voir la femme comme une synecdoque particularisante de la cour dans son entièreté, qui permettrait de mettre en valeur sa beauté et son élégance pour la faire rayonner. Dominique Godineau va dans ce sens et affirme que les femmes de la cour de France permettent effectivement d'accroître le rayonnement de celle-ci à l'international⁵⁹. Ceci est confirmé dans le passage suivant : « Personne aussi ne ferait tant d'honneur à la France que Mme de Clèves⁶⁰ ». La beauté et la réputation de M^{me} de Clèves seraient gages de reconnaissance pour le pays entier. La synecdoque serait donc double puisque les femmes représenteraient la cour, et la cour représenterait le pays.

En ce qui concerne l'expression « nous aider à faire voir », elle donne l'impression que la dame est une sorte d'attraction permettant de véhiculer certaines valeurs. En effet, « faire voir » implique la volonté de s'exposer. Ce verbe doit ici être entendu comme « montrer », qui peut même prendre le sens de « prouver, démontrer », ce qui sous-entend que M^{me} la Dauphine, en prononçant ces mots, est en recherche de la reconnaissance des autres. De plus, employer le verbe « aider » indique que M^{me} de Clèves est en mesure de contribuer à la réussite de l'action et donc, qu'elle a les critères requis pour montrer la beauté des femmes de la cour.

Le plus surprenant reste néanmoins que ces propos viennent directement d'une femme. En effet, M^{me} la Dauphine prononce cette phrase en parlant, entre autres, de son propre corps. Ces propos semblent normaux, tant pour M^{me} la Dauphine que pour M^{me} de Clèves. Cela montre combien les femmes ont accepté et intégré les normes qui leur sont imposées et à quel point la beauté constitue une forme de reconnaissance pour elles dans la société

⁵⁹ *Ibid.*, p. 103.

⁶⁰ LAFAYETTE (De) Madame, *La Princesse de Clèves*, *op. cit.*, p. 115.

du XVII^e siècle. Dès lors, le seul pouvoir qu'ont les femmes est celui de se montrer et d'utiliser leur corps pour faire part de la grandeur de la cour et du pays.

Cependant, il faut relativiser tout ceci en s'attardant sur l'extrait suivant : « Mais ce qui rendait cette cour belle et majestueuse était le nombre infini de princes et de grands seigneurs d'un mérite extraordinaire⁶¹. » La beauté des femmes n'est ainsi pas la seule arme pour faire briller la cour ; le mérite des hommes le fait tout autant. Si la cour est belle grâce à la beauté des femmes et au mérite des hommes, l'équivalence entre la beauté et le mérite semble évidente, comme si chaque genre avait sa qualité propre. Inutile donc de parler de beauté pour un homme puisque le mérite lui suffit et parvient, tout autant que la beauté des femmes, à rendre la cour belle. De plus, ils ne la rendent pas seulement belle, ils la rendent majestueuse. L'emploi de cet adjectif apporte l'idée de noblesse et de grandeur. De cette manière, l'homme rendrait la cour noble et grande, ce qui contribuerait à la beauté de celle-ci, là où la femme la rendrait simplement belle. À nouveau, la beauté s'associe au genre féminin et la grandeur au genre masculin, dont la beauté n'est pas la condition pour faire sa place dans le monde et participer au rayonnement de la cour.

En revanche, il est indispensable de nuancer ces observations car, dans le roman de Madeleine de Scudéry, le personnage de Clélie est présenté comme noble. L'extrait dit ceci : « Cependant quoiqu'elle n'ait rien de fier ni de superbe dans la mine, elle a pourtant l'air noble, la grâce assurée, et l'action fort belle et fort libre⁶². » Bien que la conjonction « quoique » soit à nouveau présente et indique le caractère exceptionnel de ce cas, cet extrait informe qu'une femme peut, dans certains cas, être noble et que le genre masculin n'est donc pas le seul à pouvoir être grand et majestueux. S'il l'est de manière générale, il se peut que certaines femmes parviennent à l'égaliser, mais cela est rare. Cet extrait déclare également que la femme peut être belle par son action, c'est-à-dire par son attitude et ses gestes, selon la note de Delphine Denis⁶³. En s'attardant sur cette tournure de phrase, l'on peut déduire que la beauté de la femme ne dépend pas uniquement de ses caractéristiques physiques, mais qu'elle peut, parfois, être influencée par des critères qui touchent à d'autres aspects de sa personne.

⁶¹ *Ibid.*, p. 22.

⁶² SCUDÉRY (De) Madeleine, *Clélie, histoire romaine, op. cit.*, p. 60.

⁶³ *Ibid.*, p. 410.

1.2. L'habillement et les bijoux

Puisque les femmes sont réduites à leur corps et à leur beauté physique, il est normal qu'elles développent des stratagèmes pour mettre leur apparence en valeur. Cette mise en évidence d'elles-mêmes passe évidemment par les vêtements et les bijoux. L'extrait qui suit, issu de *Clélie*, donne une idée de l'importance que les femmes confèrent à leur apparence. Il prend place au moment où Clélie et les otages rentrent en ville après leur fuite à travers le fleuve. Il dit ceci :

Cependant comme ces belles filles n'étaient pas en état de traverser les rues, Horace et Herminius les menèrent à une maison qui était sur le bord de l'eau, où elles se séchèrent, et changèrent d'habillements, qu'elles envoyèrent quérir chez elles⁶⁴.

Le narrateur utilise l'expression « ne pas être en état de ». Grâce à la suite de l'extrait, on saisit ce que les femmes vont faire pour résoudre le problème. En mentionnant qu'elles vont se sécher et se changer, l'extrait donne à comprendre que ce qui contribuait au fait qu'elles n'étaient pas en état de traverser les rues de la ville était leur apparence. Leurs vêtements étaient sans doute abîmés et mouillés après la traversée du fleuve, et visiblement, cela ne les autorisait pas à être vues de la sorte. Cette expression est utilisée pour ne faire référence qu'à l'aspect physique, alors qu'elle aurait pu faire allusion à la fatigue ou au moral des femmes. Cela prouve que tout est tourné autour de l'aspect extérieur de la personne. De plus, ces propos viennent du narrateur et ne sont pas prononcés par ces femmes, elles-mêmes, qui sentiraient, par exemple, le besoin de se changer pour plus de confort. Ceci montre que ces considérations peuvent être faites par n'importe qui et que l'image extérieure que renvoient les femmes est importante dans l'esprit de tous.

Comme nous l'avons mentionné dans le chapitre dédié à la beauté, les femmes sont souvent réduites à leur apparence physique. Il n'est pas étonnant de voir qu'un extrait tel que celui qui suit présente l'habillement comme la plus grande passion féminine. Cet extrait de *Clélie*, qui évoque le personnage d'Amalthée, rend compte des choses comme suit :

⁶⁴ *Ibid.*, p. 276.

Car sans être ni sauvage, ni sévère pour autrui, elle a renoncé à la magnificence des habillements, en un temps où cette passion a accoutumé d'être la plus forte dans l'esprit des femmes⁶⁵.

L'emploi du superlatif « la plus forte » indique bien que cette passion pour l'habillement dépasse toutes les autres. La présence de l'expression « en ce temps où » informe également que cette passion est spécifique du XVII^e siècle car, si *Clélie* semble être un roman dont l'action se déroule dans la Rome lointaine, les réalités mises en mots sont bel et bien celles du XVII^e siècle. Carlo François et Georgette Falleur soulignent que Madeleine de Scudéry joue avec l'Histoire dans le but de prouver que les éléments qu'elle met en avant peuvent être adaptés à la société de son temps⁶⁶.

De plus, l'emploi du verbe « accoutumer » renvoie à une habitude, ce qui montre que l'intérêt que l'on porte pour l'apparence est acté dans les mœurs et qu'il n'est plus mis en cause. Une fois de plus, le texte nous montre à quel point l'habillement prend une place prépondérante dans la vie des femmes. Ceci fait écho à un constat fait par Daniel Roche dans son ouvrage intitulé *La culture des apparences : une histoire du vêtement*. Ce dernier affirme que, en plus de se différencier par le choix du vêtement en lui-même, nous y reviendrons, hommes et femmes se distinguent par la richesse de leurs garde-robes. En effet, Daniel Roche souligne que, durant le règne de Louis XIV, la valeur des garde-robes masculines représentait la moitié de celle des garde-robes des femmes⁶⁷. En plus d'illustrer de manière économique l'intérêt que les dames ont pour le vêtement, ces affirmations nous font réfléchir à ce qui contribue à donner de la valeur à la garde-robe. L'hypothèse est la suivante : les femmes aiment paraître en société avec de beaux vêtements pour attirer l'attention et exister dans la société, ce qui implique d'en avoir suffisamment et, surtout, qu'ils soient de bonne qualité. Ces critères interviennent donc dans la valeur finale de leur garde-robe.

Cependant, les femmes ne sont pas les seules à se préoccuper de leur apparence. Le passage suivant, extrait de *La Princesse de Clèves*, attire l'attention sur le fait que les

⁶⁵ *Ibid.*, p. 254.

⁶⁶ FRANÇOIS Carlo et FALLEUR Georgette, *Précieuses et autres indociles : aspects du féminisme dans la littérature française du XVII^e siècle*, op. cit., p. 34.

⁶⁷ ROCHE Daniel, *La culture des apparences : une histoire du vêtement (XVII^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Fayard, 1989, pp. 97-98.

hommes accordent, eux aussi, un certain intérêt à l'habillement. Le passage met en scène une rencontre entre François I^{er} et Henri VIII. Le texte dit ceci :

Ils se traitèrent tour à tour avec une magnificence extraordinaire, et se donnèrent des habits pareils à ceux qu'ils avaient fait faire pour eux-mêmes. Je me souviens d'avoir oui dire que ceux que le feu roi envoya au roi d'Angleterre étaient de satin cramoisi, chamarré en triangle, avec des perles et des diamants, et la robe de velours blanc bordé d'or⁶⁸.

Le passage souligne que, lors de cette entrevue, les deux souverains s'échangent des vêtements. Cet échange indique que l'habillement a une place particulière, même dans la vie des hommes. Par contre, il semble que le rôle du vêtement ne soit pas identique d'un genre à l'autre. Comme l'évoquent Sophie Cassagnes-Brouquet et Christine Dousset-Seiden dans leur article « Genre, normes et langages du costume », les femmes considèrent et utilisent le vêtement comme un outil de séduction⁶⁹. Elles s'habillent pour plaire aux hommes alors que pour ces derniers, il s'agit plutôt de montrer leur richesse et leur puissance vis-à-vis des autres hommes, et non des femmes. Dans l'extrait, les deux rois s'échangent des vêtements d'une qualité identique à celle de leurs propres habits. En plus d'être souligné par la tournure hyperbolique « se traitèrent avec une magnificence extraordinaire », le niveau de considération et de respect qu'ils ont l'un pour l'autre est mesuré grâce à la qualité des vêtements qu'ils s'échangent. Si le vêtement peut, en effet, être un marqueur de respect, il sert surtout à étaler la puissance du souverain puisque c'est grâce à la beauté et à la qualité du vêtement qui est offert que ce dernier parvient à exposer sa richesse à son potentiel rival.

En ce qui concerne la qualité du vêtement, la suite de l'extrait détaille l'allure de celui que François I^{er} offre à Henri VIII. Il est question de satin de couleur rouge avec des motifs triangulaires. La présence du satin avec des perles et des diamants révèle que les vêtements sont richement décorés, ce qui montre à quel point le vêtement est un instrument qui permet d'exposer sa puissance. De plus, comme le mentionne Daniel Roche, « les broderies et les garnitures mettent en valeur le rang⁷⁰ ». En effet, on ne parle

⁶⁸ LAFAYETTE (De) Madame, *La Princesse de Clèves*, op. cit., p.78.

⁶⁹ CASSAGNES-BROUQUET Sophie, DOUSSET-SEIDEN Christine, « Genre, normes et langages du costume », dans dir. ROGERS Rebecca et STEINBERG Sylvie, *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, N° 36, 2012, p. 12.

⁷⁰ ROCHE Daniel, *La culture des apparences : une histoire du vêtement (XVII^e-XVIII^e siècle)*, op. cit., p. 131.

pas d'un simple vêtement dans cet extrait, mais d'un vêtement orné d'éléments qui reflètent un certain niveau de richesse, de soin et de goût. En matière de goûts, cet extrait du roman semble fidèle à la réalité du temps. Daniel Roche indique que les nobles affectionnent particulièrement les tissus de qualité comme le velours ou la soie, qu'ils aiment les rehausser d'or ou d'argent et qu'ils privilégient les draps colorés⁷¹. Tout ceci participe à la création de l'artificialité attendue dans l'habillement des classes supérieures entre le XVII^e et le XVIII^e siècle⁷².

Comme nous venons de l'évoquer, le vêtement est aussi utile pour donner des indices sur la classe sociale à laquelle appartient la personne qui le porte. En effet, comme le souligne Daniel Roche, le vêtement est un moyen de lire la société et de voir apparaître les groupes qui la composent puisqu'il est un marqueur d'appartenance, de hiérarchie, mais aussi d'exclusion⁷³. Même si ce propos est quelque peu éloigné du sujet qui nous occupe, à savoir, la question de genre, le passage suivant est très explicite quant au rôle social du vêtement. Il s'agit du moment où, dans *Clélie*, Artaxandre découvre, en rentrant chez lui, que Cynésie est endormie dans sa chambre.

Il jugeait pourtant bien qu'il fallait que ce fût une personne de qualité, et par ses habillements qu'il voyait, et par un petit collier de diamants qu'elle avait sur la gorge, et qu'elle avait oublié d'ôter en se couchant, et par une boîte de portrait qu'elle portait attachée au bras gauche avec un cordon noir⁷⁴.

Face à ces explications claires, il est aisé de comprendre que l'habillement permet d'identifier en un rien de temps le statut social de la personne à qui l'on fait face. Ce passage le mentionne explicitement : les vêtements et le collier que Cynésie porte ne laissent aucun doute quant à position sociale de cette dernière. Artaxandre le saisit très rapidement puisqu'il ne doute pas que Cynésie est une « personne de qualité », c'est-à-dire de bonne naissance.

Par ailleurs, pour en revenir à la question genrée, l'habillement et les bijoux sont aussi un moyen pour les femmes d'attirer les regards vers elles. Le passage suivant est extrait de

⁷¹ *Ibid.*, p. 131.

⁷² *Ibid.*, p. 51.

⁷³ *Ibid.*, p. 38.

⁷⁴ SCUDÉRY (De) Madeleine, *Clélie, histoire romaine, op. cit.*, p. 170.

La Princesse de Clèves et rend compte de cet aspect, même s'il est intéressant pour d'autres éléments qu'il contient. M^{me} de Clèves se prépare pour aller à un bal de fiançailles. Le texte présente les choses comme suit :

Elle passa tout le jour des fiançailles chez elle à se parer, pour se trouver le soir au bal et au festin royal qui se faisaient au Louvre. Lorsqu'elle arriva, l'on admira sa beauté et sa parure ; le bal commença et, comme elle dansait avec M. de Guise, il se fit un assez grand bruit vers la porte de la salle, comme de quelqu'un qui entrait et à qui on faisait place⁷⁵.

Ce passage est intéressant à plusieurs niveaux. D'une part, la phrase « Lorsqu'elle arriva, l'on admira sa beauté et sa parure » montre combien l'apparence attire les regards et suscite l'admiration. Dès lors, l'habillement est aussi une stratégie pour une personne qui désire se faire remarquer et mettre ses atouts en avant. Comme le mentionnent Sophie Cassagnes-Brouquet et Christine Dousset-Seiden, le vêtement met le corps en valeur grâce à son allure, ses accessoires et les gestes qu'il permet. Ceux-ci subliment certaines parties du corps et rendent compte de la féminité et de la masculinité en fonction des canons genrés, variables selon les époques⁷⁶. Ce propos peut être enrichi par cette phrase, issue d'un article d'Isabelle Paresys : « À la cour, le corps vêtu est plus qu'ailleurs en représentation et prend une apparence spectaculaire dans sa silhouette elle-même⁷⁷. »

Si le corps participe à la beauté d'une personne, comme nous l'avons évoqué précédemment, deux interprétations sont possibles quant à l'emploi de la coordination « et » qui place la beauté et la parure dans une relation d'équivalence. La première interprétation est que la beauté et la parure sont deux éléments reliés par la conjonction, qui doivent être pris indépendamment les uns des autres alors que la seconde est de considérer le lien entre la beauté et la parure comme si la deuxième était un facteur de la première. La beauté serait donc admirée grâce à la parure qui la met en avant.

⁷⁵ LAFAYETTE (De) Madame, *La Princesse de Clèves*, *op. cit.*, p. 42.

⁷⁶ CASSAGNES-BROUQUET Sophie, DOUSSET-SEIDEN Christine, « Genre, normes et langages du costume », *op. cit.*, p. 11.

⁷⁷ PARESYS Isabelle, « La cour de France, fabrique de normes vestimentaires à l'époque moderne », dans dir. BEAULANDE-BARRAUD Véronique, CLAUSTRE Julie et MARMURSZTEJN Elsa, *La fabrique de la norme : lieux et modes de production des normes au Moyen Âge et à l'époque moderne*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 226.

Néanmoins, il faut préciser que l'on ne sait pas à quoi renvoie le pronom « on », ce qui indique que Mme de Clèves peut être admirée tant par des hommes que par des femmes. Impossible donc de savoir si sa parure attire davantage les hommes que les femmes. Le terme « parure », quant à lui, est le résultat de l'action « parer », qui signifie, selon le *Thresor de la langue françoise* de Jean Nicot, « orner, mettre en son lustre de beauté⁷⁸ ». Ce dictionnaire indique même que l'expression « parer une femme » existe. Ces significations donnent une image de la femme qui renvoie presque à un objet. En effet, « orner » est peu souvent utilisé pour parler d'une personne. De la même manière, « parer une femme » sous-entend presque qu'elle est passive dans cette action qui a pour but de la préparer à sortir. Cette expression est une nouvelle fois attestée pour les femmes, car l'expression « parer un homme » n'apparaît pas dans les exemples, preuve que la parure est une préoccupation féminine. Par ailleurs, aucun élément précis tel qu'un bijou ou un vêtement n'est repris dans le terme « parure ». Ceci montre donc que l'admiration suscitée par la parure de M^{me} de Clèves porte sur son apparence globale et non sur un élément précis de celle-ci. Ceci signifie que les heures qui ont été nécessaires à la préparation de M^{me} de Clèves ont servi à cet effet d'ensemble, qui valorise son corps et sa personne, alors qu'un accessoire qui aurait davantage attiré l'attention sur lui-même ne l'aurait pas mise en avant.

D'autre part, ce passage apporte une nouvelle dimension à l'analyse de l'habillement. Dans l'extrait ci-dessus, le début de la première phrase ajoute un aspect temporel à l'activité de se préparer. Le fragment « Elle passa tout le jour des fiançailles chez elle à se parer » insiste sur la durée de l'activité. L'habillement des femmes nécessite donc un temps certain. De fait, M^{me} de Clèves y a consacré la journée entière. Le passage suivant, également issu de *La Princesse de Clèves*, aboutit aux mêmes conclusions : « Mme de Clèves, qui était occupée à s'habiller, alla au Louvre plus tard que de coutume⁷⁹. » Ce passage met à nouveau l'accent sur la durée de l'action. La tournure « était occupée à » montre bien qu'il s'agit d'une réelle occupation qui demande du temps. De plus, le

⁷⁸ NICOT Jean, *Thresor de la langue françoise, tant ancienne que moderne*, Paris, David Douceur, 1606, dictionnaire accessible en ligne, entrée « parer », URL : <https://artfl.atilf.fr/cgi-bin/dico1look.pl?strippedhw=parer&headword=&docyear=ALL&dicoid=ALL&articletype=1>, consulté le 1/05/24.

⁷⁹ LAFAYETTE (De) Madame, *La Princesse de Clèves*, op. cit., p. 119.

passage nous informe sur le fait qu'elle arrive plus tard qu'à son habitude, et la structure de la phrase donne à penser que son retard est dû au temps qu'elle a passé à s'habiller.

Bien que les deux extraits précédents se focalisent sur les femmes, certains passages font parfois allusion à l'habillement des hommes. Cependant, une grande différence est observable au niveau des façons d'aborder cette activité. Un extrait de *La Princesse de Clèves* dit ceci : « M. de Nemours y vint peu de temps après, habillé magnifiquement, et comme un homme qui ne se sentait pas de l'accident qui lui était arrivé⁸⁰. » Dans ce cas, on insiste sur le fait que l'homme soit bien habillé, mais en mettant l'accent sur le résultat. Le processus de l'habillement n'est pas mentionné, alors qu'il l'est lorsque l'on parle des femmes. Doit-on voir en cette différence l'indication que les femmes mettent plus de temps à se préparer que les hommes ? Certainement. Une telle différence peut aussi évoquer le fait que, chez les femmes, l'habillement est une vraie préoccupation et une activité qui rythme leurs journées, tandis que les hommes ont d'autres activités auxquelles ils doivent se dédier, comme la guerre, la politique, etc. Même s'il désire être bien habillé, comme le souligne l'adverbe « magnifiquement », l'homme n'apparaît jamais dans les textes en train de se préparer. Une explication possible de ce phénomène est la suivante. L'habillement est l'une des seules activités qui occupent les journées des femmes. Il est normal que les autrices qui souhaitent parler de celles-ci fassent mention de leur habillement et de tout ce processus. En revanche, si elles désirent parler des hommes, les autrices ont davantage de possibilités puisque les activités de ces derniers sont plus variées. Ainsi, elles peuvent aborder d'autres aspects de la vie des hommes. Aussi, il serait peut-être dévalorisant pour les hommes d'être décrits uniquement selon cet aspect, associé surtout au genre féminin.

Il faut également ajouter que l'habillement est soumis à certaines règles. En effet, comme l'affirme Isabelle Paresys dans l'article « La cour de France, fabrique de normes vestimentaires à l'époque moderne », l'habillement à la cour est soumis à une multitude de normes liées aux conditions de la vie curiale⁸¹. L'une des normes est que le vêtement « se doit d'être imposant par l'éclat de ses matériaux et de sa parure ainsi que par

⁸⁰ *Ibid.*, p. 86.

⁸¹ PARESYS Isabelle, « La cour de France, fabrique de normes vestimentaires à l'époque moderne », *op. cit.*, p. 227.

l'ampleur qu'il confère au corps⁸² ». Les normes telles que celles-ci sont générales et concernent tous les courtisans, quel que soit leur genre. En revanche, comme l'extrait suivant le suggère, il se peut qu'il y ait d'autres règles, plus spécifiques, qui ne s'adressent qu'à certaines parties de la cour ou qui ne s'appliquent que lors d'événements précis. Ceci n'est pas une certitude, mais l'hypothèse émerge de l'extrait suivant qui semble révéler la présence de codes plus spécifiques. Le passage apparaît dans un contexte de grandes noces qui rassemblent le beau monde dans *La Princesse de Clèves*. Le texte est celui-ci :

Les reines et les princesses avaient toutes leurs filles magnifiquement habillées des mêmes couleurs qu'elles étaient vêtues, en sorte que l'on connaissait à qui étaient les filles par la couleur de leurs habits⁸³.

Il aborde le sujet de l'habillement des dames, et plus particulièrement celui des filles, qui portent des tissus de couleurs identiques à ceux de leur mère. La façon dont cette pratique est présentée semble montrer que les manifestations de ce genre sont un moyen de présenter sa famille et de mettre en évidence les liens familiaux aux yeux de tous. De plus, il nous informe sur le fait que les filles sont reconnaissables parce qu'elles portent la même couleur de vêtement que leurs mères. La personne n'est pas identifiée par les traits de son visage ou par ses particularités physiques, mais uniquement par la couleur du vêtement qu'elle porte. L'habillement est donc un code utilisé afin que le public connaisse l'identité de chacune des filles sans être obligé de le demander de manière explicite.

Ce passage précise également que les jeunes filles ne sont pas libres de porter les couleurs qu'elles souhaitent puisqu'elles sont contraintes de se vêtir en suivant le choix de leurs mères. L'habillement féminin, et particulièrement celui des jeunes filles, est donc soumis à certains codes qui ne semblent pas être similaires pour les hommes. En effet, il n'est pas question de telles pratiques pour les pères et leurs fils. La mode semble ainsi restreindre les femmes par les normes qu'elle suit, et semble laisser davantage d'autonomie aux hommes.

⁸² *Ibid.*, p. 227.

⁸³ LAFAYETTE (De) Madame, *La Princesse de Clèves*, *op. cit.*, p. 128.

Après l'analyse de tous ces extraits relatifs à l'habillement, un constat plus général peut être effectué en lien avec cette question. Le rôle du vêtement semble différent pour chaque genre. Pour la femme, il est un instrument utilisé pour se rendre belle et séduisante aux yeux des hommes. Les femmes se doivent d'utiliser le vêtement à bon escient pour se faire connaître et attirer l'attention en société. Cela semble logique à partir du moment où elles n'existent que par l'image physique qu'elles dégagent. Pour les hommes, le vêtement est tout aussi codifié, comme l'indiquent Sophie Cassagnes-Brouquet et Christine Dousset-Seiden. Les autrices affirment en effet que la contrainte de l'habillement n'échappe pas au genre masculin⁸⁴. En revanche, même si les hommes doivent également porter une attention particulière à leurs vêtements, la signification de ces derniers diffère pour eux. Ils utilisent le vêtement pour marquer le respect vis-à-vis d'un individu et, surtout, pour montrer leur puissance et exposer leur richesse, comme l'a montré l'extrait de l'échange entre les deux rois. Cependant, malgré la différence de rôle et d'impact qu'ont les vêtements dans la vie des hommes et des femmes, il faut ajouter que, pour faire honneur au souverain, les nobles se doivent d'exhiber la splendeur de la cour⁸⁵. Puisque la grandeur de cette dernière passe, entre autres, par l'apparence vestimentaire des personnes qui la composent, hommes et femmes sont donc dans l'obligation d'être bien habillés et de porter une attention particulière à leur apparence. Le vêtement est donc indispensable pour les deux genres, mais pour des raisons distinctes.

Pour terminer, il faut s'attarder sur un élément qui relève de l'évidence lorsque l'on parle du vêtement. Bien qu'aucun extrait ne mentionne le type de vêtement porté par les femmes et par les hommes, il est évident qu'au XVII^e siècle, et encore aujourd'hui, le vêtement contribue, comme le soutiennent Laure Bereni et ses collaborateurs dans leur ouvrage *Introduction aux gender studies*, à marquer une différence entre les genres⁸⁶. Au XVII^e siècle, les normes de la cour imposaient le luxe de l'habillement. Pour répondre à

⁸⁴ CASSAGNES-BROUQUET Sophie, DOUSSET-SEIDEN Christine, « Genre, normes et langages du costume », *op. cit.*, p. 14.

⁸⁵ PARESYS Isabelle, « La cour de France, fabrique de normes vestimentaires à l'époque moderne », *op. cit.*, p. 225.

⁸⁶ BERENI Laure, et al., *Introduction aux gender studies : manuel des études sur le genre*, *op. cit.*, pp. 91-92.

leur statut social, les nobles devaient se présenter à la cour avec des habits bien précis, différenciés selon leur genre⁸⁷.

⁸⁷ PARESYS Isabelle, « La cour de France, fabrique de normes vestimentaires à l'époque moderne », *op. cit.*, p. 225.

2. La conversation

2.1. La gestion et l'expression des émotions

Dans leurs romans, Madame de Lafayette et Madeleine de Scudéry font part des émotions qui interviennent dans la vie de leurs personnages, et particulièrement dans celle des personnages féminins. Comme nous l'avons mentionné dans la rubrique précédente, les émotions peuvent altérer la beauté des femmes. Cette rubrique est consacrée à la manière dont sont présentées les émotions que vivent les personnages féminins ainsi qu'à la façon dont ils les maîtrisent.

2.1.1. *Un cas de figure : deux émotions*

Pour introduire le sujet, il est intéressant de se pencher sur un événement qui a lieu dans *La Princesse de Clèves*. Ce dernier permet de constater que chaque genre réagit d'une manière qui lui est propre face à cet événement, ce qui montre d'emblée quelques différences entre les hommes et les femmes au niveau de la gestion des émotions. Le moment dont il est question est celui de la rencontre de M^{lle} de Chartres avec M. de Clèves. Cette dernière est en visite chez un joaillier lorsque M. de Clèves y arrive. Vient ensuite la phrase suivante : « Il fut tellement surpris de sa beauté qu'il ne put cacher sa surprise, et Mlle de Chartres ne put s'empêcher de rougir en voyant l'étonnement qu'elle lui avait donné⁸⁸. » D'après cette première partie de l'événement, deux réactions peuvent être relevées : l'étonnement de M. de Clèves et le rougissement de M^{lle} de Chartres. Quelques lignes plus loin, le texte dit ceci :

Il s'aperçut que ses regards l'embarrassaient, contre l'ordinaire des jeunes personnes qui voient toujours avec plaisir l'effet de leur beauté ; il lui parut même qu'il était cause qu'elle avait de l'impatience de s'en aller, et en effet elle sortit assez promptement⁸⁹.

Deux réactions très opposées sont mises en évidence dans ce passage : l'homme est surpris tout en étant heureux de faire cette rencontre alors que la dame rougit et presse le pas pour s'en aller. La femme préfère fuir plutôt que d'être mal à l'aise alors que l'homme

⁸⁸ LAFAYETTE (De) Madame, *La Princesse de Clèves*, op. cit., p. 28.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 30.

ne ressent pas de malaise et reste chez le joaillier. Cet événement donne un indice sur la manière dont chaque genre gère les émotions qui l'animent, ainsi que sur les rapports qu'ils ont entre eux et sur les façons qu'ont les autrices de les représenter.

Ce passage soulève également une singularité chez M^{lle} de Chartres. Elle semble se distinguer des autres demoiselles qui prennent plaisir à voir leur beauté reconnue et admirée. Ceci veut donc dire qu'elle passe du temps à s'habiller pour être belle, car la parure accentue sa beauté en mettant ses traits et son corps en évidence, mais qu'elle n'accepte pas d'être reconnue comme telle. Ceci est un peu paradoxal, ou montre simplement que l'habillement est une obligation pour elle. Ceci ferait une nouvelle fois référence à l'obligation de la noblesse de faire honneur au souverain par sa parure et son apparence⁹⁰.

2.1.2. *La rougeur comme indicateur d'émotions*

Comme il en était déjà question dans le premier des deux extraits ci-dessus, la rougeur de la dame est souvent soulignée dans les textes, parfois même à plusieurs reprises sur une seule page, comme cela est le cas dans *La Princesse de Clèves*⁹¹. En effet, la mention de la rougeur de M^{me} de Clèves apparaît deux fois sur une demi-page, comme s'il fallait impérativement en faire part au lecteur. La seconde mention de la rougeur sur la page dont il est question est celle-ci : « Néanmoins la rougeur de Mme de Clèves lui [M. de Nemours] fit soupçonner que ce que Mme la Dauphine avait dit n'était pas entièrement éloigné de la vérité⁹². » À travers ces mots, l'autrice fait comprendre que le visage de la dame est totalement transparent : celle-ci ne parvient pas à cacher une quelconque émotion. En effet, on lit en elle comme on lit dans un livre ouvert.

Il est vrai que la mention de la rougeur apparaît fréquemment lorsque l'on parle des femmes. Elle est, selon Thibault Barrier et son article « L'admiration, antichambre des passions dans *La Princesse de Clèves* », un « signe ambivalent, révélant aussi bien

⁹⁰ PARESIS Isabelle, « La cour de France, fabrique de normes vestimentaires à l'époque moderne », *op. cit.*, p. 225.

⁹¹ LAFAYETTE (De) Madame, *La Princesse de Clèves*, *op. cit.*, p.53.

⁹² *Ibid.*, pp. 53-54.

l'amour naissant que la pudeur ou l'embarras⁹³ ». L'extrait suivant, issu de *Clélie*, va dans ce sens : « En vérité, répliqua Cynésie en rougissant, j'ai la plus grande confusion qu'on puisse avoir, de la hardiesse que vous avez eue⁹⁴. » Dans ce passage, c'est la confusion qui provoque la rougeur de Cynésie et, à nouveau, ce détail apparaît. Cette fois, l'on fait état de la rougeur grâce à l'emploi d'un gérondif. Le gérondif n'est pourtant pas indispensable dans la phrase, dans la mesure où l'on aurait pu simplement dire « répliqua Cynésie ». Ceci traduit la volonté de l'auteur d'ajouter cette précision à tout prix. Cependant, il faut mentionner que si la rougeur est présente dans les textes, elle ne concerne que les femmes. Aucune allusion à la rougeur d'un homme n'apparaît dans les deux romans cités. La rougeur serait ainsi un attribut spécialement féminin qui rendrait compte de la fragilité et du caractère ébranlable du tempérament des femmes.

Cet extrait met également en lumière la répartition précise des rôles. La cause de la rougeur de Cynésie est la « hardiesse » de l'homme. L'homme est donc celui qui doit aller de l'avant et prendre les choses en main alors que la femme se contente de réagir à l'action de l'homme, de façon pudique et émotionnelle.

Souvent, la femme est aussi représentée comme appartenant au genre qui vit les plus fortes émotions. L'extrait suivant montre à quel point le comportement d'une femme peut être vivement atteint par ces dernières :

Il est vrai qu'elle rougit étrangement lorsque venant à lever les yeux pour commencer de parler, elle rencontra ceux de Brutus. Cette vue la troubla si fort qu'elle se recula d'un pas, détourna la tête, et ne put achever ce qu'elle avait voulu dire⁹⁵.

Le passage fait apparaître le personnage de Lucrece complètement bouleversé par la vue de Brutus. Son état est visible par la rougeur qui colore son visage. C'est donc le trouble que lui provoque Brutus qui la fait rougir. Son émotion est intense et surtout immédiate : tout ceci n'est causé que par la vue de Brutus. L'emploi de l'adverbe « étrangement » soutient l'idée que son rougissement est extraordinaire. En effet, le synonyme proposé

⁹³ BARRIER Thibault, « L'admiration, antichambre des passions dans *La Princesse de Clèves* », dans dir. BADIOU-MONFERRAN Claire, *Dix-septième siècle*, Paris, Presses universitaires de France, N° 294, 2022, p. 66.

⁹⁴ SCUDÉRY (De) Madeleine, *Clélie, histoire romaine, op. cit.*, p. 188.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 242.

pour cet adverbe dans la définition de la première édition du *Dictionnaire de l'Académie française* est « excessivement⁹⁶ ». Lucrèce ne parvient pas à maîtriser son émotion, ce qui la pousse à tourner la tête et à se reculer. À travers ces quelques lignes, la femme est présentée comme étant extrêmement émotive, au point d'en perdre tous ses moyens et de devoir modifier son comportement. Pourtant, il est important de relativiser ces observations car, si la femme est présentée de la sorte, c'est aussi parce qu'elle se doit d'adopter un tel comportement. La société du temps attend effectivement des femmes qu'elles soient réservées et pudiques.

En faisant systématiquement état de la rougeur des femmes à chaque émotion ou contrariété qui les touche, Madame de Lafayette et Madeleine de Scudéry créent une image de celles-ci qui n'est pas celle de personnes capables de réguler leurs émotions et de les masquer si nécessaire. Les autrices montrent à travers ces passages, et tous les autres qui font mention de la rougeur des femmes, qu'aucune émotion ne peut être ressentie par une dame sans être inscrite dans le texte. Ainsi, à chaque fois qu'une femme a les joues colorées, c'est parce qu'elle est en train de ressentir une émotion. La rougeur est donc le marqueur visible d'une émotion quelconque présente pour un instant dans le corps d'une femme. Ceci fait écho à ce que Lucie Desjardins soutient dans son ouvrage *Le corps parlant : savoirs et représentation des passions au XVII^e siècle*. Elle affirme que les passions, c'est-à-dire les atteintes de l'âme, ne peuvent être envisagées qu'à travers le corps⁹⁷. C'est donc par l'intermédiaire de signes observables tels que la couleur du visage que les autrices parviennent à rendre visible l'invisible.

La manière pour ces deux autrices de représenter les personnages féminins traduirait-elle une volonté de refléter le monde dans lequel elles vivent en créant les personnages féminins à leur image ? Cette hypothèse ressort de l'ouvrage de Georges Duby et Michelle Perrot, *Histoire des femmes en Occident*, qui affirment qu'un grand nombre de femmes fréquentant les salons de l'époque étaient hypersensibles et fragiles⁹⁸. Madame de Lafayette et Madeleine de Scudéry figurent évidemment parmi ces femmes de salon.

⁹⁶ *Dictionnaire de l'Académie française*, 1694 (première édition), dictionnaire accessible en ligne, entrée « estrangement », URL : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A1E0335-01>, consulté le 3/05/24.

⁹⁷ DESJARDINS Lucie, *Le corps parlant : savoirs et représentation des passions au XVII^e siècle*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2001, pp. 1 et 6.

⁹⁸ DUBY Georges, PERROT Michelle, *Histoire des femmes en Occident : XVI^e - XVIII^e siècle*, op. cit., p. 468.

François-Ronan Dubois semble rejoindre Georges Duby et Michelle Perrot en affirmant que la vie de Madame de Lafayette se trouve fortement liée à son œuvre. Ceci constitue, pour lui, un « mythe du féminisme littéraire avant l'heure⁹⁹ ».

2.1.3. *Le trouble et ses conséquences*

L'extrait ci-dessus évoque le trouble de Lucrece, mais il est loin d'être le seul extrait à faire part du malaise des personnages féminins. Ces derniers sont souvent représentés dans les textes comme étant déconcertés par les événements qui les touchent et les paroles qui leur sont adressées. Souvent, les émotions qui les traversent et les conséquences de celles-ci sont indiquées dans les textes. Le passage qui suit, issu de *La Princesse de Clèves*, est un exemple de ce phénomène : « L'inclination qu'elle avait pour ce prince lui donnait un trouble dont elle n'était pas maîtresse¹⁰⁰. » L'expression « dont elle n'était pas maîtresse » est explicite et confirme que, selon le texte, la dame n'est pas en mesure de gérer ses émotions car, comme l'affirme Lucie Desjardins, « se rendre maître de son esprit, c'est se rendre maître de son visage, et inversement¹⁰¹ ». En ce qui concerne le trouble, il est, selon Thibault Barrier, créé par la surprise, elle-même suscitée par l'admiration. Il voit le trouble comme l'un des marqueurs de la passion¹⁰². Ce sont ici les sentiments que M^{me} de Clèves ressent pour M. de Nemours et la surprise qui en découle qui provoquent son trouble.

Bien que tous les extraits précédents ne concernent que des femmes et qu'ils attirent l'attention sur leur manque de gestion de leurs émotions en laissant comprendre qu'elles sont les seules à ne pas savoir les maîtriser, il faut nuancer cela en s'attardant sur un extrait tel que celui qui suit. Le passage dévoile M. de Clèves totalement submergé par ses émotions : « Eh ! que ne sont-ils point aussi, continua-t-il, je n'ai que des sentiments violents et incertains dont je ne suis pas le maître¹⁰³. » L'expression utilisée pour faire

⁹⁹ DUBOIS François-Ronan, « La construction d'une posture féministe *a posteriori* : le cas Madame de Lafayette », dans dir. BERGER SOUCIE Kevin, *Postures*, Montréal, Université du Québec à Montréal, N° 15, 2012, p. 25.

¹⁰⁰ LAFAYETTE (De) Madame, *La Princesse de Clèves*, *op. cit.*, p. 72.

¹⁰¹ DESJARDINS Lucie, *Le corps parlant : savoirs et représentation des passions au XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. 292.

¹⁰² BARRIER Thibault, « L'admiration, antichambre des passions dans *La Princesse de Clèves* », *op. cit.*, p. 59.

¹⁰³ LAFAYETTE (De) Madame, *La Princesse de Clèves*, *op. cit.*, p.137.

part de son état est identique à celle de l'extrait précédent. L'unique différence entre les deux extraits est sans doute le fait que, dans le cas de M. de Clèves, il semble se rendre compte par lui-même de son manque de gestion, alors que dans l'autre cas, c'est la voix narrative qui donne cette précision. Elle prend en charge les sentiments de M^{me} de Clèves, comme si celle-ci n'était pas capable de s'en rendre compte d'elle-même et de faire part de son état d'esprit. À nouveau, il faut croire que l'autrice jugeait nécessaire de transmettre cette information au lecteur.

Toutefois, si les hommes sont parfois perturbés par leurs émotions, et heureusement, il n'est pourtant pas dans l'habitude des autrices de les relever. L'homme est souvent représenté comme un individu fort et rationnel qui ne se laisse pas atteindre par ses émotions. La dame, quant à elle, est toujours représentée comme une personne déstabilisée par ses sentiments, ce qui la rend vulnérable. Dominique Godineau affirme en effet que toutes les croyances en arrivent toujours à penser que le genre féminin est systématiquement inférieur au masculin rationnel parce qu'il est faible, désordonné et changeant par nature et qu'il ne parvient pas à dominer ses passions¹⁰⁴.

Dans le passage suivant, il est question de la réaction de M^{me} de Clèves face aux paroles de son mari qui lui exprime combien il serait affligé si sa maîtresse ou sa femme lui avouait qu'elle était séduite par une autre personne. La réaction de M^{me} de Clèves est celle-ci : « Ces paroles firent rougir Mme de Clèves, et elle y trouva un certain rapport avec l'état où elle était, qui la surprit, et qui lui donna un trouble dont elle fut longtemps à se remettre¹⁰⁵. » En plus de mentionner le fait que M^{me} de Clèves soit troublée, l'extrait indique qu'il lui faut un certain temps pour reprendre ses esprits et revenir à son état normal. Cela prouve que les émotions atteignent grandement sa personne, comme si elle s'en trouvait paralysée.

L'extrait suivant confirme en quelque sorte l'hypothèse selon laquelle la dame serait figée par ses émotions : « Mme la Dauphine quitta Mme de Clèves après ces paroles et la laissa si étonnée et dans un si grand saisissement qu'elle fut quelque temps sans pouvoir sortir de sa place¹⁰⁶. » Ce passage fait état de la réaction de M^{me} de Clèves. Dire qu'elle est si

¹⁰⁴ GODINEAU Dominique, *Les femmes dans la France moderne : XVI^e - XVII^e siècle*, op. cit., p. 15.

¹⁰⁵ LAFAYETTE (De) Madame, *La Princesse de Clèves*, op. cit., p. 63.

¹⁰⁶ *Ibid.*, pp. 86-87.

surprise au point de ne presque plus savoir bouger en devient ridicule. On évoque une dame complètement paralysée par ses émotions. Cela semble un peu forcé et réducteur pour le genre féminin, que l'on représente comme incapable, fragile et dépassé par ses émotions. L'image donnée à la femme se confirme lorsque l'on s'attarde sur l'extrait suivant, qui fait apparaître le duc de Nemours, lui aussi, perturbé par ses sentiments :

L'embarras où il voyait Mme de Clèves par sa faute, et la pensée du juste sujet qu'il lui donnait de le haïr, lui causa un saisissement qui ne lui permit pas de répondre. Mme la Dauphine voyant à quel point il était interdit :

– Regardez-le, regardez-le, dit-elle à Mme de Clèves, et jugez si cette aventure n'est pas la sienne.

Cependant M. de Nemours, revenant de son premier trouble, et voyant l'importance de sortir d'un pas si dangereux, se rendit maître tout d'un coup de son esprit et de son visage¹⁰⁷.

La première partie de l'extrait met en évidence le fait que les hommes peuvent aussi être en proie à leurs émotions. Le plus intéressant dans cet extrait reste néanmoins la dernière partie. Celle-ci évoque que M. de Nemours est tout à fait capable de se rendre compte qu'il perd le contrôle de lui-même et d'y remédier rapidement. Le contraste entre la façon dont on présente les femmes et celle dont on présente les hommes est important : les hommes font preuve de discernement et ont conscience que ce qu'ils font peut les mettre en danger, ce qui les pousse à réagir vite, tandis que les femmes se contentent d'être figées et ne semblent pas s'en rendre compte.

2.1.4. *Quelques subterfuges pour cacher les émotions*

La dame est souvent contrainte de vivre ses émotions de manière intense et de se laisser envahir par ces dernières. Parfois, elle a tendance à employer des techniques pour éviter de s'afficher ainsi en public ou pour empêcher les autres de remarquer son malaise et de le commenter. Thibault Barrier souligne en effet que le trouble est observable par les traces que l'effet de surprise laisse sur le corps¹⁰⁸. Comme le montre l'extrait qui suit, le trouble des dames est effectivement visible par les personnes qui l'entourent : « Mais elle

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 121.

¹⁰⁸ BARRIER Thibault, « L'admiration, antichambre des passions dans *La Princesse de Clèves* », *op. cit.*, p. 64.

ne le voyait plus qu'avec un trouble dont il s'apercevait aisément¹⁰⁹. » Dans certains cas, la dame réfléchit à des stratégies qui lui permettent d'échapper au jugement des autres et à une situation dans laquelle elle ne se sent pas bien. Les deux passages qui suivent, issus de *Clélie*, rendent compte de certains stratagèmes utilisés pour éviter de devoir apparaître en public dans cet état.

Cependant Cynésie ne pouvant plus douter que ce ne fût Artaxandre qui fût venu dans la chambre où elle avait couché, en rougit par un sentiment de modestie ; et pour cacher sa rougeur, elle se mit à parler bas à Cléophile, qui étant fort aise d'avoir si bien deviné, lui demanda en riant, après qu'elle eut cessé de parler, ce qu'il lui semblait de son nouvel amant¹¹⁰.

D'abord elle en [les propos dont il est question dans une lettre] railla fort agréablement, mais comme la vérité est une chose qui touche, à la fin elle fut contrainte pour empêcher qu'on ne remarquât l'agitation de son visage, de feindre d'avoir oublié quelque chose dans son cabinet¹¹¹.

Ces deux extraits montrent comment les femmes parviennent, malgré tout, à trouver des subterfuges pour s'empêcher de paraître dans un état qui ne fait pas bonne impression. Parler plus discrètement, faire semblant d'être souffrante ou d'avoir oublié un objet dans sa chambre sont quelques-uns d'entre eux. Lucie Desjardins souligne que la dissimulation est indispensable à l'époque. Les courtisanes se doivent de masquer leurs émotions parce qu'elles sont déplaisantes et pourraient leur porter préjudice¹¹². Les intentions des dames sont exprimées très clairement dans ces extraits à travers des expressions telles que « pour cacher sa rougeur ». De plus, l'aspect réfléchi et artificiel est aussi suggéré puisque dans le deuxième extrait cité, le verbe « feindre » apparaît, mettant en avant une volonté de déguiser la vérité. Ces manières de faire sont évidemment des techniques que les dames mettent sur pied dans le but de défendre leurs intérêts et leur réputation.

¹⁰⁹ LAFAYETTE (De) Madame, *La Princesse de Clèves*, op. cit., p. 76.

¹¹⁰ SCUDÉRY (De) Madeleine, *Clélie, histoire romaine*, op. cit., p. 185.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 308.

¹¹² DESJARDINS Lucie, *Le corps parlant : savoirs et représentation des passions au XVII^e siècle*, op. cit., p. 150.

L'extrait suivant, repris de *La Princesse de Clèves*, est lui aussi fort intéressant pour la même raison. Le texte dit ceci :

Elle envoya une de ses femmes à M. de Nemours, qui était dans son antichambre, pour lui dire qu'elle venait de se trouver mal, et qu'elle était bien fâchée de ne pouvoir recevoir l'honneur qu'il lui voulait faire¹¹³.

La stratégie est la même pour M^{me} de Clèves : feindre d'être malade pour ne pas affronter la réalité et se montrer dans un état qu'elle souhaite garder pour elle. L'emploi de l'expression « elle venait de se trouver mal » est évidemment peu crédible. Le fait de tomber malade juste au moment où M. de Nemours attend M^{me} de Clèves apparaît comme une coïncidence à laquelle personne ne peut croire. L'image que l'on renvoie de la femme est celle d'une personne qui réfléchit à des stratégies en pensant être discrète et subtile, alors qu'aucune d'entre elles ne fonctionne réellement. En effet, dans le cas du dernier extrait, M. de Nemours comprend très bien que ce malaise subit est en réalité un subterfuge utilisé par la dame pour éviter de se retrouver face à lui. De la même manière, le premier extrait montre clairement que la stratégie de parler moins fort est démasquée par l'interlocutrice de Cynésie. Tout ceci apparaît comme si l'on conférait aux femmes un certain pouvoir qui leur donne l'impression d'être fortes et intelligentes alors que l'on montre explicitement que cela ne sert à rien et que cela ne fonctionne pas.

De toute évidence, en se basant sur tous les extraits abordés dans cette rubrique, il est aisé de faire apparaître une nouvelle distinction entre les façons de présenter les hommes et les femmes. Les femmes sont sensibles, et leur sensibilité les rend fragiles. Comme le soutiennent Laure Bereni et ses collaborateurs, le genre peut être envisagé selon des dichotomies créées à partir de la dichotomie masculin-féminin¹¹⁴. Parmi celles-ci se trouve la dichotomie rationalité-sensibilité qui illustre parfaitement les conclusions que nous pouvons dégager de ces extraits.

¹¹³ LAFAYETTE (De) Madame, *La Princesse de Clèves*, op. cit., p. 135.

¹¹⁴ BERENI Laure, et al., *Introduction aux gender studies : manuel des études sur le genre*, op. cit., p. 6.

3. Les loisirs et les occupations

Pour comprendre le statut des femmes et l'image que les romans renvoient d'elles, il est nécessaire de s'attarder sur les loisirs et les occupations qui rythment leurs journées. Si les individus masculins jouissent souvent d'un choix plus varié en ce qui concerne les loisirs, les femmes s'illustrent également dans des activités qui leur sont propres, et parviennent parfois à s'infiltrer dans des activités dites masculines. Les deux romans rendent compte d'activités, parfois réservées à un genre, parfois mixtes. Cette section de l'étude consiste à démêler cette répartition et à rendre compte des images qu'elle crée des femmes.

3.1. Les affaires politiques

Malgré le fait que cela ne soit pas fréquent, les femmes peuvent avoir un rôle à jouer dans les affaires politiques. Bien qu'elles soient des femmes, elles arrivent à s'imposer là où on ne les attend pas forcément. En effet, Dominique Godineau affirme que les affaires politiques sont réservées aux hommes, qui détiennent ce pouvoir. Elle poursuit en indiquant que certaines femmes parviennent néanmoins à jouer un rôle non négligeable dans les affaires de la cour¹¹⁵. À partir de ces propos, nous pouvons classer l'impact qu'ont certaines femmes dans la politique selon deux types : direct ou indirect. Cette rubrique, divisée en deux points, relatifs aux deux types énoncés, tente de comprendre les fonctions de quelques femmes dans les affaires du pays.

3.1.1. *Le rôle direct des femmes en politique*

Dans certains cas, les femmes parviennent à avoir un impact direct dans les affaires politiques. Par impact direct, nous entendons ceci : elles participent pleinement et consciemment à la politique et aux affaires qui concernent les rois et les princes. Le premier extrait qui nous occupe est issu de *La Princesse de Clèves*. Nous l'avons déjà évoqué ci-dessus dans la rubrique dédiée au paraître, et plus particulièrement à la beauté. Il s'agit d'un passage qui fait référence au rôle qu'occupe la duchesse de Valentinois dans les questions politiques.

¹¹⁵ GODINEAU Dominique, *Les femmes dans la France moderne : XVI^e - XVII^e siècle*, op. cit., p. 97.

Mais ceux que la faveur ou les affaires approchaient de sa personne [le roi] ne s'y pouvaient maintenir qu'en se soumettant à la duchesse de Valentinois, et, quoiqu'elle n'eût plus de jeunesse ni de beauté, elle le gouvernait avec un empire si absolu que l'on peut dire qu'elle était maîtresse de sa personne et de l'État¹¹⁶.

L'extrait présente la dame comme la « maîtresse » du roi et de l'état. L'emploi du terme « maîtresse » indique que la duchesse est apte à diriger et qu'elle dispose d'une certaine autorité, qu'elle a sans doute réussi à acquérir au cours du temps. Ce terme renvoie au grand pouvoir que détient la duchesse, mais il n'est pas le seul. En effet, les termes « soumettant », « empire » et « absolu » vont dans le même sens et démontrent l'autorité que possède la duchesse sur l'état et sur les affaires qui le concernent. La femme est présentée comme étant capable de gérer des affaires politiques, mais cette autorité lui revient par l'intermédiaire de l'homme qu'elle aime et qui l'aime en retour : le roi. Le texte mentionne effectivement que c'est parce qu'elle a réussi à dominer le roi en tant que maîtresse, qu'elle est parvenue à dominer l'état. La présence de la coordination « et » apparaît moins comme un ajout que comme une conséquence puisqu'elle indique que c'est grâce à son autorité sur le roi qu'elle profite d'une autorité sur l'état, dont le roi dispose initialement. Cette réflexion nous amène à relever un détail intéressant : le texte joue ainsi sur la polysémie du terme « maîtresse », utilisé dans deux de ses acceptions. Le terme fait allusion à la place de maîtresse qu'occupe la duchesse par rapport à son amant le roi, mais aussi à la place de maîtresse qu'elle prend sur le roi, tel un maître qui domine son sujet.

L'extrait suivant aborde à nouveau le statut autoritaire de la duchesse de Valentinois. Il apparaît dans le roman au moment où M^{me} de Chartres raconte l'histoire de la duchesse à sa fille, M^{me} de Clèves. Le texte dit ceci :

Son pouvoir parut plus absolu sur l'esprit du roi, qu'il ne paraissait encore pendant qu'il était dauphin. Depuis douze ans que ce prince règne, elle est maîtresse absolue de toutes choses ; elle dispose des charges et des affaires ; elle a fait chasser le cardinal de Tournon, le chancelier Olivier, et Villeroy¹¹⁷.

¹¹⁶ LAFAYETTE (De) Madame, *La Princesse de Clèves*, *op. cit.*, p. 24.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 48.

Il est une nouvelle fois question du pouvoir de la duchesse, que l'extrait qualifie d'absolu ; l'adjectif « absolu » revient d'ailleurs à deux reprises dans l'extrait. Le pouvoir dont la duchesse dispose n'est pas seulement moral : elle ne se contente pas de donner son opinion au roi sur certaines affaires. Au contraire, le passage nous informe qu'elle réalise des actions concrètes qui influencent l'état et la vie des courtisans. La présence de l'expression « elle a fait chasser » confirme bel et bien son autorité vis-à-vis de certains hommes de la cour. L'expression montre à quel point les décisions de la duchesse sont respectées et exécutées par les personnes chargées de le faire, puisqu'elle implique que la duchesse délègue l'action de chasser à une autre personne. Ceci indique également qu'elle dispose d'un certain nombre de personnes qui travaillent pour elle et qui sont tributaires de ses ordres. Enfin, l'expression « maîtresse absolue de toutes choses » informe que l'étendue de son pouvoir est assez large.

Pour en revenir à l'ouvrage de Dominique Godineau et au point de vue historique qu'il apporte, il est intéressant d'éclaircir et de confirmer nos propos au sujet du pouvoir que détient la duchesse de Valentinois. L'historienne soutient que certaines maîtresses royales ont considérablement influencé, de manière directe ou par l'intermédiaire de leurs clients, la politique de leur temps¹¹⁸. Étrangement, l'exemple donné par Dominique Godineau comme étant le plus emblématique est celui de Diane de Poitiers, qui n'est autre que la duchesse de Valentinois, elle-même. Cette dernière a effectivement exercé une influence considérable sur le roi Henri II, qui avait pour habitude de la tenir informée des affaires politiques du pays¹¹⁹. Madame de Lafayette fait donc intervenir dans son roman des faits qui sont reconnus par les historiens. Elle porte donc une certaine attention à la représentation de la réalité de son temps.

En guise de récapitulatif, nous pouvons retenir que certaines femmes ont effectivement un impact important et concret dans la vie politique car elles prennent part de manière active aux décisions. Cependant, inutile de préciser que les femmes qui parviennent à ces fonctions sont extrêmement rares dans la société de l'époque. Il ne faut donc pas prendre ces extraits et les commentaires que l'on en fait pour une généralité. Selon Dominique Godineau, seules quelques femmes importantes, qu'elles soient reines, régentes ou

¹¹⁸ GODINEAU Dominique, *Les femmes dans la France moderne : XVI^e - XVII^e siècle*, op. cit., p. 105.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 105.

maitresses royales, ont pu jouir de ce privilège¹²⁰. Le fait que ce soit la même femme, à savoir Diane de Poitiers, qui soit citée par les historiens et par la romancière donne presque à penser qu'il n'y en a pas d'autres qui ont bénéficié d'un pouvoir aussi important, « absolu » comme dit Madame de Lafayette.

3.1.2. *Le rôle indirect des femmes en politique*

Malgré le fait que la politique soit une affaire d'hommes, certaines femmes peuvent aussi y trouver une place. Dans certains cas, elles prennent volontairement part aux décisions, comme nous venons de l'évoquer. Cependant, il arrive que certaines femmes soient impliquées dans les affaires politiques sans pour autant y aspirer. Elles sont alors des enjeux dans des alliances et des guerres, comme cela est le cas pour le personnage de Clélie, dans le roman de Madeleine de Scudéry. Clélie est une femme que les cités romaines, et particulièrement leurs chefs convoitent énormément. Tout au long du roman, elle est capturée par les uns, puis par les autres, et tous la voient comme un trophée.

Le premier extrait sélectionné concerne le personnage de Lucrèce et la question de son mariage. Madeleine de Scudéry écrit ceci : « Mais le père de Lucrèce, qui la suspecte à tort d'une liaison secrète avec un conspirateur, la marie contre son gré à Collatin¹²¹. » Ce passage met en évidence l'importance du rôle de la fille dans les affaires politiques. Le père de Lucrèce l'utilise pour éviter un drame d'état, comme le montre l'emploi du terme « conspirateur ». La femme intervient dans ce cas dans un rôle politique, mais bien malgré elle. Elle est destinée à un prétendant qu'elle ne choisit pas pour le bien des intérêts familiaux, et plus largement de ceux de l'état ou de la cité dans laquelle elle vit. La femme est utilisée comme un atout dans les alliances et les rivalités politiques. Si cela semble clair dans l'esprit du père qui la marie, il n'est pas dit que la femme concernée soit au courant des entreprises qui sont réalisées à son sujet, ni même de l'enjeu dans lequel elle est impliquée. La femme est employée comme un atout, un objet qui sert à un but politique. Elle n'est pas écoutée pour ce qu'elle représente, ni même en fonction de ce qu'elle ressent. Elle sert de pion dans les affaires politiques, d'après l'image que cet extrait renvoie.

¹²⁰ *Ibid.*, pp. 98-102 et 105.

¹²¹ SCUDÉRY (De) Madeleine, *Clélie, histoire romaine, op. cit.*, p. 239.

Le second cas que nous avons repris est un moment du roman dans lequel Hermilie, Valérie, Collatine, Plotine et Clélie sont prises en otage. Jusque-là, il n'y a rien de particulier, si ce n'est qu'elles sont en effet incluses dans des affaires politiques. En revanche, un passage qui précède l'énumération des prénoms des otages retient notre attention. L'extrait est celui-ci : « Mutius se fera l'ambassadeur de Porsenna, qui demande en garantie quarante otages choisis au hasard, le temps de conclure le traité¹²². »

On comprend à travers ce passage que les femmes sont effectivement les otages de Porsenna, mais le plus surprenant dans cet extrait reste l'expression « choisis au hasard ». Comment se fait-il que le hasard n'ait choisi que des femmes ? Ceci est quelque peu étrange. Une hypothèse nous est venue à l'esprit, mais celle-ci a rapidement été réfutée. L'idée était que le terme « otage » ne se référerait peut-être à cette époque qu'à des individus de genre féminin. Cependant, après avoir vérifié dans le *Thresor de la langue françoise* de Jean Nicot¹²³, aucune mention ne fait état d'un genre assigné à ce terme.

Une autre mention d'otages apparaît plus loin dans le roman *Clélie*, mais, à nouveau, il est question de vingt Romaines¹²⁴. Une nouvelle hypothèse peut alors être formulée. Les hommes seraient peut-être réquisitionnés dans les troupes armées en tant que soldats, ce qui ne laisserait plus d'autre choix aux dirigeants souhaitant des otages que de choisir des femmes. Cette hypothèse n'est pas très convaincante, dans la mesure où l'expression employée dans l'extrait aurait alors été accordée au féminin : « choisies au hasard ». Cette question restera en suspens mais, quoi qu'il en soit, cet extrait montre une fois de plus que les femmes interviennent dans des enjeux politiques, sans forcément le vouloir et y prendre part de manière consciente. L'image des femmes renvoyée par ces passages est celle de femmes impliquées malgré elles dans des affaires qui ne les concernent pas et pour lesquelles leur avis ne compte pas. Elles sont donc complètement soumises aux décisions prises par les hommes quant aux événements qui se déroulent autour d'elles.

¹²² *Ibid.*, pp. 265-266.

¹²³ NICOT Jean, *Thresor de la langue françoise, tant ancienne que moderne*, *op. cit.*, entrée « ostage », URL : <https://artfl.atilf.fr/cgi-bin/dico1look.pl?strippedhw=ostage&dicoid=NICOT1606>, consulté le 2/07/24.

¹²⁴ SCUDÉRY (De) Madeleine, *Clélie, histoire romaine*, *op. cit.*, p. 350.

3.2. Le bal

Les bals de cour et les fêtes sont également des événements très prisés par les membres des hautes couches de la société puisqu'ils font partie de leurs activités quotidiennes, au même titre que les messes, la chasse, les soupers et les jeux, selon Isabelle Paresys¹²⁵. Ceci est sans doute l'une des raisons qui expliquent que la mention des bals et des fêtes soit si fréquente dans les œuvres romanesques, comme l'indique Ellen Constans dans son ouvrage *Parlez-moi d'Amour : le roman sentimental. Des romans grecs aux collections de l'an 2000*¹²⁶. Les événements mondains tels les fêtes et les bals ne sont pas évoqués dans *Clélie*, qui met plutôt en scène des combats, mais ils interviennent à plusieurs reprises dans *La Princesse de Clèves*. Aussi, les trois extraits repris dans cette section sont-ils issus de ce roman.

Le premier passage choisi donne de nombreuses informations sur le loisir qu'est le bal, ainsi que sur son fonctionnement. Il prend place au moment de la rencontre de M^{me} de Clèves avec M. de Nemours.

Quand ils commencèrent à danser, il s'éleva dans la salle un murmure de louanges. Le roi et les reines se souvinrent qu'ils ne s'étaient jamais vus, et trouvèrent quelque chose de singulier de les voir danser ensemble sans se connaître¹²⁷.

L'extrait montre combien le bal est une activité dans laquelle hommes et femmes trouvent leur place et sont légitimes. Le bal est une activité mixte qui mélange toute la haute société. Chacun des deux groupes est indispensable : un bal sans homme n'aurait pas la même saveur pour les dames, et inversement. De plus, les danses de bal étaient peut-être pensées comme associant nécessairement un homme et une femme. La danse sans partenaire telle qu'on la connaît aujourd'hui n'existait pas. La mixité est donc indispensable au bon déroulement d'un bal.

¹²⁵ PARESYS Isabelle, « La cour de France, fabrique de normes vestimentaires à l'époque moderne », *op. cit.*, p. 233.

¹²⁶ CONSTANS Ellen, *Parlez-moi d'Amour : le roman sentimental. Des romans grecs aux collections de l'an 2000*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 1999, p.107.

¹²⁷ LAFAYETTE (De) Madame, *La Princesse de Clèves*, *op. cit.*, p. 42.

En outre, le bal mélange plusieurs activités. Les individus présents peuvent danser, mais ils peuvent également converser et discuter de ce qu'ils voient, comme en témoigne le « murmure » qui se répand dans la salle de bal lorsque les deux personnages se mettent à danser ensemble. Le bal apparaît comme une activité mixte qui ne répartit pas les activités selon le genre des personnes. Tant les hommes que les femmes participent aux danses, comme le montre l'extrait. En revanche, si les deux groupes y participent, leur façon de faire est différente et délimitée selon le genre. Les dames ne dansent pas de la même manière que les messieurs. Georges Duby et Michelle Perrot soutiennent que la danse est un moyen d'expression du corps qui permet à la dame d'être égale à l'homme et complémentaire à lui¹²⁸. Ce propos confirme bel et bien que s'ils sont complémentaires, hommes et femmes sont égaux dans l'action, mais ne sont pas identiques : ils effectuent des mouvements complémentaires.

Les conversations sont également ouvertes à tous, sans distinction de genre. L'extrait rend compte de ceci avec la tournure « le roi et les reines se souvinrent ». Il faut cependant attirer l'attention sur le fait que Madame de Lafayette commence par citer le roi, le masculin, avant de citer les reines. Ceci montrerait-il que le roi seul est plus important que toutes les reines réunies ? Sans aucun doute.

Pour en revenir à la danse, il s'agit d'une pratique qui sert aux individus à se montrer et à étaler leur grâce. Georges Duby et Michelle Perrot soutiennent que la danse et le bal sont une opportunité qui permet de faire voir que l'on est capable de bouger et de se déplacer avec « grâce, vivacité, entrain et emportement¹²⁹ ». Ils poursuivent en soulignant qu'il n'est pas étonnant que M. de Nemours et M^{me} de Clèves s'y soient rencontrés pour la première fois¹³⁰. La pratique de la danse sert aussi à faire connaissance. L'extrait montre bel et bien que des personnes inconnues l'une de l'autre peuvent danser ensemble. Le principe du bal est donc d'observer et d'être observé. Lorsqu'ils se rendent au bal, les individus sont ainsi en démonstration permanente, quel que soit leur genre. Puisqu'ils sont en perpétuelle exposition au monde lors des fêtes et que ces dernières leur servent de

¹²⁸ DUBY Georges, PERROT Michelle, *Histoire des femmes en Occident : XVI^e - XVIII^e siècle*, op. cit., p. 337.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 337.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 337.

vitrine, les nobles se doivent d'être à la hauteur de leur rang. Pour ce faire, ils utilisent leur parure et leur bon goût, comme en témoigne l'extrait suivant.

Ce prince était fait d'une sorte qu'il était difficile de n'être pas surpris de le voir quand on ne l'avait jamais vu, surtout ce soir-là, où le soin qu'il avait pris de se parer augmentait encore l'air brillant qui était dans sa personne¹³¹.

Cet extrait montre à quel point l'habillement et la parure sont des éléments primordiaux. Il évoque le soin que M. de Nemours a pris pour se vêtir, et intervient justement quelques lignes après l'extrait que nous avons déjà évoqué dans une rubrique précédente, au sujet du temps que passait M^{me} de Clèves à se préparer pour se rendre au bal. Le bal est donc l'endroit où les individus se doivent d'apparaître au summum de leur beauté puisqu'ils y sont en représentation constante. Comme l'indique Thibault Barrier, le bal, et l'éclat de beauté qu'il implique par l'obligation de la parure, est aussi l'occasion de faire naître un effet de surprise, qui suscite l'admiration¹³². Le bal est, tant pour les femmes que pour les hommes, l'endroit par excellence où il faut être, mais surtout où il faut être beau. Thibault Barrier soutient que la scène de la rencontre des deux personnages au bal n'est autre que la naissance d'une admiration qui mène au « trouble du sentiment amoureux¹³³ ».

Malgré le fait que le bal et les fêtes soient des activités mixtes et que les exigences semblent être égales envers tous les participants, femmes ou hommes, il se peut qu'ils permettent tout de même à ces derniers de marquer leur puissance. Le passage suivant apparaît dans une conversation entre la reine dauphine et le prince de Condé au sujet de M. de Nemours. Madame de Lafayette écrit ceci :

Il n'y a qu'une occasion, madame, lui dit ce prince, où M. de Nemours consente que sa maîtresse aille au bal, c'est alors que c'est lui qui le donne ; et il dit que [...] ; que c'est toujours faire une grâce à un amant que d'aller prendre sa part à un plaisir qu'il donne ; que c'est aussi une chose agréable pour l'amant, que sa maîtresse le voie le maître d'un lieu où est toute la cour¹³⁴.

¹³¹ LAFAYETTE (De) Madame, *La Princesse de Clèves*, *op. cit.*, p. 42.

¹³² BARRIER Thibault, « L'admiration, antichambre des passions dans *La Princesse de Clèves* », *op. cit.*, p. 58.

¹³³ *Ibid.*, p. 61.

¹³⁴ LAFAYETTE (De) Madame, *La Princesse de Clèves*, *op. cit.*, p. 52.

À travers ces mots, l'autrice indique que le bal est également un moyen pour un amant de s'affirmer et d'impressionner sa maitresse. Outre le fait que l'autrice utilise le verbe « consentir » en faisant référence à l'autorisation que M. de Nemours accorde à sa maitresse, ce qui souligne l'autorité dont il dispose sur elle, le plus intéressant de cet extrait reste la seconde partie. En effet, l'on y évoque la « grâce » que fait la maitresse à son amant en se rendant à son bal. En accordant une telle faveur à son amant, la dame donne de l'importance à ce dernier, qui apprécie son intention. L'homme aime se sentir dominant et, ce qu'il apprécie par-dessus tout, c'est la vision que la femme peut avoir de lui à cet instant précis. Qu'y a-t-il de plus valorisant pour un homme que d'être vu en pleine puissance en présence des personnalités les plus importantes du monde ? Le passage souligne une fois de plus l'omniprésence de l'ego masculin, qui apparaît comme la seule chose qui puisse autoriser une maitresse à se rendre au bal.

Les trois extraits commentés montrent finalement combien le bal est une activité codifiée et exigeante. Cet événement, qui, *a priori*, impose aux hommes et aux femmes des comportements identiques relatifs à la danse, à la parure et à la conversation, semble tout de même laisser aux hommes un créneau pour profiter, une fois de plus, de la puissance et de l'autorité dont ils disposent sur les femmes. Ces dernières sont en représentation lorsqu'elles vont au bal. Cette représentation s'y retrouve au service non seulement de leur propre réputation, mais aussi et surtout au service de l'égo masculin. Nathalie Heinich affirme même que le bal est un lieu de rivalité pour les femmes, surtout pour celles qui recherchent un bon mariage¹³⁵. Il est donc un endroit aux grands enjeux pour les femmes, qui doivent y faire tout leur effet.

3.3. La guerre et les jeux de combat

Parmi les activités, nous retrouvons également la guerre et les combats. Le roman *Clélie* y accorde une certaine importance, compte tenu du nombre de guerres qui y est évoqué. L'extrait suivant montre à quel point les combats sont considérés comme exclusivement masculins. Le personnage d'Hermilie dit ceci : « Mais à ce que je vois, dit alors Hermilie,

¹³⁵ HEINICH Nathalie, *États de femme : l'identité féminine dans la fiction occidentale*, op. cit., pp. 48-49.

nous n’aurons pas grande part à la gloire selon l’opinion de Mutius, car les femmes ne vont point à la guerre¹³⁶. »

Dans ce passage, il est question de la gloire d’un peuple. Mutius semble affirmer que la gloire est directement liée à la guerre : sans guerre, pas de gloire. Or, Hermilie soutient que les femmes n’ont rien à y faire. Sa tournure « les femmes ne vont point à la guerre » apparaît comme une généralité. Dès lors, la gloire, octroyée par la guerre, n’implique aucune des femmes. Georges Duby et Michelle Perrot affirment que les femmes sont présentes dans un grand nombre de lieux et d’activités, mais que la guerre est sans doute le seul endroit où l’on ne les trouve pas¹³⁷. L’homme, qui représente la force et la puissance, participe à la gloire, alors que les femmes, considérées comme faibles et sensibles, n’y participent pas. Ceci nous ramène aux dichotomies évoquées par Laure Bereni et ses collaborateurs¹³⁸.

Bien que la guerre soit une activité masculine, le personnage de Clélie apparaît comme une amazone en pleine action, comme le souligne Myriam Dufour-Maître¹³⁹. En effet, elle participe aux combats, elle intervient dans les conflits entre les cités romaines, qui font évidemment allusion aux rivalités de la Fronde, et elle est prise en otage jusqu’à élaborer elle-même un stratagème qui permet à tous les otages d’être libérés. Le roman se termine par ces quelques mots, repris sur le socle de la statue érigée en l’honneur de Clélie :

Son courage est encore plus grand que sa beauté,
Le Tibre dans son onde en fut épouvanté,
Et tant qu’on parlera de Rome et d’Italie,
Le temps respectera la gloire de Clélie¹⁴⁰.

Ces mots évoquent le courage et la gloire de Clélie. La formule utilisée pour rendre compte de son grand courage est impressionnante. Elle affirme que son courage est « plus grand que sa beauté », qui est déjà exceptionnelle, si nous nous référons à la rubrique qui

¹³⁶ SCUDÉRY (De) Madeleine, *Clélie, histoire romaine, op. cit.*, p. 228.

¹³⁷ DUBY Georges, PERROT Michelle, *Histoire des femmes en Occident : XVI^e - XVIII^e siècle, op. cit.*, p. 11.

¹³⁸ BERENI Laure, et al., *Introduction aux gender studies : manuel des études sur le genre, op. cit.*, p. 6.

¹³⁹ DUFOUR-MAÎTRE Myriam, « Les précieuses, de la guerre des sexes aux querelles du Parnasse : jalons d’une polémique empêchée », *op. cit.*, p. 255.

¹⁴⁰ SCUDÉRY (De) Madeleine, *Clélie, histoire romaine, op. cit.*, p. 365.

lui est dédiée. La comparaison que l'on fait du courage et de la beauté de Clélie est riche et ambiguë. Elle ramène une nouvelle fois la femme à la question omniprésente de la féminité, c'est-à-dire la beauté, mais en même temps, elle signifie que Clélie n'est en rien masculine. Il est donc possible pour cette dernière d'être guerrière tout en conservant ses attributs et qualités de femme.

Pour en revenir à la question de la gloire, le texte évoque le fait que les femmes sont parfois dotées d'un grand courage qui les amène à être glorieuses et reconnues comme telles, même si cela reste exceptionnel comme le révèle le cas de Clélie. Si la tendance générale veut que la femme ne prenne pas les armes, il se peut que la littérature y fasse quelques exceptions. Comme le soulignent Georges Duby et Michelle Perrot, les images de femmes armées sont très présentes dans la littérature de l'époque. Qu'elles soient amazones ou Jeanne d'Arc, les femmes représentées dans les combats font se remémorer ce que les femmes sont capables de faire¹⁴¹.

Si la guerre occupe une place importante dans *Clélie*, il est question également dans nos romans de jeux de combats. Le roman de Madame de Lafayette rend compte de nombreuses activités ludiques, notamment les jeux de balle et les jeux de combat. Le premier extrait choisi aborde les activités qui rythment le quotidien de M. de Nemours. L'autrice dit ceci à propos de M^{me} de Clèves : « Les jours suivants, elle le vit chez la reine dauphine, elle le vit jouer à la paume avec le roi, elle le vit courre la bague, elle l'entendit parler [...] »¹⁴².

L'extrait nous donne quelques informations sur la manière dont les occupations sont réparties selon le genre de la personne. Le fait de dire que M^{me} de Clèves voit M. de Nemours chez la reine dauphine montre qu'elle s'y trouvait aussi. Le verbe « voir » est utilisé dans ce cas dans le sens de « rencontrer ». Le constat est identique lorsque l'on dit que M^{me} de Clèves entend parler le duc. L'ouïe implique une présence des deux personnages dans un même espace. L'on comprend donc à travers ces expressions que M^{me} de Clèves participe, tout comme M. de Nemours, aux réunions et aux conversations. Par contre, un changement est observable lorsque l'autrice dit que M^{me} de Clèves le « vit

¹⁴¹ DUBY Georges, PERROT Michelle, *Histoire des femmes en Occident : XVI^e - XVIII^e siècle*, op. cit., p. 214.

¹⁴² LAFAYETTE (De) Madame, *La Princesse de Clèves*, op. cit., p. 43.

jouer » et qu'elle le « vit courre la bague ». Selon la note de la page 43 de notre édition, cette expression renvoie à un jeu d'adresse qui s'exécute avec un cheval et une lance¹⁴³. Or, la présence du verbe « voir », dans ce contexte, indique une signification différente de la précédente. Le verbe est employé sans le sens d'« observer », ce qui suppose une distance. M^{me} de Clèves n'est pas en train de jouer, mais elle regarde les jeux de loin. Tout ceci nous montre donc que M^{me} de Clèves participe aux activités qui relèvent de la conversation, mais qu'elle ne fait qu'assister de loin aux activités plus physiques, que les hommes réalisent entre eux, comme le confirme le complément « avec le roi ».

Le prochain extrait est également issu de *La Princesse de Clèves*. Il rend compte, lui aussi, de la répartition des rôles entre les hommes et les femmes lors de certaines occupations. Le passage introduit l'épisode d'un grand tournoi, auquel M. de Nemours participe. Le texte dit ceci :

Enfin, le jour du tournoi arriva. Les reines se rendirent dans les galeries et sur les échafauds qui leur avaient été destinés. Les quatre tenants parurent au bout de la lice, avec une quantité de chevaux et de livrées qui faisaient le plus magnifique spectacle qui eût jamais paru en France¹⁴⁴.

Comme l'extrait précédent, celui-ci présente le tournoi comme un loisir purement masculin, du moins dans l'action qui est réalisée. Les hommes peuvent y étaler leur puissance et leur force à cheval, tout en étant admirés par les dames, spectatrices de leurs exploits. Celles-ci participent à l'activité, mais seulement par leur présence à l'événement. Le tournoi est une activité à laquelle tout le monde assiste, mais où les rôles sont délimités en fonction de chaque genre. Les hommes y prennent une part active, qui leur permet d'être en pleine démonstration, alors que les femmes s'y trouvent en spectatrices passives, ce que confirme la présence du terme « spectacle ». La répartition des rôles est d'ailleurs visible grâce à l'extrait puisqu'il indique que les « galeries » et les « échafauds » sont exclusivement prévus pour les femmes, comme en témoigne la présence du participe passé « destinés ». Le tournoi est donc un espace codifié, où chaque personne trouve sa place, active ou passive, en fonction du genre auquel elle appartient.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 43.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 129.

En revanche, le tournoi n'est pas seulement un lieu codifié en termes de genre. Il est aussi, comme l'évoque Catherine Langle dans son article « 'L'œil du Prince' ou l'Adieu aux armes de la Courtoisie dans *La Princesse de Clèves* », un espace symbolique pour les amants, qui peuvent se reconnaître grâce aux couleurs portées par l'homme au cours du tournoi, comme cela a été le cas pour M^{me} de Clèves et M. de Nemours¹⁴⁵.

3.4. Les activités de femmes

Si la guerre et les combats sont une occupation que l'on associe souvent au genre masculin, certaines activités sont considérées comme typiquement féminines. Plusieurs extraits de *Clélie*, comme celui qui suit, permettent au lecteur de se faire une idée de quelques-unes des occupations des femmes.

Mais pour achever de dire quels sont les plaisirs d'Amalthée, elle conduit sa maison avec beaucoup d'ordre, elle songe elle-même à l'éducation de ses enfants, et elle sert les dieux avec une exactitude admirable¹⁴⁶.

Ce passage nous informe sur des activités qu'apprécie le personnage d'Amalthée. En effet, l'autrice emploie le terme « plaisirs », qui fait référence à la joie et au bonheur qu'éprouve Amalthée lorsqu'elle effectue ces activités. Parmi celles-ci, on retrouve la gestion de la maison, que le terme « conduite » évoque¹⁴⁷, mais aussi l'éducation et la religion. Comme l'affirment Georges Duby et Michelle Perrot, la femme est considérée comme la maîtresse de maison. Elle est donc la seule à pouvoir s'occuper des domestiques et des banquets, pour ne donner que quelques exemples¹⁴⁸. À ces occupations, il faut ajouter la cueillette de fleurs, qui apparaît quelques lignes en-dessous de l'extrait repris ci-dessus¹⁴⁹, ou encore la collation entre amies, dont fait état un autre extrait du roman¹⁵⁰. Ces occupations sont souvent assignées au genre féminin. Effectivement, rares sont les hommes qui s'occupent des enfants et qui accordent une telle importance à la religion. Si

¹⁴⁵ LANGLE Catherine, « 'L'œil du Prince' ou l'Adieu aux armes de la Courtoisie dans *La Princesse de Clèves* », dans dir. JOUVEN Nathalie, *Littérature*, Paris, Armand Colin, N° 162, 2011, p. 9.

¹⁴⁶ SCUDÉRY (De) Madeleine, *Clélie, histoire romaine*, op. cit., p. 255.

¹⁴⁷ NICOT Jean, *Thresor de la langue françoise, tant ancienne que moderne*, op. cit., entrée « conduite », URL : <https://artfl.atilf.fr/cgi-bin/dico1look.pl?strippedhw=conduite&dicoid=NICOT1606>, consulté le 4/07/24.

¹⁴⁸ DUBY Georges, PERROT Michelle, *Histoire des femmes en Occident : XVI^e - XVIII^e siècle*, op. cit., p. 43.

¹⁴⁹ SCUDÉRY (De) Madeleine, *Clélie, histoire romaine*, op. cit., p. 255.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 137.

la religion est une pratique essentiellement féminine, comme nous l'évoquerons dans une prochaine rubrique, l'éducation l'est tout autant. Selon Dominique Godineau, les femmes sont les éducatrices par excellence pour les enfants. Leur rôle est de leur faire acquérir des savoirs liés à la famille, à la société et à la religion, qui occupe une place importante dans la société de l'époque¹⁵¹.

3.5. Les activités créatives

Parmi les occupations qui remplissent les journées des nobles, nous trouvons également les activités créatives. Ces dernières, qui apparaissent à plusieurs reprises dans *Clélie*, témoignent de l'importance de la façon d'écrire, qui participe grandement à l'élaboration d'une image féminine souvent différente de la représentation masculine.

Le premier extrait sélectionné est issu de *Clélie*. Il s'agit d'un passage qui apparaît au cours d'un moment d'échange entre Artaxandre et Pasithée et qui montre à quel point une même activité peut être présentée différemment en fonction de la personne qui l'effectue. L'extrait est celui-ci :

Il lui apprit une chanson, et elle lui en apprit une ; il fit même des vers à l'improviste sur des fleurs qu'elle avait cueillies, et qu'elle lui jeta ; et elle essaya d'en faire pour lui répondre¹⁵².

Alors que la première proposition de la phrase rend compte d'une sorte d'égalité entre les deux genres, la seconde partie révèle un tout autre rapport. L'homme est présenté en créateur par la tournure « il fit », tandis que l'action de la femme est présentée comme une tentative qui ne verra peut-être pas d'aboutissement. Une telle interprétation est due à l'emploi du verbe « essayer », qui signifie « tascher, faire ses efforts » selon la première édition du *Dictionnaire de l'Académie française*¹⁵³. Compte tenu de l'effort à fournir lorsque l'on essaie de réaliser une action, l'image de la femme renvoyée dans cet extrait est celle d'une femme qui éprouve une certaine difficulté à faire des vers, là où l'homme semble les créer avec naturel et facilité, comme en témoigne l'expression « à

¹⁵¹ GODINEAU Dominique, *Les femmes dans la France moderne : XVI^e - XVII^e siècle*, op. cit., p. 54.

¹⁵² SCUDÉRY (De) Madeleine, *Clélie, histoire romaine*, op. cit., p. 137.

¹⁵³ *Dictionnaire de l'Académie française*, op. cit., entrée « essayer », URL : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A1E0290-01>, consulté le 6/07/24.

l'improvisiste », qui confirme le talent masculin. Employer le verbe « faire » met de côté la dimension complexe de l'action à réaliser. De plus, l'usage du verbe « essayer », outre le fait qu'il évoque un effort à fournir, et donc, une difficulté à surmonter, ne garantit pas un résultat alors que le verbe « faire » assure presque un succès.

Une telle présentation de la femme fait forcément écho au stéréotype misogyne des femmes dans l'art, selon lequel celles-ci seraient passives et ne feraient que reproduire ce que l'homme a créé de façon active. Comme le soutient Lise Wajeman dans son article « L'anachronisme, un outil faillible : questions de genre dans la théorie de l'art au XVI^e siècle », la femme est considérée comme un objet en art, jamais comme un sujet¹⁵⁴. Ce propos fait référence à l'extrait qui nous montre que la femme copie ou « essaie » de copier l'homme qui crée. Tout ceci nous montre que cette vision des choses est bel et bien intégrée dans les pensées de l'époque et contribue, une fois de plus, à classer les activités selon le genre de la personne, car, en effet, Damien Delille confirme que l'on invite les femmes à ne pas se lancer dans des activités artistiques¹⁵⁵.

Pour en revenir à l'extrait, il faut également noter que l'ordre des sujets dans la phrase a son importance et ne fait qu'appuyer ce stéréotype. En effet, le sujet masculin est le premier à se lancer dans l'action, que ce soit pour la chanson ou pour les vers. L'initiative est systématiquement masculine car, si l'on en croit les propos de Lise Wajeman, la création des idées vient nécessairement des hommes, qui n'ont nullement besoin des femmes dans ce processus de création¹⁵⁶. Il faudrait ainsi comprendre les coordinations « et » qui séparent les actions masculines et féminines comme ayant une valeur de conséquence, que nous pourrions remplacer par « donc ». C'est parce qu'elle voit l'homme réaliser une action que la femme veut l'imiter, mais l'idée ne vient pas d'elle. Cependant, malgré le fait que, comme l'indique Lise Wajeman, l'art soit considéré par la société comme une activité masculine¹⁵⁷, certains passages de *Clélie* suggèrent que la

¹⁵⁴ WAJEMAN Lise, « L'anachronisme, un outil faillible : questions de genre dans la théorie de l'art au XVI^e siècle », dans dir. DEBROSSE Anne et SAINT MARTIN Marie, *Horizons du masculin : pour un imaginaire du genre*, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 230.

¹⁵⁵ DELILLE Damien, « Stéréotypes de genre et construction visuelle de l'artiste au XIX^e siècle », dans dir. HAMON Philippe, *Romantisme*, Paris, Armand Colin, N° 187, 2020, p. 93.

¹⁵⁶ WAJEMAN Lise, « L'anachronisme, un outil faillible : questions de genre dans la théorie de l'art au XVI^e siècle », *op. cit.*, p. 220.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 226.

femme peut parfois se retrouver en pleine action créative. Cela est le cas de l'extrait suivant, qui énumère quelques-unes des occupations d'Amalthée.

Si vous voulez savoir après cela quels sont ses amusements, elle aime à lire, elle a les mains adroites à toutes sortes d'ouvrages, elle dessine, elle peint des vases pour orner son cabinet [...]¹⁵⁸.

Le passage évoque le fait qu'Amalthée est « adroite » et qu'elle opte parfois pour du dessin et ou pour de la peinture. Cet extrait semble mettre en cause ce que nous soutenons ci-dessus, mais la nuance qu'en donne Lise Wajeman est intéressante et permet d'apporter des précisions sur ce constat. Dans son article, elle dit ceci : « les femmes, dans leur généralité, ne peuvent faire que de mauvais peintres¹⁵⁹ ». En formulant une telle phrase, elle soutient que la plupart des femmes sont rejetées du monde artistique, mais que quelques exceptions subsistent, comme le montre le cas d'Amalthée. Bien qu'elle puisse être une exception, Amalthée ne semble pas réaliser l'activité dans le même but que les hommes artistes. Elle ne peint pas des tableaux, mais des vases destinés à décorer son propre cabinet. L'extrait insiste sur le caractère utilitaire de l'activité, qui en réduit la portée artistique. L'on se situe alors dans l'espace intérieur féminin, et non dans l'espace extérieur de l'homme artiste, qui vend et expose ses œuvres. L'extrait met donc en évidence le contraste entre l'ornement féminin et l'art masculin. En outre, le vase renvoie, par métonymie, à la fleur, qui est métaphoriquement associée à la femme. Amalthée s'inscrit donc bel et bien dans une activité créative, mais elle la réalise en fonction de ce qui lui est permis en tant que femme.

Après avoir commenté ces deux extraits, nous retiendrons que l'image de la femme qui nous est présentée est celle d'une femme qui, si elle ne se situe pas forcément en dehors du monde artistique, n'est toutefois pas l'instigatrice de la création. Afin de conclure cette rubrique, nous pourrions ajouter, sur base des éléments relevés grâce à ces extraits, une nouvelle dichotomie au système élaboré par Laure Bereni et ses collaborateurs¹⁶⁰. Nous

¹⁵⁸ SCUDÉRY (De) Madeleine, *Clélie, histoire romaine, op. cit.*, p. 255.

¹⁵⁹ WAJEMAN Lise, « L'anachronisme, un outil faillible : questions de genre dans la théorie de l'art au XVI^e siècle », *op. cit.*, p. 226.

¹⁶⁰ BERENI Laure, et al., *Introduction aux gender studies : manuel des études sur le genre, op. cit.*, p. 6.

formulerions cette dichotomie comme suit : créativité artistique masculine et reproductivité artistique et décoration féminine.

4. L'amour et le mariage

Dans les deux œuvres étudiées, amour et mariage sont évoqués plus d'une fois. Depuis toujours, ces deux thèmes prennent une place importante dans les œuvres romanesques, comme le dit Nicole Aronson dans son article « Amour et mariage dans les œuvres de Mlle de Scudéry¹⁶¹ ». S'ils sont au cœur de l'intrigue dans *La Princesse de Clèves*, ils apparaissent en toile de fond de l'œuvre de Madeleine de Scudéry, qui fait intervenir ce thème au cours de longues conversations qu'entretiennent ses personnages. Tout au long de cette rubrique, il s'agira de saisir plus en détails les visions que les personnages ont de l'amour et du mariage, mais aussi leurs influences au niveau de la vie des femmes.

4.1. La vision de l'amour et du mariage

Les deux romans laissent tous deux entrevoir ce à quoi le mariage et l'amour peuvent renvoyer. Selon Nathalie Heinich et son ouvrage *États de femme : l'identité féminine dans la fiction occidentale*, le mariage représente un changement d'état. Pour reprendre sa typologie, le mariage est le passage de l'état de « fille à prendre » à l'état de femme, que l'on appelle communément « l'entrée dans le monde »¹⁶². Dans les deux œuvres qui nous occupent, nombreux sont les personnages qui exposent leurs opinions, explicitement ou non, sur le mariage et sur l'amour. Le premier extrait sur lequel nous nous attardons est issu de *La Princesse de Clèves*. Il souligne les éléments sur lesquels M^{me} de Chartres porte son attention lorsqu'elle parle du mariage et de l'amour à sa fille.

Elle lui contait le peu de sincérité des hommes, leurs tromperies et leur infidélité, les malheurs domestiques où plongent les engagements, et elle lui faisait voir, d'un autre côté, quelle tranquillité suivait la vie d'une honnête femme, et combien la vertu donnait d'éclat et d'élévation à une personne qui avait de la beauté et de la naissance ; [...] de s'attacher à ce qui seul peut faire le bonheur d'une femme, qui est d'aimer son mari et d'en être aimée¹⁶³.

¹⁶¹ ARONSON Nicole, « Amour et mariage dans les œuvres de Mlle de Scudéry », dans dir. BREWER Maria et BREWER Daniel, *L'Esprit Créateur*, Baltimore, Presses de l'Université Johns Hopkins, N° 1, 1979, p. 26.

¹⁶² HEINICH Nathalie, *États de femme : l'identité féminine dans la fiction occidentale*, op. cit., p. 46.

¹⁶³ LAFAYETTE (De) Madame, *La Princesse de Clèves*, op. cit., p. 28.

Cet extrait est intéressant à plusieurs niveaux. Tout d'abord, il illustre une manière de voir les hommes qui est plutôt négative. M^{me} de Chartres a un devoir : éduquer sa fille et l'amener à réaliser un bon mariage¹⁶⁴. L'éducation maternelle joue effectivement un grand rôle dans la société de l'époque. La mère est considérée comme une éducatrice pour sa fille. Elle lui apprend à devenir une bonne épouse et une bonne mère¹⁶⁵ et, comme le disent Laure Bereni et ses collaborateurs, l'éducation des enfants les amène depuis toujours à développer des rôles sexués et stéréotypés¹⁶⁶. M^{me} de Chartres incite sa fille à penser comme elle. Elle soutient que les hommes sont mensonges, malheurs et insécurités : cela peut paraître contradictoire avec la valorisation du mariage, mais le terme « engagements » fait ici référence aux liaisons amoureuses extraconjugales, selon la note de la page 28 de notre édition. Cela signifie donc que c'est en dehors du mariage qu'il faut se méfier des hommes.

La vision négative des choses apparaît comme une généralité pour M^{me} de Chartres : tous les hommes sont les mêmes. De plus, la façon dont elle présente les éléments victimise les femmes, entendues dans l'expression « malheurs domestiques », qui subissent les actions de leurs maris ou amants. Cependant, les paroles de M^{me} de Chartres sont quelque peu contradictoires puisque, si nous nous penchons sur la fin de l'extrait qui soutient que le bonheur est tout de même possible grâce au mariage, l'homme n'est pas que malheur. Le malheur vient en effet de l'amour, qui n'est pas forcément présent dans les liens du mariage. L'amour, en tant que passion amoureuse, est dangereux pour les femmes car il peut naître en dehors des liens du mariage, comme le découvrira M^{me} de Clèves. C'est donc vis-à-vis de l'amour que M^{me} de Chartres est hostile. L'homme n'est pas dangereux pour une femme dans le mariage, mais il l'est dans le cadre des passions.

Ensuite, l'extrait met en avant la vision traditionnelle de l'amour et du mariage. L'expression « aimer son mari » renvoie à un amour qui naît après le mariage et qui n'est pas fondé sur une passion. Dans la société de l'époque, maris et femmes sont choisis l'un pour l'autre. Ils ne se choisissent pas eux-mêmes sur base des sentiments qu'ils éprouvent. Comme l'explique Dominique Godineau, l'intérêt du mariage pour les familles

¹⁶⁴ DUBY Georges, PERROT Michelle, *Histoire des femmes en Occident : XVI^e - XVIII^e siècle*, op. cit., p. 54.

¹⁶⁵ GODINEAU Dominique, *Les femmes dans la France moderne : XVI^e - XVII^e siècle*, op. cit., p. 146.

¹⁶⁶ BERENI Laure, et al., *Introduction aux gender studies : manuel des études sur le genre*, op. cit., p. 77.

apparentées était la seule chose qui importait dans les classes sociales supérieures et les sentiments n'étaient pas pris en considération¹⁶⁷. Ce n'est qu'à partir des XVII^e et XVIII^e siècles que les sentiments et l'attraction physique commenceront à intervenir dans le mariage¹⁶⁸. M^{me} de Chartres se situe dans la plus pure tradition puisqu'elle prône un amour après le mariage. Cet amour se traduit par la tendresse et l'estime qu'une femme porte à son mari, qu'elle doit aimer parce qu'il lui a été donné et non parce qu'elle éprouve des sentiments envers lui. La logique est inversée par rapport à la vision moderne que nous connaissons de l'amour et du mariage, dans laquelle les sentiments précèdent l'engagement.

Dans *Clélie*, c'est la volonté d'un amour réciproque entre un mari et une femme qui apparaît. Ceci traduit l'idéal de Madeleine de Scudéry, qui, bien qu'elle ne se soit jamais mariée, est persuadée que le bonheur est possible dans le mariage. Elle prône en effet un amour partagé, fondé sur une attirance réciproque¹⁶⁹. L'extrait suivant rend compte, à travers les paroles de Plotine, de la place que le roman dédie à l'amour.

Je vous assure aussi que je suis dans la résolution de défendre mon cœur toute ma vie, et même de ne me marier jamais, car se marier sans aimer ceux qu'on épouse, c'est selon mon sens la plus folle, et la plus cruelle chose au monde¹⁷⁰.

Le risque exprimé dans cet extrait est que le choix de l'amour peut se traduire par l'absence de mariage. En souhaitant être amoureuse, Plotine refuse le mariage qui, rappelons-le, ne se fonde pas sur un échange de sentiments. Le passage rappelle ainsi à la norme de l'époque : le mariage sans amour.

Or, le passage s'inscrit également dans la recherche d'un mariage d'amour. Plotine semble estimer indispensable la présence d'amour pour s'engager dans un mariage. Elle affirme que, dans le cas contraire, cela cause le malheur des personnes concernées. Les adjectifs que Plotine emploie pour aborder cette expérience malheureuse sont assez forts, car ils font intervenir des connotations d'imprudence et de douleur. De plus, elle affirme vouloir « défendre » son cœur. Le mariage et l'amour représenteraient-ils un danger pour

¹⁶⁷ GODINEAU Dominique, *Les femmes dans la France moderne : XVI^e - XVII^e siècle*, op. cit., p. 35.

¹⁶⁸ DUBY Georges, PERROT Michelle, *Histoire des femmes en Occident : XVI^e - XVIII^e siècle*, op. cit., p.110.

¹⁶⁹ ARONSON Nicole, « Amour et mariage dans les œuvres de Mlle de Scudéry », op. cit., p. 26 et pp. 30-31.

¹⁷⁰ SCUDÉRY (De) Madeleine, *Clélie, histoire romaine*, op. cit., pp. 329-330.

elle selon sa conception des choses ? La phrase est structurée de manière à laisser comprendre que son envie de se protéger est liée à sa crainte d'un mariage sans amour. Cette impression est confortée par l'intermédiaire de la coordination « et », qui lie de manière explicite les deux propos. L'utilisation du verbe « défendre » soutient cette idée et montre que le mariage sans amour est un facteur de danger, de douleur et de souffrance. Le verbe « défendre » pourrait également renvoyer au duel entre le cœur et la raison. Il s'agirait alors de protéger son cœur de la raison qui prône le mariage. L'emploi de l'intensificateur « même » donne du poids à la décision que Plotine prend et la fait apparaître comme l'étape la plus haute de son raisonnement contre le mariage.

Plotine considère le mariage sans sentiment comme source de peine. En revanche, lorsqu'il est question de sentiments amoureux, le personnage d'Aronce, dans *Clélie*, ne semble pas être beaucoup plus rassuré, comme le montre cet extrait : « et il comprit si bien que cette amour lui donnerait beaucoup de peine, qu'il fut très affligé dès qu'il sentit qu'il en [de l'affection] avait¹⁷¹ ». On comprend à travers cet extrait que l'amour effraie également les hommes, mais sans doute pas pour les mêmes raisons. Les lignes du texte qui suivent le passage nous informent sur les raisons de la peine que ressent Aronce vis-à-vis de l'amour qu'il éprouve pour Clélie. Le texte indique qu'Aronce ne doute pas de son amour pour Clélie, ni de celui de cette dernière envers lui. Le motif de son inquiétude est son statut social, inférieur à celui de la famille de Clélie. L'homme s'inquiète donc pour son honneur et celui de sa future femme, non pour une éventuelle blessure au cœur qui le ferait souffrir. Ceci n'est pas étonnant, car, comme l'affirment Georges Duby et Michelle Perrot, les femmes n'acceptaient jamais de mariage avec une personne inférieure à leur condition sociale¹⁷². Ceci permet sans doute de comprendre les craintes d'Aronce. Nous pouvons dès lors retenir que le mariage peut faire peur aux personnages, qu'ils soient masculins ou féminins, mais que les raisons de ces craintes diffèrent d'un genre à l'autre.

L'extrait suivant ajoute de nouveaux éléments qui permettent de mieux saisir ce que le mariage et l'amour représentent pour les personnages. Il s'agit du moment où, à la fin de *La Princesse de Clèves*, M^{me} de Clèves et M. de Nemours ont une conversation sur leur

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 65.

¹⁷² DUBY Georges, PERROT Michelle, *Histoire des femmes en Occident : XVI^e - XVIII^e siècle*, op. cit., p. 40.

potentiel avenir ensemble après le décès de M. de Clèves. M^{me} de Clèves dit ceci à M. de Nemours :

Pourquoi faut-il, s'écria-t-elle, que je vous puisse accuser de la mort de M. de Clèves ? Que n'ai-je commencé à vous connaître depuis que je suis libre, ou pourquoi ne vous ai-je pas connu avant que d'être engagée ? Pourquoi la destinée nous sépare-t-elle par un obstacle si invincible¹⁷³ ?

Le premier élément à relever est le ton sur lequel M^{me} de Clèves prononce ses paroles. La mention « s'écria-t-elle » prouve qu'elle est engagée dans ses propos. Elle semble se laisser aller à ses émotions, lançant une série de questions qui n'auront sans doute jamais de réponse. L'agencement de l'extrait et la ponctuation nous informent sur la manière dont l'autrice veut que nous lisions ce passage. Le rythme y est soutenu et permet de traduire les émotions qui submergent M^{me} de Clèves.

L'emploi du terme « libre » mérite également d'attirer notre attention. Le sentiment de liberté qu'elle éprouve lui est octroyé par la mort de son époux, qu'elle évoque dans la phrase précédente. Ceci signifie que le mariage est ressenti comme une sorte de prison. En informant qu'elle est désormais libre, M^{me} de Clèves sous-entend qu'elle était coincée dans ce mariage malheureux et, comme le disent si bien Georges Duby et Michelle Perrot, « la liberté commence à la mort d'un mari¹⁷⁴ ». Le participe passé « engagée » va également dans ce sens car il fait allusion à un lien qui ne peut être revu ou dissout. L'utilisation du mot « destinée » prend ainsi tout son sens. Ce terme fort appuie à nouveau la fatalité du mariage, qui ne laisse pas d'échappatoire, mais il inclut également l'événement tragique de la mort du prince, qui suit la découverte de la passion de sa femme pour un autre. L'emploi de ce terme fait également allusion à la vertu de M^{me} de Clèves, que sa mère lui a recommandé de maintenir tout au long de sa vie. La réputation a aussi un rôle à jouer dans la décision que prend M^{me} de Clèves puisqu'elle est plus contraignante pour les femmes que pour les hommes. Se marier à M. de Nemours alors qu'elle l'a connu avant la mort de son époux et qu'il peut en être tenu responsable aurait

¹⁷³ LAFAYETTE (De) Madame, *La Princesse de Clèves*, op. cit., p. 162.

¹⁷⁴ DUBY Georges, PERROT Michelle, *Histoire des femmes en Occident : XVI^e - XVIII^e siècle*, op. cit., p. 325.

fait beaucoup parler. Sa réputation et son honneur en auraient alors été grandement atteints.

Le dernier élément intéressant de cet extrait est l'expression que M^{me} de Clèves utilise pour qualifier le mariage et la mort de son époux : « obstacle si invincible ». Cette tournure est percutante par les mots qu'elle inclut. L'emploi du terme « obstacle » rejoint ce que nous venons de dire, à savoir que le mariage implique des obligations non négligeables, du moins dans la conception qu'en a M^{me} de Clèves, et que la mort de son mari, liée à sa passion pour un autre homme, est un réel frein à l'éventualité d'un mariage avec M. de Nemours. Couplé à l'adjectif « invincible », et rehaussé de l'adverbe « si » qui intensifie davantage les propos, l'obstacle que représentent le mariage et la mort récente d'un époux semble irréfutable et insurmontable pour M^{me} de Clèves. La conception du mariage de M^{me} de Clèves est donc celle d'un mariage vu comme prison et dépourvu de toute liberté. La cause de ce manque de liberté n'est pas uniquement le mariage. Il faut effectivement y ajouter la mort de M. de Clèves dans des circonstances qui ne permettent pas à M^{me} de Clèves et à M. de Nemours de s'unir sans conséquence.

Outre les conceptions que M^{me} de Clèves défend à l'égard du mariage, le roman fait apparaître la manière dont elle conçoit l'amour. Le passage suivant laisse apercevoir sa vision de l'amour, et plus particulièrement celle de l'amour en tant que passion amoureuse, lorsque qu'elle interroge sa mère au sujet des sentiments que porte au roi la duchesse de Valentinois.

Est-il possible, madame, lui disait-elle, qu'il y ait si longtemps que le roi en soit amoureux ? Comment s'est-il pu attacher à une personne qui était beaucoup plus âgée que lui, qui avait été maîtresse de son père, et qui l'est encore de beaucoup d'autres, à ce que j'ai ouï dire¹⁷⁵ ?

La conception qui ressort de cet extrait est celle d'un amour éphémère. En effet, lorsque l'on évoque le fait d' « être amoureux », on parle bel et bien de la passion. Cette dernière a la réputation de ne pas durer, raison pour laquelle M^{me} de Clèves se demande si une telle relation est possible après autant d'années. La passion est souvent liée à l'attraction

¹⁷⁵ LAFAYETTE (De) Madame, *La Princesse de Clèves*, op. cit., p. 44.

physique, et donc à la jeunesse. Ceci explique l'incompréhension de M^{me} de Clèves face à la différence d'âge qui sépare la duchesse et le roi. Il n'est pas question dans l'extrait de l'amour fondé sur la connaissance, l'estime et la tendresse, qui peut se construire dans le mariage, selon les pensées de M^{me} de Chartres. Il s'agit au contraire d'un amour qui peut durer dans le temps. C'est celui-là que valorise M^{me} de Chartres lorsqu'elle éduque sa fille.

Par ailleurs, cet extrait comporte un complément qui est intéressant par l'image qu'il renvoie des femmes. M^{me} de Clèves dit que la duchesse est encore maîtresse de « beaucoup d'autres ». Cette précision laisse penser que les femmes peuvent avoir des amants, et même plusieurs. Une forme de liberté est donc possible pour les femmes lorsque l'on parle d'amour, même si cela reste exceptionnel. Cette réalité se retrouve également dans *Clélie* : Pasithée passe d'un amant à l'autre en l'espace de quelques mois. Ceci est une preuve de la liberté dont les femmes peuvent disposer sur leur corps et vis-à-vis de leurs fréquentations. Nathalie Heinich parle du rôle indispensable que détient l'amant dans la conquête de l'identité individuelle et de l'indépendance des femmes¹⁷⁶.

Ces extraits nous montrent que l'amour et le mariage peuvent être reliés selon la vision moderne de Plotine, mais qu'ils peuvent également être source de méfiance, de danger et de malheur. Quoiqu'il en soit, ces extraits mettent en avant trois réalités liées au mariage et à l'amour. La première est la réalité du mariage, fait social qui répond à des intérêts familiaux. La deuxième est l'amour raisonné, fondé sur l'estime, et qu'il est possible d'acquérir dans le mariage. Ceci renvoie aux conseils de M^{me} de Chartres destinés à sa fille. La troisième est la passion amoureuse, éphémère, et qui s'avère dangereuse pour les femmes, surtout pour leur réputation. C'est bel et bien cette passion qui touche M^{me} de Clèves et M. de Nemours. Dans tous les cas, bien que les visions des personnages divergent parfois sur certains points quant à ces questions, le mariage reste le passage obligé dans la société de l'époque, surtout pour les femmes, que l'on éduque depuis la plus tendre enfance à devenir un jour épouses, puis mères¹⁷⁷.

¹⁷⁶ HEINICH Nathalie, *États de femme : l'identité féminine dans la fiction occidentale*, op. cit., p. 121.

¹⁷⁷ DUBY Georges, PERROT Michelle, *Histoire des femmes en Occident : XVI^e - XVIII^e siècle*, op. cit., p. 54.

4.2. L'asymétrie dans la relation et la puissance de l'homme

Une fois les conceptions dépassées et la relation entamée, l'on remarque une nette asymétrie dans les relations amoureuses et maritales des hommes et des femmes. Nombreux sont les extraits qui en disent long sur la façon dont les personnages vivent leurs relations. Le premier extrait provient de la toute première page du roman *Clélie*. Il présente la relation qui va unir Aronce et Clélie. Le texte dit ceci : « La belle Clélie, qui se voyant à la veille de rendre heureux le plus parfait amant qui fut jamais [...] ¹⁷⁸ ». Par ces mots, l'on comprend que le mariage que les personnages prévoient est un mariage d'amour, mais l'on saisit une chose : le rôle de Clélie dans le mariage. L'expression « rendre heureux » signifie clairement que son devoir dans le mariage est de tout faire pour que son mari soit heureux. Or, il n'est pas question de l'inverse ; rien n'affirme qu'Aronce doit contribuer au bonheur de sa femme. Le passage dessine un sens unique du devoir dans la relation et confère un pouvoir au mari qui n'est pas forcément accordé à la femme. La dame fait tout pour son mari, mais l'inverse n'est pas obligatoire. En effet, Georges Duby et Michelle Perrot affirment dans leur livre que les femmes se caractérisent par leur lien avec les hommes et que, depuis l'enfance, elles sont sous la responsabilité d'un homme – père ou mari – à qui elles doivent soumission et respect ¹⁷⁹.

L'extrait suivant, toujours issu de *Clélie*, traduit une nouvelle fois la puissance des hommes dans les relations qu'ils entretiennent avec les femmes. Le passage intervient dans une conversation que Céphise et Artaxandre ont à propos de Pasithée. Artaxandre dit ceci : « Elle m'estime plus que je ne mérite de l'être ; elle m'aime presque autant que je le veux ; et nous nous voyons éternellement ¹⁸⁰. » Si la phrase d'Artaxandre démarrerait de manière modeste en mentionnant qu'il ne mérite pas toute l'estime que Pasithée lui donne, la suite de la phrase change complètement de ton. Effectivement, l'expression « presque autant que je le veux » est quelque peu prétentieuse et marque la supériorité de l'homme dans la relation. En utilisant le verbe « vouloir », Artaxandre marque son autorité sur Pasithée, comme si c'était lui qui décidait à quel point elle devait l'aimer en le lui imposant. De cette manière, il essaie même de contrôler quelque chose que personne

¹⁷⁸ SCUDÉRY (De) Madeleine, *Clélie, histoire romaine, op. cit.*, p. 33.

¹⁷⁹ DUBY Georges, PERROT Michelle, *Histoire des femmes en Occident : XVI^e - XVIII^e siècle, op. cit.*, p. 26.

¹⁸⁰ SCUDÉRY (De) Madeleine, *Clélie, histoire romaine, op. cit.*, p. 144.

n'est en mesure de contrôler : l'amour. Ceci montre à quel point l'homme désire tout maîtriser, même les choses qui ne s'y prêtent pas.

Le pouvoir que l'homme a sur la femme est également perceptible dans *La Princesse de Clèves*. L'extrait qui suit évoque la décision que prend M^{me} de Clèves d'aller au Louvre. M^{me} de Lafayette formule les choses comme suit : « Mme de Clèves n'osa se dispenser de s'y trouver, quelque envie qu'elle en eût, par la crainte de déplaire à son mari, qui lui commanda absolument d'y aller¹⁸¹. »

Le passage met en avant plusieurs éléments. Le premier est l'aspect peureux de M^{me} de Clèves, que l'on saisit grâce à l'emploi du terme « crainte » et à l'utilisation du verbe « oser ». Ceci peut renvoyer une nouvelle fois à la fragilité et à la sensibilité du caractère féminin, mais la fragilité qu'exprime la crainte est causée, dans ce cas-ci, par le mari. L'autorité de ce dernier dans la relation met une sorte de pression sur la femme, qui a du mal à la dépasser et à laquelle elle n'est pas supposée résister. Comme le dit Nicole Aronson, le mariage impose à la femme d'être sous la dépendance totale de son mari¹⁸², et Dominique Godineau ajoute que les femmes peuvent jouir d'une certaine autorité, mais que celle-ci reste toujours tributaire de celle du mari¹⁸³.

La crainte que M^{me} de Clèves éprouve est de déplaire à son mari. En faisant apparaître cet infinitif dans l'extrait, Madame de Lafayette exprime à nouveau que la dame doit plaire à son mari, sans forcément attendre de retour. Ceci ferait écho à l'extrait précédent qui défend l'idée selon laquelle la dame doit rendre son mari heureux. De plus, la figure de l'autorité est claire puisque la suite du passage fait intervenir le verbe « commander » qui, selon la première édition du *Dictionnaire de l'Académie française*, signifie « ordonner¹⁸⁴ ». Aucun doute ne résiste à ce terme, souligné par l'adverbe « absolument ». On comprend aisément le rôle de meneur que prend le mari et celui de suiveuse qu'est contrainte de prendre la femme. L'extrait dessine l'image d'une femme fragilisée par la puissance de son mari et soumise à son pouvoir.

¹⁸¹ LAFAYETTE (De) Madame, *La Princesse de Clèves*, *op. cit.*, p. 119.

¹⁸² ARONSON Nicole, « Amour et mariage dans les œuvres de Mlle de Scudéry », *op. cit.*, p. 27.

¹⁸³ GODINEAU Dominique, *Les femmes dans la France moderne : XVI^e - XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. 24.

¹⁸⁴ *Dictionnaire de l'Académie française*, *op. cit.*, entrée « commander », URL : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A1M0039-04>, consulté le 21/06/24.

En guise de bilan, il est facile de constater que les deux romans vont dans le même sens en ce qui concerne la répartition de l'autorité dans le couple. Cette phrase, extraite de *Clélie*, exprime de manière explicite la conclusion que nous tirerons de ces analyses puisqu'elle dit ceci : « Mais qu'une femme prenne un nouveau maître, c'est ce que je ne puis concevoir, et ce que je ne croirais point possible¹⁸⁵ ». Les femmes utilisent le terme « maître » pour parler des maris, preuve qu'elles sont habituées à être soumises à une autorité masculine. En effet, Dominique Godineau affirme que lors du mariage, le mari prend la femme sous son autorité. Celle-ci passe alors de l'autorité du père à celle du mari¹⁸⁶.

4.3. L'influence du mariage sur les personnes

Comme nous venons de le souligner, le mariage repose sur une relation asymétrique dans laquelle l'homme détient l'autorité. Il peut, dans certains cas, influencer les comportements des personnes qui y sont soumises, comme cela est le cas des femmes. En effet, l'extrait suivant, issu de *La Princesse de Clèves*, montre qu'il est parfois interdit aux femmes de réaliser certaines activités en fonction de la décision de leur mari. L'extrait est celui-ci :

Comment ! reprit Mme la Dauphine, M. de Nemours ne veut pas que sa maîtresse aille au bal ? J'avais bien cru que les maris pouvaient souhaiter que leurs femmes n'y allassent pas, mais pour les amants, je n'avais jamais pensé qu'ils pussent être de ce sentiment¹⁸⁷.

Ce passage montre à quel point le pouvoir du mari est puissant. L'homme impose tout et régit les comportements féminins. L'autorité masculine est si puissante qu'elle va jusqu'à maîtriser les sorties des femmes dans le monde. Comme le soutient Nicole Aronson, le terme « possession » est fondamental lorsqu'il s'agit de décrire l'amour que peuvent porter les hommes à leurs femmes, car l'amour est une forme de possession de la personne¹⁸⁸. C'est ainsi en tant que possession masculine que la femme est autorisée ou non à sortir dans le monde.

¹⁸⁵ SCUDÉRY (De) Madeleine, *Clélie, histoire romaine*, op. cit., p. 159.

¹⁸⁶ GODINEAU Dominique, *Les femmes dans la France moderne : XVI^e - XVII^e siècle*, op. cit., p. 23.

¹⁸⁷ LAFAYETTE (De) Madame, *La Princesse de Clèves*, op. cit., p. 51.

¹⁸⁸ ARONSON Nicole, « Amour et mariage dans les œuvres de Mlle de Scudéry », op. cit., pp. 33-34.

Le plus surprenant dans cet extrait reste néanmoins le fait qu'une femme, elle-même, fasse part de tels propos. Le fait qu'elle dise « J'avais bien cru que les maris pouvaient souhaiter » est surprenant. En disant cela, elle semble d'accord avec ce principe de domination. Ceci montre une nouvelle fois que ces manières de fonctionner sont ancrées dans la vie des femmes et qu'elles ont l'habitude d'être dominées depuis leur enfance, d'abord par l'autorité d'un père, puis par celle d'un mari¹⁸⁹.

Cet extrait met aussi en évidence la différence de droits entre un amant et un mari vis-à-vis d'une femme. Comme l'affirme l'extrait, l'autorité de l'amant sur sa maîtresse est inférieure à celle d'un mari sur sa femme. Cela montre à quel point le mariage est valorisé et reconnu comme une institution à part entière, qui permet des choses qui ne sont pas autorisées aux amants. Amant et mari sont deux termes qui ne correspondent pas à une même réalité. Le mari profite de droits dont l'amant ne dispose pas. Selon Nathalie Heinich, le mari fait partie de ce qu'elle nomme « le pôle du devoir¹⁹⁰ ». Il symbolise, entre autres, le prestige, le titre et la stabilité. L'amant, quant à lui, aide la dame à se sentir autonome et à exister pour elle-même grâce à l'amour qu'il lui porte¹⁹¹. Il existe évidemment des cas dans lesquels un amant et une maîtresse se marient, mais dès qu'ils passent l'étape du mariage, leur statut change et la dame est officiellement reconnue comme étant sous l'autorité de son mari.

Cependant, malgré le fait que le mariage ait un impact direct sur les comportements des femmes dans la société, il se peut qu'il provoque également des dégâts au niveau du caractère des personnes mariées. L'extrait qui suit provient de *Clélie* et met en avant l'opinion de Plotine sur le changement de sentiments qui peut apparaître chez les hommes après le mariage.

Nullement, répliqua-t-elle, mais c'est que je suis persuadée que les amants qui cessent de l'être après avoir épousé leurs maîtresses, n'ont pas toujours tout le tort, car enfin la plupart des femmes dès qu'elles sont mariées, sont négligées pour leurs maris, contredisantes, chagrines, et bien souvent coquettes, et même jalouses sans sujet¹⁹².

¹⁸⁹ GODINEAU Dominique, *Les femmes dans la France moderne : XVI^e - XVII^e siècle*, op. cit., p. 23.

¹⁹⁰ HEINICH Nathalie, *États de femme : l'identité féminine dans la fiction occidentale*, op. cit., p. 120.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 120.

¹⁹² SCUDÉRY (De) Madeleine, *Clélie, histoire romaine*, op. cit., pp. 297-298.

Le passage soulève plusieurs éléments intéressants. La première chose qu'il met en évidence est la conséquence que le mariage peut avoir au niveau de l'amour qui unit un couple. Selon les dires de Plotine, le mariage peut mettre fin, ou du moins estomper, les sentiments que partagent deux personnes. Selon ces propos, la relation entre un amant et une maîtresse serait donc plus intense que celle d'un mari et d'une femme. De telles paroles font évidemment écho à la vision de l'amour en tant que passion, dont nous avons parlé antérieurement.

Le second élément important à observer est l'image que les femmes ont d'elles-mêmes. Plotine est très critique vis-à-vis de ses paires et dénonce les comportements changeants de ces dernières. Elle semble donc affirmer que seules les femmes seraient la cause du changement de sentiments du mari, alors que les hommes pourraient également adopter des comportements différents une fois mariés. Cette vision reflète le regard que les femmes ont du genre féminin. En effet, Plotine n'évoque pas la possibilité que ce soit l'homme qui se mette à changer. Selon elle, les femmes sont donc les seules à en être responsables. Cet extrait montre qu'elles ont une image d'elles-mêmes qui est négative, et l'explication détaillée des changements appuie le jugement que les femmes portent sur elles-mêmes et leur façon d'être.

4.4. Le rapport à l'argent et la dépendance économique de la femme

Comme nous l'avons dit précédemment, le mariage provoque des inégalités entre les hommes et les femmes. Bien que son influence soit perceptible surtout en matière d'autorité, le mariage affecte aussi les femmes au niveau économique. Georges Duby et Michelle Perrot soulignent que les femmes sont totalement dépendantes de leur mari en termes d'économie et que tout cet aspect est maîtrisé par ce dernier¹⁹³. Le premier extrait choisi pour aborder cette question est issu de *La Princesse de Clèves* : « La duchesse douairière de Lorraine avait commencé à en faire des propositions dans le temps du mariage de M. de Dauphin¹⁹⁴ ».

¹⁹³ DUBY Georges, PERROT Michelle, *Histoire des femmes en Occident : XVI^e - XVIII^e siècle*, op. cit., p. 26.

¹⁹⁴ LAFAYETTE (De) Madame, *La Princesse de Clèves*, op. cit., p. 26.

Même si le fond de l'extrait ne nous est pas vraiment utile, ce passage est intéressant car il met en scène la duchesse douairière. Cette appellation est utilisée, selon la note de la page 26, pour qualifier une « veuve qui peut user les biens de son mari défunt¹⁹⁵ » et s'applique, selon Georges Duby et Michelle Perrot, uniquement aux femmes de la haute société¹⁹⁶. La note insinue que la dame peut gagner une certaine forme d'indépendance une fois son mari mort. Ainsi, c'est grâce au veuvage qu'elle peut espérer un jour pouvoir obtenir une somme d'argent qu'elle pourra utiliser comme bon lui semble. De plus, la note dit effectivement « biens de son mari », où le complément du nom prouve que les biens appartenaient au mari uniquement. Cela confirme également que, lorsqu'elle est mariée, la dame ne possède aucun bien qui lui est propre : tout appartient à son mari. Sans le mariage, elle n'aurait donc eu aucun moyen d'acquérir ces biens. Le mariage permet ainsi une indépendance économique indirecte de la femme, à condition que son mari meure avant elle. De cette manière, si l'on considère que le mariage est le symbole de la dépendance économique de la femme qui ne possède rien en son nom, il faut nuancer en affirmant qu'il est aussi une porte de sortie qui lui permet d'acquérir une indépendance économique dans certains cas.

L'extrait suivant affirme également que les dames ne possèdent aucun bien en leur nom. Il intervient au moment où, dans *La Princesse de Clèves*, M^{me} de Clèves s'explique avec M. de Clèves au sujet de sa retraite à Coulommiers. Elle lui dit ceci :

Si c'est là mon crime, répliqua-t-elle, il m'est aisé de me justifier. Je ne vous demande point de me croire ; mais croyez tous vos domestiques, et sachez si j'allai dans le jardin de la forêt la veille que M. de Nemours vint à Coulommiers¹⁹⁷.

L'une des paroles de M^{me} de Clèves est fort intéressante dans la question qui nous occupe. En effet, elle dit à son mari « croyez tous vos domestiques ». Ce propos, et surtout l'emploi du déterminant possessif « vos », indique que les domestiques de la maison de Clèves n'appartiennent qu'à M. de Clèves, même si M^{me} de Clèves est son épouse. Ceci rejoint l'analyse que nous avons faite de l'extrait précédent en montrant que le lien du mariage n'autorise pas de partage des biens et que ceux-ci sont concentrés dans les mains

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 26.

¹⁹⁶ DUBY Georges, PERROT Michelle, *Histoire des femmes en Occident : XVI^e - XVIII^e siècle*, op. cit., p. 59.

¹⁹⁷ LAFAYETTE (De) Madame, *La Princesse de Clèves*, op. cit., p. 150.

du mari jusqu'à sa mort. Ceci signifie que M^{me} de Clèves vit dans une maison, qui appartient certainement à son mari, avec le personnel de son mari et qu'elle n'a aucun droit sur ces choses-là. L'absence totale de liberté de la femme mariée se fait donc bien sentir à travers ces deux extraits. Le passage montre en outre que, si les domestiques appartiennent au mari, ils peuvent lui servir d'espions et observer la dame tout au long de la journée. Ceci nous renvoie une nouvelle fois à la limitation de la liberté féminine, et surtout, au fait que les femmes doivent davantage veiller à leur réputation que les hommes.

En revanche, si les domestiques sont bel et bien une possession du mari qui doit, comme l'affirme Dominique Godineau, honorer sa place dans la société en engageant du personnel¹⁹⁸, ce sont habituellement les femmes de l'aristocratie qui sont les maîtresses de maison. Selon l'ouvrage de Georges Duby et Michelle Perrot, les femmes riches s'occupent, entre autres, des réceptions et des domestiques¹⁹⁹. Le déterminant possessif fait donc bien référence à la possession du mari, tout en laissant une certaine liberté de gestion à la dame.

4.5. La fidélité

Lorsque l'on parle d'amour et de mariage, il est évident que la fidélité est un aspect à prendre en compte. Nathalie Heinich expose dans son ouvrage que le mariage est une sorte de « contrat d'exclusivité » dans lequel homme et femme ont des obligations. Pour l'homme, il s'agit d'entretenir sa dame, et pour la femme, elle est dans l'obligation de lui rester fidèle²⁰⁰.

Le premier extrait sélectionné est issu de *Clélie*. Il s'agit d'une conversation qui réunit les personnages de Cynésie et d'Artaxandre au sujet d'Alphimédon. Cynésie affirme ceci : « Je vous avouerai que [...] et que je l'aurais toujours aimé, s'il n'eût pas été capable d'une légèreté qui me rebuta l'esprit, et qui m'obligea de rompre avec lui²⁰¹. »

¹⁹⁸ GODINEAU Dominique, *Les femmes dans la France moderne : XVI^e - XVII^e siècle*, op. cit., p. 38.

¹⁹⁹ DUBY Georges, PERROT Michelle, *Histoire des femmes en Occident : XVI^e - XVIII^e siècle*, op. cit., p. 43.

²⁰⁰ HEINICH Nathalie, *États de femme : l'identité féminine dans la fiction occidentale*, op. cit., pp. 38-39.

²⁰¹ SCUDÉRY (De) Madeleine, *Clélie, histoire romaine*, op. cit., p. 206.

Le passage aborde la question de la fidélité d'Alphimédon, ou plutôt de son infidélité. L'homme est représenté dans cet extrait comme un individu léger, infidèle à l'amour de Cynésie. L'extrait montre également que la femme ne se laisse pas faire puisqu'elle rompt avec son amant infidèle. Il faut cependant souligner que ces deux individus ne sont pas mariés, ce qui octroie davantage de liberté à la femme qui peut, comme elle le fait dans ce passage, décider de quitter son amant. Dans tous les cas, l'extrait montre que la fidélité a une grande importance dans l'esprit de la dame qui n'hésite pas à rompre avec un amant infidèle. L'image de la femme est donc celle d'une femme orgueilleuse qui n'hésite pas à prendre des décisions pour se protéger. En montrant qu'elle rompt avec son amant, le texte accorde à la femme un certain pouvoir sur son corps et sur sa propre vie.

Toutefois, un extrait de *La Princesse de Clèves* vient remettre en question l'idée selon laquelle la tromperie est associée au genre masculin. Lors d'une conversation, M^{me} de Clèves affirme ceci : « L'on ne peut être plus surprise que je le suis, dit alors Mme de Clèves, et je croyais Mme de Tournon incapable d'amour et de tromperie²⁰². » Outre le fait qu'il affirme de manière explicite que la tromperie n'est pas une affaire que seuls les hommes peuvent réaliser, le passage est intéressant pour plusieurs éléments qu'il suggère.

Le premier élément important est la réaction de M^{me} de Clèves face à cette information. Elle est surprise par l'agissement de M^{me} de Tournon, qu'elle pensait incapable de réaliser un tel acte. Ceci montre que, même si l'infidélité est également possible pour les femmes, elle n'a pas l'air d'être acceptée par les autres femmes ou, comme l'affirme Ellen Constans, que les auteurs n'accordent pas la même importance à l'infidélité des hommes qu'à celle des femmes²⁰³. Si toutes les dames ne semblent pas compréhensives vis-à-vis de cette pratique, l'évocation de l'infidélité de celles-ci montre toutefois une évolution en termes de droits sur le corps. Certaines femmes commencent à prendre des décisions pour elles-mêmes et souhaitent se sentir libres de leurs actes, même si le fait de disposer de son corps reste plus compliqué pour les femmes que pour les hommes, selon les propos de Georges Duby et Michelle Perrot²⁰⁴.

²⁰² LAFAYETTE (De) Madame, *La Princesse de Clèves*, op. cit., p. 67.

²⁰³ CONSTANS Ellen, *Parlez-moi d'Amour : le roman sentimental. Des romans grecs aux collections de l'an 2000*, op. cit., p. 99.

²⁰⁴ DUBY Georges, PERROT Michelle, *Histoire des femmes en Occident : XVI^e - XVIII^e siècle*, op. cit., p. 109.

Le deuxième élément intéressant est l'emploi du terme « incapable ». En disant cela, M^{me} de Clèves pense-t-elle que l'amour n'est pas permis chez tous les individus ? En présentant M^{me} de Tournon comme incapable d'amour, M^{me} de Clèves induit que cette dernière n'est pas en mesure d'aimer ou d'être aimée ? Une telle manière de penser dessine une vision assez réductrice de l'amour.

Le troisième élément qui nécessite un commentaire est la façon étrange dont l'extrait présente l'amour et la tromperie. Ces deux termes sont repris dans une coordination qui les rend équivalents. Elle les rassemble d'une manière surprenante et les rend presque indissociables. La façon dont la phrase est construite semble signifier que quiconque éprouve de l'amour en arrive tôt ou tard à tromper, comme si l'amour menait systématiquement à l'infidélité.

Par ailleurs, bien que l'infidélité soit permise pour les personnes de genre féminin, elle reste extrêmement mal perçue, surtout par les hommes. L'extrait qui suit, issu de *La Princesse de Clèves*, rend compte de cela :

Il n'y en a peut-être jamais eu un [désespoir] plus violent, et peu d'hommes d'un aussi grand courage et d'un cœur aussi passionné que M. de Clèves ont ressenti en même temps la douleur que cause l'infidélité d'une maîtresse, et la honte d'être trompé par une femme²⁰⁵.

Une fois de plus, ce passage rend compte d'une infidélité féminine, mais la partie la plus percutante de cet extrait reste la dernière proposition. Il est question de la honte que donne une femme infidèle à un homme. Le terme « honte » est fort et montre que cet acte est dévalorisant pour un homme comme M. de Clèves, que l'extrait qualifie de « courageux » et « passionné ». Le terme « honte » traduit effectivement l'atteinte de l'égo masculin lorsqu'un homme est trompé par une femme ; la femme reste perçue comme un individu faible dans les esprits de l'époque. Ce qui est sans doute le plus étonnant est que cet énoncé est écrit par une femme, elle-même. Souhaite-t-elle dénoncer des comportements féminins ou justement attirer l'attention sur les inégalités qui existent avec les hommes ? Il est difficile de le savoir.

²⁰⁵ LAFAYETTE (De) Madame, *La Princesse de Clèves*, op. cit., pp. 147-148.

Néanmoins, la façon dont elle présente les choses stigmatise l'action des femmes, comme si les hommes pouvaient tromper et non les femmes. C'est également ce que soutiennent Georges Duby et Michelle Perrot. L'adultère est en effet accepté pour les hommes, mais interdit pour les femmes. La différence s'explique par l'importance que l'on accordait autrefois à la chasteté des femmes qui devaient être fidèles à leur mari et ainsi garantir une lignée légitime²⁰⁶. La façon dont le passage est écrit laisse penser que les femmes infidèles sont les seules à provoquer la honte et la douleur, comme si les hommes infidèles ne provoquaient pas des conséquences identiques. De tels propos laissent donc plus de liberté et de puissance aux hommes. Selon cet extrait, l'infidélité est ainsi considérée comme un droit purement masculin, car, comme le rappelle Nicole Aronson, la femme, qu'elle soit malheureuse ou trompée, est dans l'obligation de rester fidèle à son mari par respect pour lui mais surtout pour elle-même²⁰⁷.

L'on peut également observer que le complément d'agent « par une femme » n'était pas indispensable à la phrase. L'autrice pouvait se contenter de dire que M. de Clèves avait été trompé. Pourquoi insister sur cet élément ? Trois possibilités permettent peut-être d'interpréter la présence de ce complément. La première explication serait de dire que l'infidélité est rare chez les femmes et qu'il fallait absolument préciser cela à l'aide d'un complément. La seconde serait une volonté d'insister et de pointer du doigt le comportement de M^{me} de Clèves pour attirer l'attention sur sa faute. La troisième manière d'interpréter la présence du complément serait de rendre compte de l'ampleur de l'humiliation pour un homme d'être trompé par une femme. Il serait moins humiliant pour un homme d'être trompé par un homme, dans une affaire, par exemple, que d'être trompé par une femme, puisque celle-ci est jugée inférieure.

4.6. La galanterie

Considérée comme l'un des éléments représentatifs du XVII^e siècle en France, la galanterie se caractérise, entre autres, par la place qu'elle a laissée aux femmes. Ces dernières, et particulièrement les autrices, ont pris part à la création de ce nouveau modèle de

²⁰⁶ DUBY Georges, PERROT Michelle, *Histoire des femmes en Occident : XVI^e - XVIII^e siècle*, op. cit., pp. 106-107.

²⁰⁷ ARONSON Nicole, « Amour et mariage dans les œuvres de Mlle de Scudéry », op. cit., p. 31.

sociabilité²⁰⁸. Lorsque l'on parle de la galanterie du Grand Siècle, les recherches en la matière font systématiquement allusion à *Clélie* et à *La Princesse de Clèves*. Nous ne pouvions donc pas aborder ces deux romans sans évoquer la galanterie qui leur est associée. Madeleine de Scudéry est effectivement considérée comme l'autrice la plus emblématique de la galanterie. On dit qu'elle a participé, grâce à ses écrits, à la création du style galant²⁰⁹. Madame de Lafayette, quant à elle, a contribué à la création d'un genre nouveau, appelé la nouvelle galante, dont l'exemple le plus connu est *La Princesse de Clèves*²¹⁰.

Cette rubrique sera donc consacrée aux liens qu'entretiennent les deux œuvres que nous étudions avec la galanterie française, mais également à la place que les femmes y ont prise. Il s'agit d'une section plus théorique, dans laquelle nous nous appuyons davantage sur des moments de l'intrigue et des généralités plutôt que sur des extraits précis que nous commenterions. Un tel choix se montre pertinent dans la mesure où la galanterie est une forme générale que prennent les deux romans. Ceux-ci sont qualifiés de galants par les différents aspects qu'ils comprennent. L'intrigue, les sujets abordés, les dialogues et les mots empruntés confèrent aux deux œuvres l'appellation de « galantes ». Or, de tels éléments ne sont pas toujours repérables dans de courts extraits : ils participent plutôt à créer un effet global. Ceci nous pousse donc à opter pour un angle plus général, moins proche du texte.

4.6.1. *Qu'est-ce que la galanterie ?*

Avant de se concentrer sur le rôle qu'a joué la galanterie dans la vie des femmes du XVII^e siècle, il est nécessaire de se pencher plus en détails sur la signification du terme. La galanterie est un modèle culturel qui s'est imposé en France à partir de la moitié du XVII^e siècle. Il est né de la littérature, masculine et féminine, et s'est illustré dans différents genres mondains avant de faire son entrée dans les mœurs du temps²¹¹. Jennifer Tamas, dans une approche féministe, définit la galanterie comme un produit littéraire qui a permis

²⁰⁸ VIALA Alain, *La France galante : essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la Révolution*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008, p. 13.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 45.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 259.

²¹¹ *Ibid.*, pp. 49-52 et 55.

de protéger les jeunes gens de la société dans laquelle ils vivaient, faite de rivalités, et où les jeunes personnes n'étaient pas autorisées à se choisir²¹². Alain Viala affirme dans son ouvrage intitulé *La France galante : essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la Révolution*, que la galanterie doit être considérée comme un style idéal qui mélange des façons de penser, de se sentir et de s'exprimer²¹³. L'esprit et l'honnêteté sont deux éléments requis pour toute personne qui se considère galante²¹⁴.

La galanterie est un style, une façon d'être en tous lieux et en toutes circonstances qui peut être divisée en deux types : la galanterie comme idéal de politesse et de savoir-vivre et la galanterie dite « libertine », vue comme un jeu de séduction²¹⁵. L'un des enjeux de celle-ci est de plaire aux dames²¹⁶. Delphine Denis soutient que par « plaire », l'on entend créer une image de soi qui est agréable aux yeux des autres²¹⁷. L'image renvoyée est forgée sur les actions, mais aussi sur les paroles²¹⁸. D'après Ellen Constans, l'homme galant aspire à plaire, sans pour autant s'abandonner à une passion violente. Il entame un jeu amoureux qui plait tant à sa partenaire qu'à lui-même. Ainsi, elle différencie le galant de l'amant²¹⁹.

En plus de renvoyer à une façon de se conduire et de paraître en société, la galanterie renvoie à une manière de converser. Les conversations galantes sont vues comme des divertissements dans lesquels chacun éprouve du plaisir²²⁰. La galanterie est aussi présente dans les loisirs mondains. Le bal constitue d'ailleurs le lieu par excellence de la galanterie²²¹. Enfin, elle est aussi un moyen de mener à l'amour. Même si galanterie et amour ne sont pas synonymes, le premier peut éventuellement mener au second par le jeu

²¹² TAMAS Jennifer, *Au Non des femmes : libérer nos classiques du regard masculin*, op. cit., p. 31.

²¹³ VIALA Alain, *La France galante : essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la Révolution*, op. cit., pp. 12 et 55.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 32.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 38.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 150.

²¹⁷ DENIS Delphine, « Réflexions sur le 'style galant' : une théorisation floue », dans dir. MOLINIÉ Georges, *Littératures classiques*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, N° 28, 1996, pp. 148-149.

²¹⁸ *Ibid.*, pp. 148-149.

²¹⁹ CONSTANS Ellen, *Parlez-moi d'Amour : le roman sentimental. Des romans grecs aux collections de l'an 2000*, op. cit., p. 95.

²²⁰ DENIS Delphine, « Réflexions sur le 'style galant' : une théorisation floue », op. cit., pp. 148-149.

²²¹ VIALA Alain, *La France galante : essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la Révolution*, op. cit., pp. 104-106.

de séduction qu'il implique dans certains cas²²². Ainsi, c'est par le caractère vaste de la galanterie, qui s'illustre tant dans le paraître que dans les conversations, les loisirs et les relations amoureuses, que nous avons décidé de l'évoquer dans cette rubrique dédiée à l'amour et au mariage. Il incarne en quelque sorte la somme de toutes les pratiques quotidiennes que nous avons évoquées jusqu'à présent.

4.6.2. *La galanterie dans Clélie*, histoire romaine

Comme nous l'avons mentionné précédemment, le roman *Clélie* de Madeleine de Scudéry s'est inscrit pleinement dans la galanterie française puisqu'il y est apparu comme une œuvre modèle. En effet, il est le roman qui a intégré pour la première fois la *Carte de Tendre*. Cette carte, annexée à la fin de cette étude, représente un pays imaginaire, appelé le *Royaume de Tendre*. La carte, que les personnages de *Clélie* expliquent dans le roman, est un véritable guide de la galanterie amoureuse²²³. Trois itinéraires y sont possibles : *Inclination*, *Estime* et *Reconnaissance*. Tous mènent à une ville nommée *Tendre*, et partent du lieu de la rencontre, appelé *Nouvelle Amitié*. La carte représente les étapes possibles, mais non obligatoires, que traverse une personne pour arriver à la ville de *Tendre*. Elle rend également compte des pièges que les itinéraires choisis peuvent entraîner. La carte montre ainsi que l'amour peut être varié car les chemins qui permettent d'y parvenir sont divers, mais elle montre aussi que l'amour peut être incertain. En effet, les trois itinéraires proposés poursuivent leur chemin dans la *Mer dangereuse*. La *Carte de Tendre* n'apparaît pas comme un dogme, mais plutôt comme un modèle qui apprend, comme l'indique Alain Viala, à « trouver les chemins dans les détours, les obstacles et les traverses de la psychologie amoureuse²²⁴ ». Ce guide laisse ainsi la liberté à chacun de décider quel chemin emprunter, tout en attirant l'attention sur le fait que la galanterie n'est ni aisée ni sans tracas²²⁵.

En plus de mettre en avant la *Carte de Tendre*, modèle de galanterie, le roman met en scène des personnages galants. Plotine, Herminius ou encore Amilcar sont différentes

²²² TAMAS Jennifer, *Au Non des femmes : libérer nos classiques du regard masculin*, op. cit., p. 61.

²²³ VIALA Alain, *La France galante : essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la Révolution*, op. cit., p. 150.

²²⁴ *Ibid.*, p. 57.

²²⁵ *Ibid.*, p. 57.

incarnations de la galanterie. Parmi eux, aucun n'est parfait : l'impatience d'Amilcar lui fait défaut, tout comme le caractère jovial de Plotine. Tout au long du roman, les personnages entament de longues conversations morales. Un exemple que nous pouvons donner est un débat d'une quinzaine de pages qui réunit non loin de dix personnages du roman²²⁶. Chacun donne son avis sur l'amour enjoué et la passion mélancolique. Le roman apparaît dès lors comme un moyen de guider les lecteurs et les lectrices dans la galanterie²²⁷.

4.6.3. *La galanterie dans La Princesse de Clèves*

Le roman de Madame de Lafayette fait, lui aussi, intervenir la galanterie. Le roman, que l'on a également ralié au genre de la nouvelle galante, s'ouvre avec les mots suivants : « La magnificence et la galanterie n'ont jamais paru en France avec tant d'éclat que dans les dernières années du règne de Henri second²²⁸. » Dès les premiers mots du texte, il est question de galanterie, que la note de l'édition définit comme « politesse des manières et raffinement des sentiments », en ajoutant que le sens de ce mot est large au XVII^e siècle²²⁹. Notons que l'extrait est intéressant dans la mesure où il témoigne de la volonté des auteurs et autrices galants d'adapter leur texte à leur lectorat. En mentionnant la cour du roi, l'on comprend aisément à qui s'adresse le roman de Madame de Lafayette. Son lectorat n'est autre qu'un public galant, lui aussi²³⁰.

En plus de montrer l'importance de la galanterie, le texte montre également, grâce aux dialogues qu'il comprend, les façons de parler galantes. Georges Matoré rend compte de cela en s'attardant sur le vocabulaire galant²³¹. L'extrait suivant est une parole que M. de Nemours adresse à M^{me} de Clèves et il est intéressant selon ce point de vue. Le texte dit ceci : « Quoi ! madame, une pensée vaine et sans fondement vous empêchera de rendre heureux un homme que vous ne haïssez pas ?²³² » La tournure qui clôt la phrase est

²²⁶ SCUDÉRY (De) Madeleine, *Clélie, histoire romaine*, op. cit., pp. 113-130.

²²⁷ VIALA Alain, *La France galante : essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la Révolution*, op. cit., p. 56.

²²⁸ LAFAYETTE (De) Madame, *La Princesse de Clèves*, op. cit., p. 20.

²²⁹ *Ibid.*, p. 20.

²³⁰ VIALA Alain, *La France galante : essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la Révolution*, op. cit., p. 271.

²³¹ MATORÉ Georges, « Remarques sur le vocabulaire galant de *La Princesse de Clèves* », dans dir. MOREL Mary-Annick, *L'information grammaticale*, Louvain, Peeters, N° 44, 1990, pp. 8-12.

²³² LAFAYETTE (De) Madame, *La Princesse de Clèves*, op. cit., p. 159.

l'illustration parfaite de la galanterie. Plutôt que de dire à M^{me} de Clèves qu'il a compris qu'elle l'aimait, M. de Nemours opte pour une litote qui atténue l'intensité de son propos. Georges Matoré confirme que la dame aurait été offusquée si M. de Nemours lui avait dit de manière explicite qu'il était conscient qu'elle l'aimait²³³. Ce passage illustre l'esprit galant : parler de manière détournée pour ne pas offenser ni paraître brusque.

Outre l'allusion directe à la galanterie dès les premiers mots du roman et l'expression de celle-ci dans les dialogues, l'œuvre de Madame de Lafayette contient des moments que l'on peut directement rapprocher de la galanterie. L'épisode sur lequel nous allons nous pencher est celui de l'aveu de M^{me} de Clèves à M. de Nemours après la mort de son mari. Elle lui affirme de manière explicite qu'elle l'aime, mais qu'elle refuse de l'épouser. Selon Jennifer Tamas, cet aveu casse complètement la dynamique galante, qui vise à jouer de manière subtile plutôt que de s'exprimer de façon explicite, comme nous le montre l'extrait précédent²³⁴. Grâce à cet aveu, et au refus qu'il précède, Jennifer Tamas considère M^{me} de Clèves comme une « héroïne du *non*²³⁵ ». Son ouvrage *Au Non des femmes* pose un regard critique et déconstruit les normes sociales et culturelles. Elle affirme qu'il est nécessaire de se détacher du regard masculin, appelé « male gaze » et de cesser de considérer M^{me} de Clèves comme une peureuse, craintive et frigide, mais de la voir plutôt comme une véritable femme du refus²³⁶. Selon Paul Genuist, le refus de la protagoniste envers M. de Nemours peut être vu comme un rejet plus large : celui de l'homme²³⁷. Une telle perspective mènerait alors à considérer le roman comme un symbole de la défaite masculine²³⁸.

Pour en revenir à la galanterie, nous retiendrons qu'elle est extrêmement présente dans *La Princesse de Clèves* et qu'il est possible de la repérer sous différentes formes : l'apparition du terme « galanterie », les dialogues et les événements de l'intrigue. Jennifer Tamas soutient que ce roman montre une évolution au niveau galant. Il s'ouvre sur la défense de la galanterie et se ferme en mettant en avant l'impasse de celle-ci, c'est-à-dire

²³³ MATORÉ Georges, « Remarques sur le vocabulaire galant de *La Princesse de Clèves* », *op. cit.*, p. 8.

²³⁴ TAMAS Jennifer, *Au Non des femmes : libérer nos classiques du regard masculin*, *op. cit.*, pp. 260-261.

²³⁵ *Ibid.*, p. 237.

²³⁶ *Ibid.*, pp. 244-248.

²³⁷ GENUIST Paul, « *La Princesse de Clèves* est-elle ouverte au discours féministe ? », dans *Cahiers de littérature du XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, N° 8, 1986, p. 240.

²³⁸ *Ibid.*, p. 238.

le refus du refus qu'éprouve M. de Nemours en insistant à tout prix pour voir M^{me} de Clèves²³⁹. Ainsi, en montrant la belle galanterie tout autant que ses déviations, le roman de Madame de Lafayette rassemble les deux types de galanterie que nous avons évoqués ci-dessus : la galanterie de politesse et la galanterie libertine²⁴⁰.

4.6.4. *Le rôle des femmes dans la galanterie*

Après avoir observé le rôle qu'avait la galanterie dans les deux romans étudiés, il est nécessaire de s'attarder sur la place qu'ont pris les femmes dans ce modèle social. Tout d'abord, rappelons qu'il faut éviter d'associer la galanterie au genre masculin. Comme l'affirme Jennifer Tamas, ceci contribuerait à effacer le rôle important qu'ont eu les femmes dans la littérature et dans la société²⁴¹. La galanterie concerne tant les femmes que les hommes et maintient un équilibre dans les conversations de celles-ci avec ceux-là²⁴². Myriam Dufour-Maître considère la galanterie comme un moyen pour les hommes de respecter les femmes, mais aussi comme une manière de créer une distance dans les relations entre les femmes et les hommes²⁴³.

Cependant, même si, *a priori*, la galanterie impose un équilibre dans les relations hommes-femmes, elle comprend, selon Carlo François et Georgette Falleur, deux codes distincts. Le premier est créé par les hommes pour eux-mêmes. Il leur octroie beaucoup de libertés, alors que le second est réalisé par les hommes pour les femmes. Celui-ci leur impose d'être fidèles aux hommes²⁴⁴. Une inégalité serait donc quand même visible dans la galanterie, selon les propos de Carlo François et Georgette Falleur.

Néanmoins, il semble que la galanterie soit considérée par beaucoup comme un mouvement pro-féminin. Outre le fait qu'elles aient, aux côtés des auteurs masculins, initié le mouvement galant, les femmes ont été aidées par la galanterie. En effet, celle-ci leur a permis d'être respectées par les individus masculins, mais aussi de faire reconnaître

²³⁹ TAMAS Jennifer, *Au Non des femmes : libérer nos classiques du regard masculin*, op. cit., p. 267.

²⁴⁰ VIALA Alain, *La France galante : essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la Révolution*, op. cit., pp. 266-267.

²⁴¹ TAMAS Jennifer, *Au Non des femmes : libérer nos classiques du regard masculin*, op. cit., p. 58.

²⁴² *Ibid.*, pp. 60 et 268.

²⁴³ DUFOUR-MAÎTRE Myriam, « Trouble dans la galanterie ? Préciosité et questions de genre », dans dir. MOLINIÉ Georges, *Littératures classiques*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, N° 90, 2016, p. 109.

²⁴⁴ FRANÇOIS Carlo et FALLEUR Georgette, *Précieuses et autres indociles : aspects du féminisme dans la littérature française du XVII^e siècle*, op. cit., p. 34.

leurs facultés d'esprit, de délicatesse et de subtilité, jusque-là vues comme des manquements ou des défauts féminins²⁴⁵. Si certains considèrent la galanterie comme une forme de féminisme, Alain Viala n'est pas de cet avis. Il soutient que penser la galanterie comme un mouvement féministe contribue à son figement²⁴⁶. Quoi qu'il en soit, l'appellation « féminisme » reste anachronique pour le XVII^e siècle. Nous retiendrons effectivement qu'il s'agit d'un mouvement féminin qui a donné une importance aux femmes dans une société où elles n'en avaient que peu. Madeleine de Scudéry et Madame de Lafayette ont donc, en tant que participantes actives de ce modèle, contribué à créer une sorte de reconnaissance de la femme et lui ont fait faire un pas vers l'indépendance et la considération dans la société du Grand Siècle.

²⁴⁵ VIALA Alain, *La France galante : essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la Révolution*, *op. cit.*, p. 200 ; DUFOUR-MAÎTRE Myriam, « Trouble dans la galanterie ? Préciosité et questions de genre », *op. cit.*, p. 114.

²⁴⁶ VIALA Alain, *La France galante : essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la Révolution*, *op. cit.*, p. 201.

5. Les pratiques religieuses

Parmi les pratiques de la vie quotidienne, nous trouvons également celles qui sont associées à la religion. Au même titre que les autres activités que nous avons déjà mentionnées, celles-ci participent à créer une image distincte de chaque genre. En effet, les rapports qu'ont les hommes et les femmes vis-à-vis de la religion ne sont pas identiques. À travers les deux extraits repris dans cette section, nous allons voir comment les autrices rendent compte de cette différence.

Le premier extrait est issu de *Clélie*. Nous l'avons déjà cité dans la rubrique dédiée aux loisirs et occupations. Il énonce quelques loisirs que le personnage d'Amalthée prend plaisir à réaliser. Le texte dit ceci :

Mais pour achever de dire quels sont les plaisirs d'Amalthée, elle conduit sa maison avec beaucoup d'ordre, elle songe elle-même à l'éducation de ses enfants, et elle sert les dieux avec une exactitude admirable²⁴⁷.

Dans ce passage, seule la dernière proposition nous semble pertinente pour aborder le thème de la religion. La tournure « elle sert les dieux avec une exactitude admirable » est intéressante pour plusieurs éléments qu'elle contient. Le premier élément qui retient notre attention est que la religion est incluse dans une liste de loisirs, qui apparaissent même, selon l'autrice, comme des « plaisirs » féminins. Ceci nous indique que la religion occupe une place importante dans la vie des femmes et qu'elles semblent apprécier cela. Cette importance qu'elles lui octroient est sans doute due à l'éducation qui leur a été faite. Georges Duby et Michelle Perrot indiquent que les acteurs de la réforme religieuse des XVI^e et XVII^e siècles voyaient les jeunes filles comme des éléments utiles à la reconquête religieuse de la population²⁴⁸. En les éduquant à la religion depuis l'enfance, les autorités religieuses faisaient d'elles les représentatrices de leur pouvoir, qu'elles allaient transmettre à leurs enfants²⁴⁹. Ces propos font écho à ce que Laure Bereni et ses collaborateurs affirment, c'est-à-dire que, depuis l'enfance, l'éducation amène les

²⁴⁷ SCUDÉRY (De) Madeleine, *Clélie, histoire romaine, op. cit.*, p. 255.

²⁴⁸ DUBY Georges, PERROT Michelle, *Histoire des femmes en Occident : XVI^e - XVIII^e siècle, op. cit.*, p. 134.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 134.

individus à développer des rôles sexués et stéréotypés²⁵⁰. La religion fait donc partie intégrante de la vie des femmes. De plus, elle fait même partie de leur quotidien puisqu'elle apparaît dans l'extrait juste après la mention de la gestion de la maison et de l'éducation des enfants. D'ailleurs, en référence à ce que nous venons de dire à propos de l'importance de l'éducation religieuse, il n'est peut-être pas anodin que l'éducation des enfants et la religion se retrouvent voisines dans l'extrait, séparées par une coordination qui les rendrait indissociables l'une de l'autre.

L'emploi du verbe « servir » attire également notre attention. Celui-ci implique une sorte de soumission de la part de la dame vis-à-vis des dieux et donc, de la religion. Le *Dictionnaire de l'Académie française* comporte d'ailleurs l'expression « servir Dieu » qui signifie « rendre à Dieu le culte qui lui est dû²⁵¹ ». Celle-ci confirme que servir les dieux est une affaire courante et naturelle pour l'époque ; la religion est en effet un pouvoir dominant au XVII^e siècle. La servir est donc un devoir pour chacun, surtout pour les femmes, que l'on apprend à « aimer, connaître et servir Dieu », selon Georges Duby et Michelle Perrot²⁵².

Le troisième élément important est l'« exactitude admirable » avec laquelle Amalthée se met au service des dieux. Le terme « exactitude » induit que la femme est appliquée dans la tâche qu'elle réalise. Elle y accorde un soin et une régularité, qui sont soulignés par l'adjectif « admirable ». La dame est donc une personne soignée, qui réalise à la perfection les tâches qui lui sont imposées par la religion.

Le passage suivant est extrait de *La Princesse de Clèves*. Il reprend les derniers mots du roman de Madame de Lafayette :

Elle passait une partie de l'année dans cette maison religieuse et l'autre chez elle, mais dans une retraite et dans des occupations plus saintes que celles des couvents les plus austères, et sa vie, qui fut assez courte, laissa des exemples de vertu inimitables²⁵³.

²⁵⁰ BERENI Laure, et al., *Introduction aux gender studies : manuel des études sur le genre*, op. cit., p. 77.

²⁵¹ *Dictionnaire de l'Académie française*, op. cit., entrée « servir », URL : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A1S0140-15>, consulté le 7/07/24.

²⁵² DUBY Georges, PERROT Michelle, *Histoire des femmes en Occident : XVI^e - XVIII^e siècle*, op. cit., p. 160.

²⁵³ LAFAYETTE (De) Madame, *La Princesse de Clèves*, op. cit., p. 167.

L'extrait n'est pas tant intéressant pour sa forme, mais plutôt pour ce qu'il véhicule en termes de contenu. Il met en évidence la présence de la religion dans la vie de M^{me} de Clèves. La religion est omniprésente dans les pratiques de l'époque, et elle ne se limite pas aux couvents. L'extrait montre en effet que la vie religieuse est possible en dehors des édifices religieux, tout en conservant la même rigueur.

M^{me} de Clèves, en choisissant de se consacrer pleinement à la religion, décide de se retirer complètement de la vie mondaine. Par un tel acte, elle tente de se protéger. Elle envisage donc la religion comme un refuge. Celle-ci est salvatrice pour les femmes, qui doivent coûte que coûte préserver leur honneur. La question de l'honneur est fondamentale pour les femmes de l'époque, et elle est plus lourde pour ces dernières que pour les hommes. Ces derniers sont plus libres, surtout au niveau sexuel. Lorsqu'il commet une faute, l'homme peut encore s'en sortir et la religion n'est pas sa seule solution. Si cette faute concerne également une femme, celle-ci se retrouve coincée car, comme le dit Nathalie Heinich, « le malheur est silence²⁵⁴ ». À travers cette phrase, elle explique que la femme, même si elle se plaint d'une faute masculine, est toujours contrainte au silence parce que les hommes sont toujours en mesure de nier ou de faire en sorte de la ridiculiser²⁵⁵. Une faute commise par une femme est répréhensible et la contraint à se sauver dans une vie dédiée à la religion. En effet, la femme qui commet une erreur court à sa perte.

Le roman illustre bel et bien le fait que la religion soit l'un des seuls moyens pour une femme de se sauver en cas de faute, et que cela n'est pas pareil pour les hommes. Il rend compte du fait que M^{me} de Clèves se retire du monde, mais il n'évoque pas de situation similaire pour M. de Nemours, inclus tout autant que M^{me} de Clèves dans cette affaire. Ce dernier poursuit ses activités dans les événements mondains.

Un passage tel que celui que nous venons de commenter montre donc que la religion tient un rôle de refuge pour les femmes, qui peuvent y sauver leur honneur après une faute commise. Cependant, la religion peut aussi servir d'échappatoire pour se protéger des hommes et les éviter. M^{me} de Clèves l'a bien compris et décide de s'éloigner de M. de Nemours grâce à ce moyen. Elle se retrouve dans un environnement féminin qui échappe

²⁵⁴ HEINICH Nathalie, *États de femme : l'identité féminine dans la fiction occidentale*, op. cit., p. 95.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 95.

totale­ment à la présence masculine. Jennifer Tamas affirme qu'en prenant cette décision, M^{me} de Clèves se rend inaccessible, non pas par peur, mais par choix de se retirer de la présence des hommes, et particulière­ment de celle de M. de Nemours²⁵⁶. Son envie de rester seule malgré les sentiments qu'elle éprouve pour ce dernier devient une force, qu'elle tient à utiliser. La décision de se retirer de la présence des hommes fait écho aux propos de François-Ronan Dubois. Ce dernier soutient que *La Princesse de Clèves* peut être interprétée comme un « témoignage historique d'une volonté féminine de s'affranchir du joug masculin²⁵⁷ ». Il est évident que la décision finale de se tenir éloignée de M. de Nemours participe pleinement à cette recherche d'indépendance et de liberté féminine.

²⁵⁶ TAMAS Jennifer, *Au Non des femmes : libérer nos classiques du regard masculin*, op. cit., p. 256.

²⁵⁷ DUBOIS François-Ronan, « La construction d'une posture féministe *a posteriori* : le cas Madame de Lafayette », op. cit., p. 26.

Troisième partie : conclusion

Tout au long de la présente étude, nous avons tenté de dresser un portrait des femmes représentées dans *La Princesse de Clèves* de Madame de Lafayette et dans *Clélie, histoire romaine*, de Madeleine de Scudéry. L'objectif a été de cerner la façon dont les femmes sont présentées au lectorat, mais aussi de comprendre en quoi l'écriture romanesque y a joué un rôle.

L'image que les deux autrices ont créée du genre féminin peut être résumée comme suit. Les femmes sont des individus qui vivent en fonction de leur apparence physique et qui dépendent de celle-ci pour réaliser certaines actions. Elles sont sensibles et montrées comme des êtres incapables de gérer leurs émotions. Elles se trouvent sous domination masculine depuis leur plus jeune âge et durant une grande partie – voire la totalité – de leur vie. Pour terminer le panorama des caractéristiques que les autrices ont conférées aux personnages féminins de leurs romans, il faut ajouter que les femmes sont cantonnées dans certaines activités et laissées de côté pour d'autres.

L'image créée des femmes n'est pas si catégorique que nous venons de la présenter. De nombreuses nuances sont en effet observables dans les deux œuvres. Nous avons évoqué la possibilité pour les femmes d'être infidèles, mais nous avons également soulevé, entre autres, la possibilité pour celles-ci d'intégrer certaines occupations ou d'avoir du pouvoir au niveau politique. Quoiqu'il en soit, il est indispensable de garder à l'esprit que de telles observations ne concernent qu'une minorité de femmes.

Le portrait du genre féminin que les autrices ont établi apparaît comme une image fidèle de la société du XVII^e siècle. Les nombreuses recherches historiques que nous avons utilisées nous ont permis d'établir des liens entre l'image créée par les romans et la réalité dans laquelle les œuvres ont été écrites, tout en mettant en évidence un grand nombre de similitudes entre les deux pôles. Le désir d'établir des ponts entre la réalité et la fiction s'est montré intéressant dans la mesure où il a permis de prendre conscience de la manière dont le roman, genre qui se cherche au XVII^e siècle, et ses autrices ont réussi à s'inspirer de la réalité du temps et à l'insérer profondément dans leurs œuvres.

En ce qui concerne la posture des autrices dans les deux œuvres étudiées, nous pouvons la qualifier d'ambiguë. En effet, Madeleine de Scudéry et Madame de Lafayette semblent se situer entre deux eaux. D'une part, elles font un pas vers l'égalité entre les hommes et les femmes. Les exemples de Clélie qui fait la guerre et de la duchesse de Valentinois qui participe pleinement aux affaires politiques du pays apparaissent comme des exceptions, certes, mais font émerger la possibilité que les femmes soient incluses dans des activités dites masculines. De telles observations apparaissent donc comme un pas vers l'égalité, tout en restant limitées. D'autre part, les autrices tiennent parfois à cœur d'intégrer des commentaires non nécessaires dans leurs tournures de phrases, qui donnent alors une image négative des femmes. L'exemple qui nous revient en tête est celui de la voix narrative qui indique que M^{me} de Clèves n'est pas maîtresse de ses émotions. La position des autrices n'est donc pas clairement qualifiable. Disons qu'elle n'est ni complètement en faveur de l'égalité, ni totalement opposée à celle-ci.

Une telle position des autrices est évidemment due à leur statut de femmes dans la société. Si elles désirent défendre les femmes et leur donner de l'importance, comme elles l'ont également fait en optant pour des romans galants, elles restent néanmoins tributaires des normes de leur société et des ordres établis. En tant que femmes autrices, leur réputation est aussi importante que celle des personnages qu'elles mettent en scène. En souhaitant révolutionner les manières de penser et d'agir de façon trop brusque, elles auraient pris le risque d'être privées de leur liberté d'écriture. Leur volonté était sans doute de faire un pas, tout en restant modérées et cohérentes vis-à-vis de la société dans laquelle elles évoluaient. De tels constats montrent une nouvelle fois l'utilité de joindre la fiction à la réalité. Cela permet effectivement de saisir des nuances que l'on n'aurait peut-être pas saisies.

Outre l'image créée par les autrices et leur posture vis-à-vis de celle-ci, il est nécessaire de s'arrêter sur le rôle qu'a eu l'écriture romanesque dans la création du portrait féminin. Si étudier un texte nous amène forcément à devoir analyser les mots employés, une telle pratique est enrichissante à plusieurs égards. D'abord, ce sont les mots employés qui créent l'image des femmes. Il ne suffit pas de se concentrer sur l'intrigue, mais plutôt de focaliser son attention sur les détails de l'écriture afin de saisir des subtilités qui échappent souvent à une lecture classique d'un roman. En effet, observer de manière minutieuse les

formulations des phrases et les termes utilisés apporte beaucoup dans la compréhension fine d'une œuvre. Par ailleurs, il faut aussi garder en tête que les interprétations que nous avons réalisées lors de nos analyses restent subjectives et ne sont pas vérifiées. Cependant, bien que l'interprétation des mots soit subjective, les choix effectués par les autrices guident automatiquement le lecteur vers une interprétation. Dans le cas qui nous occupe, réfléchir sur les façons d'écrire et sur les alternatives possibles conforte le chercheur dans la compréhension de l'image féminine créée par les autrices.

Après toutes nos analyses, nous avons dégagé une image des femmes qui s'applique tant à l'œuvre de Madeleine de Scudéry qu'à celle de Madame de Lafayette. Depuis le début de notre étude, nous avons considéré les deux romans comme étant semblables. Si effectivement ils accordent la même importance aux personnages féminins et participent à créer une image similaire des femmes, il faut relever quelques nuances qui différencient les deux œuvres. Par exemple, le roman de Madeleine de Scudéry ne mentionne pas la beauté des hommes alors que plusieurs passages apparaissent sur ce sujet dans le roman de Madame de Lafayette. Aussi, il est davantage question de la gestion des émotions ou encore de la dimension économique du mariage dans *La Princesse de Clèves* que dans *Clélie*. De la même manière, aucune mention d'un bal ou d'une fête n'apparaît dans *Clélie*, là où on le mentionne à de nombreuses reprises dans *La Princesse de Clèves*. De telles nuances s'expliquent évidemment par les événements de l'intrigue qui mènent l'écriture vers certains sujets, mais elles peuvent également s'expliquer par la vingtaine d'années qui sépare l'œuvre de Madame de Lafayette de la fin de la parution de *Clélie*, entamée six ans plus tôt. Entre temps, le roman définit ses frontières et s'oriente petit à petit vers la vraisemblance et la représentation fidèle du réel. Le genre met alors de côté les longues œuvres morales, auxquelles nous pouvons rattacher les longs romans scudériens.

Une telle étude repose évidemment sur des partis pris. Nous avons choisi de la mener à bien en nous concentrant sur les pratiques quotidiennes dans lesquelles les personnages féminins se sont illustrés. Nous aurions pu réaliser une étude semblable en nous basant sur des personnages particuliers ou sur des états particuliers, en référence à l'ouvrage de Nathalie Heinich qui a orienté notre démarche. Nous aurions également pu déconstruire les normes de manière plus poussée, comme le fait Jennifer Tamas dans l'ouvrage que

nous avons évoqué. En revanche, notre approche a été extrêmement intéressante. Elle nous a permis de rester dans le quotidien et de nous baser sur des éléments accessibles tout en tirant des conclusions larges, applicables à d'autres œuvres. Avant de commencer par l'analyse des éléments complexes, il est en effet pertinent de se concentrer sur les éléments relativement simples et explicites qui nous sont proposés, laissant ainsi la liberté de s'engager dans une analyse plus poussée.

En guise de prolongements, de nombreuses possibilités s'offrent à toute personne qui souhaite poursuivre une telle étude. Il serait en effet enrichissant de se nourrir des différences présentes entre les deux œuvres afin de créer une image plus précise des femmes dans chacun des deux romans. Partir des différences pour créer des images semblables mais nuancées tout en les confrontant à la réalité permettrait de saisir encore mieux les subtilités qui caractérisent les deux romans. La présente étude pourrait aussi servir de point de départ à une comparaison avec des romans écrits par des auteurs masculins de la même époque, comme Honoré d'Urfé, pour ne citer que lui. Analyser les personnages féminins dans des œuvres masculines contemporaines servirait à relativiser certains propos, ou à confirmer et à accentuer nos présentes observations. Rapprocher nos analyses d'œuvres de genres différents peut également s'avérer passionnant. Les représentations sont-elles les mêmes dans le théâtre ou dans les œuvres des moralistes ? Étudier la représentation des femmes dans des genres littéraires plus codifiés que le roman qui, rappelons-le, se cherche encore une place et des caractéristiques propres, permettrait de faire un pas supplémentaire dans l'étude de la représentation des femmes au XVII^e siècle. Une recherche comparative sur des illustrations pourrait également s'inscrire dans la continuité de la présente étude. Se pencher sur des gravures ou sur des œuvres illustrées serait aussi l'occasion d'enrichir l'image que l'on a créée des femmes à cette époque.

Quoi qu'il en soit, l'étendue des possibilités est immense pour un sujet qui l'est tout autant. Le XVII^e siècle reste très actuel dans les recherches et ne cesse d'intéresser les scientifiques pour diverses raisons. Les études de genre, qui n'ont pas fini de se développer, y trouvent un intérêt particulier, sans doute car il permet de revenir aux premières traces de ce que l'on nomme aujourd'hui le féminisme. Celui que l'on surnomme le Grand Siècle laisse ainsi la porte grande ouverte à de nombreuses recherches.

Bibliographie

SOURCES PRIMAIRES

LAFAYETTE (De) Madame, *La Princesse de Clèves*, édition de Anne Régent, Paris, Larousse, coll. « Petits Classiques Larousse », 2010 (première parution : 1678).

SCUDÉRY (De) Madeleine, *Clélie, histoire romaine*, édition de Delphine Denis, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 2006 (première parution : 1654-1660).

SOURCES SECONDAIRES

ARONSON Nicole, « Amour et mariage dans les œuvres de Mlle de Scudéry », dans dir. BREWER Maria et BREWER Daniel, *L'Esprit Créateur*, Baltimore, Presses de l'Université Johns Hopkins, N° 1, 1979, pp. 26-39.

BARRIER Thibault, « L'admiration, antichambre des passions dans *La Princesse de Clèves* », dans dir. BADIOU-MONFERRAN Claire, *Dix-septième siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, N° 294, 2022, pp. 51-68.

BARTHES Roland, *S/Z* (1970), dans *Œuvres complètes*, Vol. 3, Paris, Seuil, 2002.

BERENI Laure, et al., *Introduction aux gender studies : manuel des études sur le genre*, Bruxelles, De Boeck, 2008.

BIANCARDI Élisabeth, et al., *Madeleine de Scudéry : une femme de lettres au XVII^e siècle*, Arras, Artois Presses Université, 2019.

CAMUS Marianne et RÉTIF Françoise, *Lectures de femmes : entre lecture et écriture*, Paris, L'Harmattan, 2003.

CASSAGNES-BROUQUET Sophie, DOUSSET-SEIDEN Christine, « Genre, normes et langages du costume », dans dir. ROGERS Rebecca et STEINBERG Sylvie, *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, N° 36, 2012, pp. 7-18.

- CONSTANS Ellen, *Parlez-moi d'Amour : le roman sentimental. Des romans grecs aux collections de l'an 2000*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 1999.
- DELILLE Damien, « Stéréotypes de genre et construction visuelle de l'artiste au XIX^e siècle », dans dir. HAMON Philippe, *Romantisme*, Paris, Armand Colin, N° 187, 2020, pp. 90-105.
- DENIS Delphine, « Réflexions sur le 'style galant' : une théorisation floue », dans dir. MOLINIÉ Georges, *Littératures classiques*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, N° 28, 1996, pp. 147-158.
- DESJARDINS Lucie, *Le corps parlant : savoirs et représentation des passions au XVII^e siècle*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2001.
- Dictionnaire de l'Académie française*, 1694 (première édition), dictionnaire accessible en ligne, URL : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A1E0335-01>.
- DORLIN Elsa, *L'Évidence de l'égalité des sexes : une philosophie oubliée du XVII^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- DUBOIS François-Ronan, « La construction d'une posture féministe *a posteriori* : le cas Madame de Lafayette », dans dir. BERGER SOUCIE Kevin, *Postures*, Montréal, Université du Québec à Montréal, N° 15, 2012, pp. 25-39.
- DUBY Georges, PERROT Michelle, *Histoire des femmes en Occident : XVI^e - XVIII^e siècle*, Paris, Perrin, Vol. 3, 2002.
- DUFOUR-MAÎTRE Myriam, « Les précieuses, de la guerre des sexes aux querelles du Parnasse : jalons d'une polémique empêchée », dans dir. MOLINIÉ Georges, *Littératures classiques*, Paris, Armand Colin, N° 59, 2006, pp. 251-263.
- DUFOUR-MAÎTRE Myriam, « Trouble dans la galanterie ? Préciosité et questions de genre », dans dir. MOLINIÉ Georges, *Littératures classiques*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, N° 90, 2016, pp. 107-118.

- FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL Dominique, et al., *Le genre comme catégorie d'analyse : sociologie, histoire, littérature*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- FRANÇOIS Carlo et FALLEUR Georgette, *Précieuses et autres indociles : aspects du féminisme dans la littérature française du XVII^e siècle*, Birmingham, Summa, 1987.
- GENUIST Paul, « La Princesse de Clèves est-elle ouverte au discours féministe ? », dans *Cahiers de littérature du XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, N° 8, 1986, pp. 231-247.
- GODINEAU Dominique, *Les femmes dans la France moderne : XVI^e - XVII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2015.
- HANIN Laetitia, « Introduction », dans dir. BERNARD Mathias, *Sociopoétiques*, Clermont-Ferrand, Université Clermont Auvergne, N° 4, 2019, pp. 1-4.
- HEINICH Nathalie, *États de femme : l'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996.
- HUPPE Justine, « La Littérature embarquée. Réflexivité et nouvelles configurations critiques dans le moment des années 2000 » [thèse de doctorat], Université de Liège, 2019.
- KEILHAUER Annette, « Neutralisée ou inquiétante : représentations de la femme vieillissante dans la littérature française », dans dir. FOUREUR Nicolas et VOLERY Ingrid, *Gérontologie et société*, Paris, Fondation Nationale de Gérontologie, N° 114, 2005, pp. 149-165.
- LANGLE Catherine, « 'L'œil du Prince' ou l'Adieu aux armes de la Courtoisie dans La Princesse de Clèves », dans dir. JOUVEN Nathalie, *Littérature*, Paris, Armand Colin, N° 162, 2011, pp. 3-23.
- LA ROCHEFOUCAULD (De) François, *Maximes*, édition de Jean Lafond, Paris, Gallimard, coll. « Folio Sagesses », 2012.

- MATORÉ Georges, « Remarques sur le vocabulaire galant de La Princesse de Clèves », dans dir. MOREL Mary-Annick, *L'information grammaticale*, Louvain, Peeters, N° 44, 1990, pp. 8-12.
- NICOT Jean, *Thresor de la langue françoise, tant ancienne que moderne*, Paris, David Douceur, 1606, dictionnaire accessible en ligne, URL : <https://artfl.atilf.fr/dictionnaires/TLF-NICOT/index.htm>.
- NIDERST Alain, *La Princesse de Clèves, le roman paradoxal*, Paris, Larousse, 1973.
- PARESYS Isabelle, « La cour de France, fabrique de normes vestimentaires à l'époque moderne », dans dir. BEAULANDE-BARRAUD Véronique, CLAUSTRE Julie et MARMURSZTEJN Elsa, *La fabrique de la norme : lieux et modes de production des normes au Moyen Âge et à l'époque moderne*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, pp. 223-238.
- PELLETON Nicolas, « Variations des représentations genrées dans les *Oraisons funèbres* de Bossuet », dans dir. BERNARD Mathias, *Sociopoétiques*, Clermont-Ferrand, Université Clermont Auvergne, N° 4, 2019.
- POMMIER René, *Études sur La Princesse de Clèves*, Paris, Eurédit, 2000.
- RENNES Juliette, et al., *Encyclopédie critique du genre : corps, sexualité, rapports sociaux*, Paris, La Découverte, 2016.
- ROCHE Daniel, *La culture des apparences : une histoire du vêtement (XVII^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Fayard, 1989.
- TAMAS Jennifer, *Au Non des femmes : libérer nos classiques du regard masculin*, Paris, Seuil, 2023.
- TOMICHE Anne et ZOBERTMAN Pierre, *Littérature et identités sexuelles*, Paris, Société Française de Littérature Générale et Comparée, 2007.

- SCHUSTER CORDONE Caroline, « Les perceptions et les enjeux de la vieillesse féminine dans l'art à l'aube de l'époque moderne », dans dir. DESCHENES Claire, *Recherches féministes*, Québec, Revue Recherches féministes, N° 2, 2013, pp. 71-88.
- VIALA Alain, *La France galante : essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la Révolution*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008.
- WAJEMAN Lise, « L'anachronisme, un outil faillible : questions de genre dans la théorie de l'art au XVI^e siècle », dans dir. DEBROSSE Anne et SAINT MARTIN Marie, *Horizons du masculin : pour un imaginaire du genre*, Paris, Classiques Garnier, 2020, pp. 217-233.
- WEST Candace, ZIMMERMAN Don H., « Faire le genre », dans dir. DELPHY Christine et ROUX Patricia, *Nouvelles Questions Féministes*, Lausanne, Éditions Antipodes, N° 28, 2009, pp. 34-61.
- ZANONE Damien, « Introduction », dans dir. HAMON Philippe, *Romantisme*, Paris, Armand Colin, N° 179, 2018, pp. 5-11.