

## **« UNE CHAMBRE A SOI » DANS LES MANUELS SCOLAIRES : LES PLACES ET QUELLES IMAGES CANONIQUES POUR LES AUTRICES DE LA RENAISSANCE**

À l'exception de Louise Labé et Marguerite de Navarre, dont les noms apparaissent dans les différents tableaux de relevés présentés au chapitre IV, les autrices françaises du XVI<sup>e</sup> siècle apparaissent largement minoritaires dans le corpus canonique de la période, alors même que la production littéraire féminine au XVI<sup>e</sup> siècle est loin d'être anecdotique. S'il distribue des rôles aux auteurs du XVI<sup>e</sup> siècle, le tableau général de la littérature du siècle se révèle ainsi placé de manière hégémonique sous le signe du masculin. La place des autrices dans le canon semble dès lors être soumise à des phénomènes de sélection et de minoration qui, s'ils croisent ceux qui organisent le canon général, s'avèrent spécifiques à la question du genre. C'est pourquoi nous choisissons de les traiter dans un chapitre à part qui vient compléter l'étude menée aux chapitres V et VI sur la structure du canon et les images d'auteurs construites par les discours scolaires.

Nous chercherons donc ici à éclairer les différents mécanismes fondant la mise à l'écart, voire l'exclusion, de ces autrices du canon scolaire de la littérature du XVI<sup>e</sup> siècle. Dans la perspective générale de notre étude, il nous semble essentiel d'examiner la place des écrivaines dans le canon afin de souligner la manière dont des sélections fondées *a priori* sur des critères esthétiques relèvent en réalité bien plus largement de jugements éthiques et d'impératifs sociaux. Ce faisant, nous proposons de mettre en lumière le lien unissant mécanismes de classicisation et représentations idéologiques, particulièrement prégnant lorsqu'il s'agit d'intégrer une autrice dans le canon de la littérature française. Nous choisissons pour ce chapitre de proposer tout d'abord un tour d'horizon synthétique de la question de la place des autrices dans l'histoire littéraire, pour ensuite nous intéresser plus précisément aux enjeux de la classicisation des autrices du XVI<sup>e</sup> siècle dans notre corpus d'ouvrages scolaires, tout d'abord dans l'*Histoire de la littérature française* de Lanson puis dans les manuels de notre troisième période d'étude.

## I. D'une histoire littéraire des « grands hommes » aux essais d'histoire littéraire des femmes, la difficile intégration des autrices dans le canon

### 1. Les femmes dans les programmes et les manuels scolaires du secondaire, entre invisibilisation et représentations tronquées

Dans une note de blog publiée le 10 avril 2015<sup>1</sup>, la dessinatrice Diglee exprime tout son amour pour les « femmes de lettres », et annonce dans le même temps sa décision de ne plus lire que des œuvres écrites par des femmes. Devant les réactions étonnées, voire hostiles, de ses lecteurs, elle revient sur le cheminement intellectuel qui l'a mené à cette résolution. Rappelant son parcours de bonne élève avide de lecture, Diglee souligne sa joie lors de la découverte de la filière littéraire au lycée, où les œuvres à lire se multiplient. Pourtant, cet enthousiasme adolescent ne résiste pas à une prise de conscience adulte. De l'ensemble de ses lectures scolaires, la dessinatrice n'est en mesure de citer que quatre œuvres écrites par des femmes :



L'illustratrice propose alors une liste non-exhaustive de « femmes autrices qui déboîtent » : Madame de Staël, Delphine de Girardin, Olympe de Gouges, Maria Deraismes, les sœurs

<sup>1</sup> Note de blog consultable à l'adresse suivante : <http://diglee.com/femmes-de-lettres-je-vous-aime/> (consulté le 1<sup>er</sup> mars 2016).

Brontë, Colette, Virginia Woolf, Simone Weil, Elsa Triolet, Françoise Giroud, Simone de Beauvoir, Marguerite Duras, Annie Ernaux, Joyce Carol Oates. Autant de noms que les élèves du secondaire croisent a priori très rarement, et autant d'œuvres qu'ils sont fort peu susceptibles d'avoir déjà lues. En effet, comme le souligne la dessinatrice :



Le constat de l'absence d'autrices dans les programmes du baccalauréat est repris et étayé quelques semaines plus tard dans un article de l'édition numérique du journal *Libération* : « Les femmes de lettres, ces grandes oubliées des programmes »<sup>2</sup>. Partant de la même recherche que Diglee sur les listes d'œuvres proposées au baccalauréat de série littéraire en terminale, la journaliste de *Libération* tente de mettre au jour les raisons de cette hégémonie du masculin dans les programmes littéraires du secondaire. En analysant les réponses collectées auprès de professeur.e.s et d'inspecteurs généraux, plusieurs causes se dessinent à ce que Michèle Idels<sup>3</sup> nomme « l'invisibilisation des femmes » dans les programmes et les manuels. Tout d'abord, il semblerait que la faible représentation des autrices soit à chercher, selon les professionnel-le-s interrogé-e-s dans l'article, dans la relative faiblesse de la production féminine, laquelle trouverait ses racines dans l'oppression culturelle dont ont été victimes les femmes au cours des siècles. C'est ainsi que le président de l'association des professeurs de lettres souligne que « par la force des choses, il y a peu de femmes écrivains dans l'histoire »<sup>4</sup>. De même, le doyen du groupe de lettres de l'inspection générale estime quant à lui qu'il « n'y a pas beaucoup d'auteurs femmes »<sup>5</sup>. Ces deux justifications font écho à un phénomène observé par Christine Planté qui souligne que les femmes semblent, dans

<sup>2</sup> Article d'Elsa MAUDET, « Les femmes de lettres, ces grandes oubliées des programmes », *Libération*, 24 avril 2015. Article consultable en ligne à l'adresse suivante : [http://www.liberation.fr/societe/2015/04/24/les-femmes-de-lettres-ces-grandes-oubliees-des-programmes\\_1246485](http://www.liberation.fr/societe/2015/04/24/les-femmes-de-lettres-ces-grandes-oubliees-des-programmes_1246485) (page consultée le 1er mars 2016).

<sup>3</sup> Michèle IDELS est co-directrice de la maison d'édition « Éditions des femmes – Antoinette Fouque » où a été publié en novembre 2013 *Le dictionnaire des créatrices* recensant plus de dix mille femmes illustres dans tous les domaines (art, politique, sport ...).

<sup>4</sup> Romain VIGNEST, cité par Elsa MAUDET (*op. cit.*)

<sup>5</sup> Paul RAUCY, cité par Elsa MAUDET (*op. cit.*)

l'histoire littéraire, avoir « occupé toutes les positions, sauf celle de créatrice à part entière, du moins très rarement »<sup>6</sup>.

Cet effet de perspective distordant sur la production littéraire féminine française n'est pas sans lien, selon Christine Planté, avec le développement de l'autonomisation du champ littéraire au XIX<sup>e</sup> siècle, qui expliquerait en partie la faible représentation des autrices dans les programmes :

L'idée d'une littérature autonome, spécifique, et largement valorisée qui se développe au XIX<sup>e</sup> siècle, et prévaut ultérieurement dans la plupart des discours tenus sur la littérature qu'il a produite, s'accompagne donc d'un constat de rareté, voire d'absence des femmes, ensuite projeté d'ailleurs sur d'autres périodes, voire généralisé à l'ensemble de la littérature, en tout cas à certains genres<sup>7</sup>.

Cette idée est également soulignée par plusieurs professeur.e.s dans l'article d'Elsa Maudet, le problème ne semblant pas se situer en amont, au moment de la production littéraire, mais bien en aval, lors de la création et de la diffusion des programmes scolaires. En effet, les programmes tendent à minimiser, voire occulter, la place des autrices dans l'histoire littéraire : il y a bien des femmes qui écrivent, à toutes les époques et dans tous les genres, mais les programmes sont constitués à partir de notions ou de genres qui font la part belle aux œuvres masculines. Ainsi, les élèves du secondaire seront confrontés à plusieurs reprises au courant réaliste, au fantastique, à la tragédie classique, tous mouvements dont les figures de proue sont avant tout masculines, comme le souligne l'une des professeur.e.s interrogée<sup>8</sup>, ce qui ne fait qu'entretenir le phénomène d'invisibilisation des autrices dans les classes :

On doit étudier le théâtre classique, le roman réaliste, or ce sont des genres souvent associés aux hommes, avec Molière, Corneille, Balzac, Zola<sup>9</sup>.

Bien qu'ils soient partiels, et nécessiteraient d'être complétés et prolongés par une étude sociologique de grande envergure sur les pratiques des professeur.e.s du secondaire, les propos collectés par la journaliste nous éclairent déjà sur les représentations que se font les enseignant.e.s de la place des autrices à l'École. Entre méconnaissance avouée, peur d'une forme de communautarisme en étudiant « par obligation » des autrices<sup>10</sup>, et désir de réintroduire ces autrices dans les classes, les professeur.e.s paraissent évidemment tributaires des programmes mais aussi plus largement du système scolaire dans son ensemble, organisé

---

<sup>6</sup> Christine PLANTE, « La place des femmes dans l'histoire littéraire : annexe, ou point de départ d'une relecture critique ? », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, Paris, PUF, vol. 103, 2003/3, p. 655.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 656.

<sup>8</sup> « On doit étudier le théâtre classique, le roman réaliste, or ce sont des genres souvent associés aux hommes, avec Molière, Corneille, Balzac, Zola. L'enseignement du français est vraiment fait pour transmettre une sorte de patrimoine plus que pour débattre sur les textes. Et la liste des grands auteurs est assez close », Marine Roussillon, professeure de français en lycée, citée par Elsa MAUDET (*op. cit.*).

<sup>9</sup> Marine Roussillon, professeure en lycée, interrogée par Elsa MAUDET (*ibid.*).

<sup>10</sup> Cette idée est notable dans l'article, où plusieurs enseignant.e.s interrogé.e.s soulignent leur peur de tomber dans le « politiquement correct », au mépris de la valeur des œuvres étudiées.

selon une logique de reproduction où les enseignant.e.s, dans leur grande majorité, font lire aux élèves les textes qui leur ont été transmis durant leur formation. Or cette formation, orientée vers les concours de l'enseignement et régie par la loi de la périodisation séculaire, a évidemment partie liée avec les programmes. Le caractère cyclique du système de formation et d'enseignement n'est alors pas sans conséquences sur la place des autrices. Invisibilisées dans les programmes du secondaire, les autrices sont donc par extension largement absentes de la formation des professeur.e.s, lesquels s'ils veulent les présenter aux élèves se trouveront donc confrontés à des difficultés scientifiques – méconnaissance de ces autrices, difficulté à les intégrer aux exigences du programme – mais aussi et peut-être avant tout à des obstacles idéologiques.

Le poids des représentations et des implicites hérités d'une tradition littéraire largement masculino-centrée s'avère en effet partout décelable dans les hésitations ou la timidité des enseignant.e.s quand il s'agit de la place à accorder aux autrices dans les programmes et dans les classes. Dans un ouvrage qu'elle dirige en 2010, Martine Reid observe d'ailleurs le fait suivant :

Mémoire, héritage, patrimoine sont, quand il est question des femmes auteurs, bien mal servis, et ce jusqu'à aujourd'hui, particulièrement en France.<sup>11</sup>

Le problème de représentativité des femmes dans le canon de la littérature française se révèle dès lors également un problème de représentation, car l'idée même du classique en France semble encore largement informée par une représentation de l'auteur comme *génie*<sup>12</sup>. Or cette vision, traduite par les syntagmes « grand auteur » ou « grand homme », n'est pas neutre, ainsi que le rappelle Martine Reid : dès l'Antiquité, l'emploi du terme *genius* renvoyait plus spécifiquement aux attributs intellectuels masculins, les femmes étant « par nature » incapables d'accéder aux hautes sphères de la pensée. L'idée d'une nature féminine qui écarterait *de facto* les femmes de toute production littéraire digne d'intérêt n'est pas demeurée circonscrite à l'Antiquité, et les marques du maintien de cette vision sont visibles dans la plupart des discours d'histoire littéraire modernes. C'est que, des témoignages de professeur.e.s au contenu des manuels du secondaire, un soupçon demeure : si les autrices ne sont pas connues, pas transmises, pas intégrées dans les programmes, ni dans la formation des enseignant.e.s, ne serait-ce pas en raison d'un défaut de valeur littéraire ? Les réintroduire, ne serait-ce pas *in fine* niveler le canon vers le bas ? Sous couvert de parité, ne tendrait-on pas vers une égalité qui supplanterait l'idée d'équité ? Interroger la place à l'École de la littérature écrite par des femmes, c'est de fait nécessairement se confronter à la question de l'évaluation

---

<sup>11</sup> Martine REID, *Des femmes en littérature*, Paris, Belin, 2010, p. 5.

<sup>12</sup> Voir au sujet de la qualification de *génie* les analyses proposées dans nos chapitres II et III.

de leurs œuvres, et relever alors l'ensemble des mécanismes extérieurs présidant à la définition de cette valeur.

## 2. *L'autrice, un monstre ?*

Ainsi que le démontre Christine Planté dans l'article « Femmes exceptionnelles : des exceptions pour quelle règle ? »<sup>13</sup>, la question de la nature féminine, de l'aptitude des femmes aux productions artistiques, mais aussi de leur place dans la vie publique, s'ancre dans une représentation de la division sexuelle de l'humanité qui hérite de deux schémas à la fois co-existants et contradictoires. Il s'agit tout d'abord, selon un héritage des Lumières, de proclamer l'universalité des valeurs humaines, lesquelles devraient donc logiquement concerner les femmes. Cependant, ces valeurs s'avèrent construites selon un invariant qui en réalité est loin d'être universel, et qui peut être identifié, « pour dire les choses rapidement, [à] des hommes blancs de culture chrétienne bourgeoise occidentale »<sup>14</sup>. Ce faisant, les femmes vont être en quelque sorte dispensées de ce schéma de représentation : sous couvert de leur épargner les ennuis de la vie publique, les penseurs masculins formalisent le fait de maintenir les femmes dans un statut de minorité politique et sociale, et ouvrent ainsi la voie aux discours rappelant à l'envie l'infériorité, voire l'infirmité de la gent féminine<sup>15</sup>. Pour autant, si ce discours fait de la femme une exception à un universel humain qui est en réalité un universel masculin, il ne postule pas que la femme ne fait pas partie de cet universel : les femmes peuvent donc combattre les prétendus privilèges les maintenant à l'écart.

À l'inverse, le second schéma de pensée informant les représentations des femmes à partir du XIX<sup>e</sup> siècle s'avère lui beaucoup plus excluant. À partir de travaux scientifiques et médicaux se développe un discours visant à prouver que l'humanité est en réalité composée de deux sous-espèces, l'une masculine, l'autre féminine, et que les valeurs et aptitudes de l'un des sexes ne peuvent être confondues avec celles de l'autre sexe. Il s'agit ici d'exclure de manière beaucoup plus radicale que précédemment les femmes de l'universel humain, d'autant plus que la « sous-espèce masculine » continue à être considérée comme l'humain en général, « neutre et universel »<sup>16</sup>. Ce faisant, non seulement les femmes sont prises dans un système d'opposition entre féminin et masculin, mais encore dans une logique de hiérarchisation entre ces deux catégories de la nature humaine. De cette hiérarchisation elles sortent bien évidemment perdantes.

---

<sup>13</sup> Christine PLANTE, « Femmes exceptionnelles : des exceptions pour quelle règle ? », in *Les Cahiers du GRIF*, n° 37-38, « Le genre de l'histoire », 1988, p. 90-111.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>15</sup> Ainsi PROUDHON, qui se déclare antiféministe, commente le fait que la loi suppose des exceptions pour les femmes, notamment en matière de châtiments : « La femme veut des exceptions ; elle a raison : elle est infirme, et les exceptions sont pour les infirmes » (cité par Christine PLANTE, *ibid.*, p. 94).

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 96.

De la coexistence de ces deux schémas de pensée, fondés sur l'exclusion systématique des femmes, résultent logiquement des difficultés quasi-insurmontables pour faire valoir un statut féminin dans la sphère publique, et d'autant plus quand il s'agit de se mêler d'art. Ainsi que le souligne Christine Planté

[...] les femmes se risquent-elles dans les domaines plus valorisés de l'activité humaine, affaires publiques, spéculations intellectuelles, création artistique, elles sont alors condamnées pour présomption, et manquement aux règles qui leur sont propres. Au XIX<sup>e</sup> siècle, c'est particulièrement vrai de l'art et de l'écriture : les femmes écrivains sont coupables non, évidemment, du mauvais en soi, mais du mauvais-pour-la-femme.<sup>17</sup>

Il existe bien évidemment des autrices au XIX<sup>e</sup> siècle, et, comme le souligne Martine Reid dans l'introduction de son ouvrage *Des femmes en littérature*<sup>18</sup>, il en existe en France au moins depuis Marie de France, et elles n'ont cessé au cours des siècles de produire une littérature aussi abondante que les hommes. Pour autant, et c'est le point essentiel que souligne Christine Planté, leurs œuvres ne sauraient être jugées selon les mêmes critères que celles de leurs homologues masculins, d'abord parce que selon les schémas essentialistes les femmes seraient *naturellement* plus aptes à la parole qu'à l'écriture. Surtout, celles qui malgré tout écrivent sont considérées comme des femmes dénaturées, appartenant au mieux à une sorte de troisième sexe monstrueux, au pire à une espèce hybride entre l'humain et l'animal. C'est ainsi qu'on se trouve face à une sorte d'obligation pour les critiques littéraires et les auteurs d'anthologie du XIX<sup>e</sup> siècle : parler d'une femme écrivain suppose nécessairement de rappeler son sexe par le syntagme « femme auteur », et conséquemment d'en déduire la faiblesse de ses écrits. Pas d'universel ici non plus : *auteur*, substantif masculin, ne s'applique qu'à des hommes ; qu'une femme écrive, le substantif devient une forme adjectivale venant rappeler qu'on est femme avant d'être auteur. Le sémantisme du syntagme, construit syntaxiquement par juxtaposition de deux substantifs, fonctionne comme un indice de la complexité à conceptualiser, en langue française, l'idée d'une femme *écrivant*. Le flou terminologique est en effet extrême lorsque l'on cherche à désigner celles qui écrivent : femmes auteurs ? femme autrices ? autrices ? femmes de lettres ? auteuses ? auteuses ? femmes écrivains ? écrivaines ? auteurs<sup>19</sup> ? Qu'il s'agisse d'une féminisation hasardeuse et apparemment aléatoire de termes masculins (*auteur* se transformant alternativement en *autrice*, *auteuse*, *auteuse*), d'une désignation périphrastique *femmes de lettres* ou les

---

<sup>17</sup> Christine PLANTE, « Femmes exceptionnelles : des exceptions pour quelle règle ? », *art. cit.*, p. 96.

<sup>18</sup> Martine REID, *op. cit.*, p. 6-26.

<sup>19</sup> Martine REID dresse l'inventaire de ces termes possibles dans l'introduction de son ouvrage (*op. cit.*) et souligne la difficulté à déterminer lequel utiliser. Nous avons choisi ici d'utiliser *autrice*, dont l'usage nous apparaît aujourd'hui relativement courant et qui a l'avantage de faire entendre la féminisation du terme (à l'inverse d'*auteuse*, qui se trouve également usité depuis quelques années).

syntagmes à double substantifs *femmes auteurs / femmes écrivains* (avec une variante où *auteur* et *écrivain* se trouvent féminisés), les dénominations possibles apparaissent à la fois trop nombreuses et insuffisamment usitées pour constituer les femmes qui écrivent en catégorie du langage, et par là en catégorie *de pensée*. De la multitude des termes et de l'absence d'une désignation stable naît le sentiment que la conceptualisation d'une activité d'écriture pour les femmes suppose un degré d'abstraction que la langue française ne permet pas.

Cette lacune linguistique renforce par ailleurs la conception de la *femme écrivain* comme individu placé du côté du monstrueux, le monstre étant bien celui qui échappe à toute représentation préexistante, à toute définition stable de sa nature et donc à toute désignation. Cette idée est illustrée, au XIX<sup>e</sup> siècle, par la fameuse polémique entourant l'existence que celles que Barbey d'Aurevilly appelle, dans un ouvrage consacré au sujet, des « bas-bleus »<sup>20</sup>, ces femmes qui se mêlent d'écrire sans rien connaître au métier d'auteur. En effet, à l'époque où la société découvre les excentricités des dandys, et où la bizarrerie est encouragée chez les hommes de lettres, les femmes qui cherchent à s'émanciper des normes, à conquérir une liberté revendiquée par leurs confrères, notamment en écrivant, apparaissent aux yeux de leurs contemporains comme des femmes dénaturées. Barbey d'Aurevilly, dans l'introduction du tome V de son tableau de la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle portant sur les « femmes auteurs », souligne avec force que les écrivaines ne sauraient être considérées comme des femmes, mais comme des êtres ayant travesti leur véritable nature pour en emprunter une autre :

[...] les femmes qui écrivent ne sont plus des femmes. Ce sont des hommes – du moins, de prétention – et manqués ! Ce sont des Bas-bleus. *Bas-bleu* est masculin. Les Bas-bleus ont, plus ou moins, donné la démission de leur sexe. [...] La première punition de ces jalouses du génie des hommes a été de perdre le leur – le génie de la mise [...].<sup>21</sup>

Plus encore que simples usurpatrices d'identité masculine, les femmes autrices sont accusées de n'être pas de *vraies* femmes, au sens biologique. C'est ainsi ce qu'affirme en 1893 Edmond de Goncourt dans son journal :

Si on avait fait l'autopsie des femmes ayant un talent original, comme Mme de Sand, Mme Viardot, etc..., on trouverait chez elles des parties génitales se rapprochant de l'homme, des clitoris un peu parents de nos verges.<sup>22</sup>

Corps féminins aux caractéristiques masculines, les femmes qui écrivent sont dès lors placées hors du champ du naturel pour entrer dans la sphère du dénaturé, de l'anormal, du

---

<sup>20</sup> Jules BARBEY D'AUREVILLY, *XIX<sup>e</sup> siècle – Les œuvres et les hommes : Les Bas-bleus*, tome V, Paris, Victor Palmé et Bruxelles, G. Lebrocqy, 1878.

<sup>21</sup> Jules BARBEY D'AUREVILLY, *op. cit.*, p. XI.

<sup>22</sup> Cité par Christine PLANTE, « Femmes exceptionnelles : des exceptions pour quelle règle ? », *art. cit.*, p. 99.



monstrueux. Si les schémas de pensée dominants au XIX<sup>e</sup> siècle supposent une hiérarchie où les femmes se situeraient au plus près de la nature, de l'animalité<sup>23</sup>, celles qui s'expriment via l'écriture contreviennent à cette partition du monde et revendiquent une place de l'autre côté, dans la sphère réservée traditionnellement au masculin. À cet égard, le fait que les critiques formulées à leur encontre touchent presque toujours la représentation de leurs corps n'est pas anodine : animale, naturelle, les femmes sont des corps avant d'être des esprits. Que leurs esprits se développent, et ce sont leurs corps qui, selon les intellectuels du XIX<sup>e</sup> siècle, se voient marqués d'un stigmate qui les désigne comme non-naturelles, non-féminines, monstrueuses. En réalité, les critiques qui leur sont adressées pointent très exactement le phénomène de transgression qui s'opère : en quittant leur place « naturelle », les femmes se « dénaturent » parce qu'elles rompent avec une représentation archétypale qui les maintient dans un rapport de subordination et d'infériorité. En choisissant de rompre ce rapport, les femmes écrivains apparaissent comme des « êtres *hybrides* », empruntant au féminin et au masculin, mais n'étant ni l'un ni l'autre, et se trouvent alors « désignées comme *monstres* à la réprobation publique »<sup>24</sup>. La condamnation virulente à laquelle s'exposent celles qui écrivent doit en effet être comprise comme un mécanisme de répression sociale et idéologique, bien plus que l'effet d'une prise en compte esthétique de la valeur de leurs œuvres. On ne quitte pas impunément sa place dans l'ordre naturel, et c'est bien ce que souligne Christine Planté en rappelant pourquoi le terme de *monstre* est, dans le cas des autrices, particulièrement opérant :

Monstres – le mot est très fréquemment employé dans les écrits polémiques – elles le sont doublement : au sens scientifique du terme, bien sûr, créatures aberrantes qui relèvent de la tératologie, mais aussi au sens étymologique – et théologique – du mot : elles constituent un avertissement aux humains, montrent aux femmes les dangers qui les guettent à vouloir sortir de l'ordre naturel et social.<sup>25</sup>

### *3. La place des autrices dans le canon de la littérature nationale : rejet, complément ou déplacement des catégories de l'histoire littéraire ?*

Face à un dispositif aussi puissant de condamnation de l'écart par rapport à la norme – considérée comme simple prolongement de la nature –, les autrices n'ont en réalité que bien peu de chances de voir leurs œuvres reconnues et leur carrière légitimée. En ce sens, leur absence dans les programmes ou les manuels scolaires n'étonne pas : mise au ban de la société par les censeurs de leur époque, elles n'intègrent pas davantage les pages prestigieuses

---

<sup>23</sup> Le féminin étant dans ce système de pensée « ce qui est le plus proche de l'animalité » (Christine PLANTE, « Femmes exceptionnelles : des exceptions pour quelle règle ? », *art. cit.*, p. 100).

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 102.

des histoires littéraires qui s'écrivent dès le XIX<sup>e</sup> siècle<sup>26</sup>. De nouveau, la question n'est pas de savoir si des femmes écrivent, ou si elles écrivent bien, ou si leurs œuvres pourraient valoir d'être citées, mais bien plutôt de considérer que par principe ces écrits ne méritent pas de place dans les anthologies ou les histoires littéraires censées élever le Panthéon du génie littéraire national, puisque les femmes autrices sont des aberrations qu'on ne peut cautionner. L'enjeu idéologique précède donc le critère esthétique dans l'attribution de la place et de la valeur de ces écrits :

La rareté des femmes dans l'histoire littéraire apparaît donc liée à des raisons plus complexes qui ne tiennent pas strictement aux *realia*, mais aux principes qui prévalent à son écriture, à des hiérarchies esthétiques et idéologiques.<sup>27</sup>

L'existence de ces phénomènes de hiérarchisation soulève en réalité de nombreux impensés de la constitution du canon scolaire, et questionnent le développement de la discipline « français » dans ses fondements idéologiques. Les raisons de l'invisibilité et de l'*invisibilisation* des femmes qui font métier d'écrivain sont à chercher sous la surface, dans les mécanismes présidant à la mise en forme d'un champ artistique afin de le constituer en *objet de savoir transmissible*. La littérature ne devient un objet d'enseignement qu'au prix de nombreuses opérations de modélisation, sélection, reconfiguration, qui toutes résultent d'un objectif politique et idéologique, celui de « faire société »<sup>28</sup>. La transmission suppose la mise au ban des exceptions et la valorisation symétrique de ce qui fait lien, de ce qui est peut-être reconnu comme étant le même pour tous. C'est ainsi que Georges Duby et Michelle Perrot font remarquer que « l'école de la République est fondée [...] sur l'Universel, un universel qui tend à oblitérer toutes les différences, y compris celle des sexes »<sup>29</sup>. Cependant l'Universel promu par l'École n'est jamais qu'un « demi-universel » puisque

[...] l'histoire est un métier d'hommes qui écrivent l'histoire des hommes présentée comme universelle.<sup>30</sup>

Les points communs entre l'histoire et la littérature en tant que disciplines scolaires apparaissent particulièrement troublants lorsqu'il s'agit de considérer la place faite aux femmes dans la transmission. De même que l'histoire littéraire est encore aujourd'hui quasi-exclusivement une histoire littéraire des grands auteurs, l'histoire enseignée est avant tout l'histoire des grands hommes où selon Annette Wierwoka « seuls les événements, les guerres,

---

<sup>26</sup> Voir dans la partie II de ce chapitre le pourcentage minime d'autrices présentées par Gustave LANSON, ainsi que dans le tome du *Lagarde et Michard* consacré à la littérature du XVI<sup>e</sup> siècle.

<sup>27</sup> Christine PLANTE, « La place des femmes dans l'histoire littéraire : annexe, ou point de départ d'une relecture critique ? », *art. cit.*, p. 659.

<sup>28</sup> L'étude de cet objectif formant le cœur de la partie suivante de notre thèse, nous ne développons donc pas ici cette question.

<sup>29</sup> Georges DUBY et Michelle PERROT, *Histoire des femmes en Occident*, « Introduction », Paris, Plon, 1990-1992, p. 17.

<sup>30</sup> *Ibid.*

les grands hommes, structurent le récit »<sup>31</sup>. Cette conception particulière de l'histoire en France rejoint les analyses proposées par Martine Reid, qui souligne que les histoires littéraires récentes ainsi que leurs émanations scolaires (les manuels) demeurent largement empreintes d'une conception universaliste de la littérature qui s'avère en réalité une conception centrée sur le masculin, ce qui a pour conséquence d'exclure les femmes de la constitution de l'idée même de nation française, et avec elle d'identité nationale. Pour cette chercheuse, comme pour Annette Wierwoka et Michelle Perrot, l'exclusion systématique des femmes du domaine de la littérature a à voir directement avec la constitution d'une idée de la nation qui s'appuie sur une idéologie avant tout virile :

Construite comme patrimoine *national* bien avant la Révolution, qui leste cette notion d'une forte plus-value politique, la littérature devait porter la marque, l'empreinte, l'emprise des *citoyens*, et l'imaginaire de la « race française » se constituer autour d'elle et grâce à elle, laissant dans l'ombre un deuxième sexe condamné à l'état de « mineur ».<sup>32</sup>

La question de la minoration des femmes à l'École, c'est-à-dire la question des représentations des femmes transmises par l'École, ne peut ainsi être pleinement appréhendée sans considérer la place particulière qu'occupe l'histoire, en tant que discipline, en France et dans l'enseignement. Discipline privilégiée de la formation du citoyen, l'histoire a longtemps été en France celle de la Nation « par définition publique et virile »<sup>33</sup> et de sa construction, du pouvoir royal à la fondation de la République. Tout l'enjeu de la réflexion sur la place des femmes dans l'histoire transmise est alors de chercher le(s) moyen(s) de faire réapparaître les femmes dans les silences d'un récit national qui s'est constitué sans elles, puisque comme le note Michelle Perrot

[...] il subsiste bien des zones et, en ce qui concerne le passé, un océan de silence, lié au partage inégal des traces, de la mémoire, et plus, encore, de l'Histoire, ce récit qui a si longtemps oublié les femmes comme si, vouées à l'obscurité de la production, inénarrables, elles étaient hors du temps, du moins hors événements.<sup>34</sup>

Ainsi, parce qu'elles sont exclues depuis les origines du patrimoine légitime, mais aussi de la mémoire commune à travers le récit qui en est fait, les femmes et particulièrement celles qui écrivent ne peuvent que très difficilement trouver une place au sein de l'institution. Conséquence directe de cette minoration des femmes et de leurs écrits, la constitution du canon de la littérature française se fera sans elles, qui demeureront dans le silence et l'ombre,

---

<sup>31</sup> Annette WIERVORKA (dir.), *Quelle place pour les femmes dans l'histoire enseignée ?*, Étude du Conseil Economique et Social présentée par Mme Annette Wierwoka au nom de la délégation aux droits des femmes et à l'égalité de chances entre hommes et femmes, séance du Bureau du 16 décembre 2003, p. 4.

<sup>32</sup> Martine REID, *Des femmes en littérature*, op. cit., p. 108.

<sup>33</sup> Audition de M<sup>me</sup> Michelle PERROT devant la délégation aux droits des femmes et à l'égalité des chances entre hommes et femmes au Conseil économique et social du 11 mars 2003, citée par Annette WIERVORKA (op. cit.).

<sup>34</sup> Michelle PERROT, *Les femmes ou le silence de l'histoire*, 1998

reléguées aux marges. Ce mécanisme d'exclusion est par ailleurs renforcé par la forme même de l'enseignement de la littérature en France, qui comme le note l'une des enseignantes interrogée dans l'article de *Libération*, semble plus « fait pour transmettre une sorte de patrimoine plus que pour débattre sur les textes. Et la liste des grands auteurs est assez close »<sup>35</sup>. Cette clôture de la liste des « grands » auteurs, décelable aussi bien dans les programmes que la formation ou les manuels scolaires, suppose que l'intégration de femmes autrices dans les programmes du secondaire ou des concours de l'enseignement demeure une exception, un écart qui vient perturber les contours de l'objet « canon de la littérature. Apparaît alors ici l'un des enjeux majeurs de la question de la place des femmes autrices dans les manuels et les programmes : il ne s'agit pas uniquement de (re)mettre des écrivaines dans le canon, mais bien plus de mesurer ce qu'une telle intégration suppose en termes de perturbations des limites et des normes du canon. Comme le souligne Martine Reid

Depuis des siècles, il se trouve des femmes pour écrire et publier, mais cette situation continue le plus souvent de ne pas être pensée, interprétée et intégrée aux réflexions générales sur la littérature.<sup>36</sup>

L'absence de réflexion sur la littérature écrite par des femmes constitue en effet l'un des points d'achoppement principaux de l'intégration des femmes autrices dans le canon, ce lieu symbolique de mise en ordre de la littérature : où ranger ces écrits ? Que faire de ces autrices qui n'écrivent pas la même chose, ou pas de la même manière, que leurs confrères ? Comment les lire ? Et surtout, comment les *faire* lire ? L'intégration des autrices supposerait en réalité une refondation du canon tel qu'il est aujourd'hui transmis. Les catégories d'analyse et de classification construites pour appréhender la littérature constituent en effet à elles seules un frein à la légitimation de la littérature écrite par des femmes, puisque bien souvent « les rythmes, les lignes de force, les ruptures de leur production ne coïncident pas toujours avec ceux des constructions historiographiques existantes »<sup>37</sup>. Faire entrer des autrices dans le canon de la littérature française, et les faire entrer pour les transmettre et les faire lire, pour ouvrir et complexifier l'image de la littérature nationale, et avec elle le récit national tout entier, s'apparente à un geste de transformation et de recréation à la fois du corpus officiel et des récits qui l'accompagnent.

Ce faisant, il s'agit de considérer que ces perturbations des catégories données a priori est un geste de déplacement des normes, lequel ferait écho à la création de ces mêmes normes ayant conduit à déplacer les écrits des femmes hors de la littérature classique. C'est la tâche

---

<sup>35</sup> Marine Roussillon, professeure en lycée, interrogée par Elsa MAUDET (*ibid.*).

<sup>36</sup> Martine REID, *Des femmes en littérature*, *op. cit.*, p. 6.

<sup>37</sup> Christine PLANTE, « La place des femmes dans l'histoire littéraire : annexe, ou point de départ d'une relecture critique ? », *art. cit.*, p. 664.

que se proposent Joan DeJean et Nancy K. Miller, rappelant par là même que l'objet « littérature française » a largement été créé lui aussi par des hommes pour des hommes :

[...] [the purpose of this book is to] interrogate the categories and vocabularies of literary history itself – period, genre, value, masterpiece, classe, major, minor, etcetera – all of which have been at work in the displacements of women's writing from its contexts, and the erasure of its effects from most accounts of the cultural record. From this perspective, it is the legacy of individual gentlemanly choices of critics and novelists – Boileau, Abbé Batteux, Sainte-Beuve, Taine, Balzac, Laclos, Etienne, among others – that over time has come to constitute the collective object we know as “French Literature”.<sup>38</sup>

Si l'intégration des œuvres écrites par des femmes au canon de la littérature française remet en question les catégorisations préétablies, et soulève les difficultés inhérentes au principe de périodisation, elle rend également visible la domination d'un discours masculin dans la constitution de ce canon. C'est pourquoi, au terme de ce panorama critique, nous souhaitons revenir à notre corpus d'étude en nous intéressant aux représentations des femmes autrices du XVI<sup>e</sup> siècle telles qu'elles sont développées par des critiques littéraires dès le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, puis reprises par Lanson dans son *Histoire de la littérature française* et enfin transmises jusqu'à aujourd'hui dans les manuels scolaires. Ce faisant, nous montrerons l'imbrication étroite entre représentations du féminin et discours axiologique, de légitimation ou de minoration, dans les discours scolaires tenus sur les autrices.

## II. Lanson et les autrices : entre minoration et rejet

### 1. Christine de Pizan et l'« insupportable lignée de femmes auteurs »

Si les œuvres d'autrices sont aujourd'hui encore difficiles à intégrer au canon de la littérature nationale, c'est bien d'abord en raison d'une longue tradition d'éviction, qui remonte au moins aux premières tentatives d'élaboration d'un Panthéon de la littérature nationale. Ainsi dans *Le Lycée – cours de littérature* de La Harpe, paru en dix-huit volumes entre 1798 et 1804<sup>39</sup>, il n'est fait aucune mention de femmes écrivains, pas plus d'ailleurs que d'ouvrages du XVI<sup>e</sup> siècle. D'une manière générale, la suspicion qui pèse sur les femmes

---

<sup>38</sup> « [le but de cet ouvrage est] d'interroger les catégories et le lexique de l'histoire littéraire elle-même – période, genre, valeur, chef-d'œuvre, classe, majeur, mineur, etc. ... - qui tous ont œuvré à séparer les écrits de femmes de leurs contextes, ainsi que l'effacement des effets de cette séparation dans la majeure partie de la mémoire culturelle. Dans cette optique, c'est bien l'héritage de choix personnels de critiques et des romanciers masculins – Boileau, l'Abbé Batteux, Sainte-Beuve, Taine, Balzac, Laclos, Etienne, parmi d'autres — qui au fil du temps est venu constituer l'objet collectif que nous connaissons sous le nom de *littérature française* ». Joan DEJEAN et Nancy K. MILLER (éd.), *Displacements – Women, tradition, literatures in French*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1991, p. X (nous traduisons).

<sup>39</sup> Jean-François DE LA HARPE, *Lycée, ou cours de littérature ancienne et moderne*, Paris, H. Agasse, 1798-1804.

qui écrivent a pour corollaire l'absence de leurs écrits dans les anthologies ou histoires littéraires publiées à partir du XVII<sup>e</sup> siècle et jusqu'aux dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>40</sup>. La publication en 1895 par Lanson de son *Histoire de la littérature française* ne vient pas rééquilibrer ce désavantage marqué à l'encontre des autrices. Tout au contraire, le peu d'intérêt porté aux écrivaines se lit d'abord sur le plan quantitatif : sur les mille quatre cents noms que compte l'index, seul quatre-vingt-onze sont des noms de femmes (ce qui fait moins de six pour cent du total), et parmi celles-ci rares sont celles qui ont une œuvre véritable. Lanson cite ainsi indifféremment des salonnières, des actrices, quelques reines et même des religieuses, selon le principe des « femmes illustres », ce qui a pour effet de mêler indifféremment des autrices à la production importante avec des noms totalement inconnus<sup>41</sup>. Plus encore, dès le début de son ouvrage, il rejette explicitement les écrits des femmes hors des frontières de la littérature majeure, voire de la littérature tout court.

Examinant le cas de Christine de Pizan, première écrivaine à mériter un paragraphe de présentation, Marie de France n'ayant droit auparavant qu'à une ligne en passant, Lanson affirme :

Ne nous arrêtons pas à l'excellente Christine de Pisan (*sic*), bonne fille, bonne épouse, bonne mère, du reste un des plus authentiques bas-bleus qu'il y ait dans notre littérature, la première de cette insupportable lignée de femmes auteurs, à qui nul ouvrage sur le sujet ne coûte, et qui pendant toute la vie que Dieu leur prête n'ont affaire que de multiplier les preuves de leur infatigable facilité, égale à leur universelle médiocrité. (Lanson, p. 125)

La virulence du propos est particulièrement remarquable dans ce court paragraphe, comme le souligne la construction antithétique des termes mélioratifs renvoyant au statut traditionnel des femmes (« bonne fille, bonne épouse, bonne mère »<sup>42</sup>) et des tournures péjoratives désignant le statut d'écrivaine (« un des plus authentiques bas-bleus qu'il y ait dans notre littérature », « insupportable lignée de femmes auteurs »). Loin de proposer un jugement objectif et scientifique sur l'œuvre de Christine de Pizan ou de ses continuatrices, Lanson se livre ici à un exercice de condamnation qui s'exprime par l'emploi d'un sarcasme à peine voilé : l'emploi de l'adjectif « excellente » (dont l'antéposition fait ici penser qu'il s'agit d'une épithète de nature) dès les premiers mots est ironiquement sapé par l'accumulation de syntagmes servant à souligner la nullité de toute production féminine. « Infatigable facilité »,

<sup>40</sup> Pour des analyses plus détaillées sur ce point, nous renvoyons à l'article d'Éliane VIENNOT « Le traitement des grandes autrices françaises dans l'histoire littéraire du XVIII<sup>e</sup> siècle : la construction du panthéon littéraire national », in Martine REID (dir.), *Les femmes dans la critique et l'histoire littéraire*, Paris, Champion, 2011, p. 31-42.

<sup>41</sup> Nous empruntons ce relevé aux analyses menées par Martine REID, *Des femmes en littérature*, *op. cit.*

<sup>42</sup> On peut noter en passant que la gradation à laquelle se livre Lanson renvoie non seulement à l'univers traditionnel des femmes, celui de l'espace privé, mais également aux trois âges de la vie d'une femme, (d'abord *fillette*, puis *femme de*, et enfin *mère de*), âges marqués par la relation de dépendance qui unit la femme au père, au mari, aux enfants.

« universelle médiocrité » : le jugement, extrêmement sévère, s'appuie sur deux critères d'appréciation (« facilité », « médiocrité ») qui déterminent la valeur de l'œuvre. La « facilité » en littérature s'oppose, dans les ouvrages critiques du XIX<sup>e</sup> siècle, à l'idée même du génie, de la puissance créatrice, et permet de distinguer entre l'auteur de premier rang et le mineur, tandis que la « médiocrité » fonctionne comme signe rédhitoire ayant valeur d'exclusion.

Si Lanson reproche aux autrices d'écrire mal, il condamne également leur propension à écrire *trop* : la facilité et la médiocrité sont jointes chez ces femmes à une disposition à la production pléthorique et non raisonnée. La condamnation porte sur le manque de discernement de ces femmes, qui « pendant toute la vie que Dieu leur prête n'ont affaire que de multiplier les preuves de leur infatigable facilité » et « à qui nul ouvrage sur le sujet ne coûte » (p. 125). L'insistance sur la multiplication d'ouvrages sans intérêt (avec les tournures « n'ont affaire que de » et « nul ouvrage ne coûte ») souligne que les écrits de ces « bas bleus » constituent une sorte de groupe littéraire invasif dont l'existence n'est en rien légitime. Plus encore, la mention d'une « lignée » vient souligner que cet ensemble n'a eu de cesse de prospérer, sans que jamais la moindre production de valeur soit apparue en son sein. L'emploi de ce terme est à lire à deux niveaux : d'une part, il s'agit de souligner que toutes les autrices font partie de la même *famille*, et par voie de conséquence que les caractéristiques de l'une sont transférables à l'autre, selon un principe génétique de ressemblance et d'assimilation. Ainsi, toutes les autrices sont sans distinction médiocres, insupportables, et sans valeur. D'autre part, la mention de la « lignée » sert aussi à renforcer la condamnation à l'encontre de Christine de Pizan : si elle est la « première de cette insupportable lignée », c'est donc bien qu'elle y occupe symboliquement le rôle de mère. Ce faisant, Lanson retourne le compliment initial en condamnation, puisque de « bonne mère » Christine de Pizan devient la figure matricielle d'une descendance « insupportable ». La fonction maternelle, valorisée dans les premières lignes, est alors inversée et dégradée, et le jugement éthique joue dès lors à plein, puisqu'il s'agit de condamner une femme qui a donné naissance à des monstres qui lui ressemblent, ces horribles « bas-bleus ». En choisissant d'écrire, la femme qu'est Christine de Pizan se livre à une double faute : elle se donne pour descendance des œuvres sans intérêt *et* des continuatrices monstrueuses, marquant doublement négativement sa fonction maternelle originelle. La condamnation de l'activité d'écriture chez une femme singulière, Christine de Pizan, sert alors à Lanson comme condamnation d'ensemble de la littérature écrite par des femmes, et fonctionne comme programme pour ses assertions futures.

## 2. La place des autrices du XVI<sup>e</sup> siècle dans l'Histoire de la littérature française

### a. Marguerite de Navarre, autrice ou impostrice ?

Malgré ces préventions contre les femmes qui se mêlent d'écrire, Lanson consacre un développement sur quatre pages à Marguerite de Navarre, ce qui laisserait penser que, contrairement à l'« insupportable lignée de femmes auteurs », l'autrice de l'*Heptaméron* est digne d'une certaine reconnaissance littéraire. En effet, si Marguerite de Navarre se voit accorder un peu moins de place que Ronsard, à qui Lanson consacre six pages, elle occupe en termes de volume le même espace que Marot, et supplante Du Bellay, qui ne bénéficie que d'une page et demie de présentation<sup>43</sup>. Or, si la simple représentation quantitative semble jouer en faveur de la reine de Navarre et la placer à égalité avec les poètes de son époque, le discours tend à proposer une toute autre image de sa production. Certes, Lanson reconnaît une place importante à l'écrivaine dans son époque, notamment en la présentant comme « la plus complète expression » de la Renaissance française. Cependant, dès les premières lignes, l'éloge n'est pas exempt d'une restriction :

Dans celle-ci [Marguerite de Navarre] se relie tous les mouvements, toutes les tendances de la Renaissance française, dont elle est à ce moment-là plus complète expression : plus complète sans nul doute que Marot qui la surpasse en talent littéraire. Elle est la femme accomplie, comparable aux plus beaux exemplaires que l'Italie ait offerts [...]. (Lanson, p. 180)

Si Marguerite de Navarre est une parfaite illustration de la Renaissance française, elle n'en demeure pas moins inférieure à Marot, du côté de qui se trouve le « talent ». Derrière cette appréciation se lit peut-être une référence à une légende qui voudrait que Marot ait été l'auteur réel des œuvres de Marguerite de Navarre, laquelle aurait par ailleurs fait du poète son amant. Sainte-Beuve dans son *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVI<sup>e</sup> siècle*<sup>44</sup> fait état de cette controverse en soulignant l'influence de Marot sur l'autrice de l'*Heptaméron* puisque selon lui « plusieurs chansons assez faciles montrent qu'elle sut profiter des exemples et des services de son valet de chambre »<sup>45</sup>. Une longue note de bas de page vient cependant rappeler le caractère largement infondé de ces allégations en détaillant le rôle des différents calomnieurs et défenseurs de la reine :

---

<sup>43</sup> La présentation de Marguerite de Navarre occupe les pages 179 à 183 de l'édition de 1923 de *L'Histoire illustrée de la littérature française*, celle de Marot les pages 183 à 187, celle de Du Bellay et Ronsard respectivement les pages 215 à 216 et 216 à 221.

<sup>44</sup> Charles-Augustin SAINTE-BEUVE, *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVI<sup>e</sup> siècle – édition revue et très augmentée, suivie de portraits particuliers des principaux poètes*, Paris, G. Charpentier éditeur, 1843.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 33.



Nous devons en avertir, ce sont les badins qui disent cela : d'estimables biographes l'ont pris au sérieux et s'en sont fâchés. Marguerite a trouvé des champions déclarés de sa vertu, l'abbé Goujet d'abord, et surtout M. Génin, éditeur instruit des Lettres de la reine de Navarre. M. Charles Nodier, dans un très spirituel article (*Revue des Deux mondes*, novembre 1839) a taché de retirer à la princesse L'Heptaméron, pour en reporter l'honneur à Bonaventure Des Périers. Les écrivains protestants surviennent là-dessus, et comme ils revendiquent le plus qu'ils peuvent Marguerite, ils ne seraient pas fâchés de lui voir enlever ses Contes ; mais ils tiennent bon pour sa vertu de tout temps contre les insinuations de Brantôme et les légèretés de Lenglet du Fresnoy.<sup>46</sup>

L'accusation de supercherie littéraire se confondant ici avec celle d'adultère, Sainte-Beuve observe une prudente neutralité en soulignant qu'il est difficile de pouvoir trancher de si loin sur une telle querelle (« Que croire à cette distance, et même au plus près ! »<sup>47</sup>). Pour autant, la conclusion de cette note *a priori* favorable à Marguerite de Navarre, tant comme femme que comme autrice, vient ruiner la prétendue neutralité du critique en faisant jouer des jugements archétypaux, universalisant et dégradants pour les femmes :

Les hautes qualités de Marguerite sont hors de cause ; mais il y a de certains moments dans la jeunesse. Et puis, quand une femme écrit, on est tenté toujours de demander, en souriant, qui est là derrière.<sup>48</sup>

La généralisation qu'il pose comme principe de lecture (« on est tenté *toujours* de demander ») révèle que l'accusation de supercherie littéraire n'a besoin de n'être ni infirmée ni confirmée par l'historien de la littérature : elle est pour lui une sorte de *requisit* à l'argumentation quand il s'agit d'évoquer une écrivaine. Les femmes ne se livrant à l'activité littéraire que de manière superficielle, ou sous la tutelle d'un homme véritablement auteur, il est alors tout naturel que les critiques abordent leurs œuvres avec légèreté, « en souriant », sans y chercher l'art ou le génie et surtout sans les mettre sur le même pied que les écrivains masculins.

Le prisme du genre est particulièrement remarquable dans l'analyse que propose Sainte-Beuve et vient mettre en lumière les conditions sous lesquelles il admet une femme dans le canon qu'il dessine. Nécessairement inférieure à un homme, qu'elle patronne, qu'elle imite ou dont elle s'attribue les œuvres, l'autrice n'a de place que *par rapport* aux hommes, avec lesquels elle entretient par ailleurs nécessairement des rapports intimes. Ann R. Jones et Nancy J. Vickers soulignent ainsi dans leur article concernant le *Tableau historique* de Sainte-Beuve que le mécanisme de minoration des autrices par le critique suppose systématiquement le rappel d'une activité sexuelle, potentiellement déviante ou immorale :

---

<sup>46</sup> Charles-Augustin SAINTE-BEUVE, *op. cit.*, p. 33.

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> *Ibid.*

The work of a woman in turn serves as a pretext for criticism that links literary and sexual relations in ways rarely invoked in analyses of men's writing.<sup>49</sup>

Le caractère misogyne de la remarque finale de Sainte-Beuve peut s'entendre comme le reflet d'une conception, largement partagée au XIX<sup>e</sup> siècle, appuyée sur un discours médical, en vogue depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui s'inspire de la théorie des humeurs héritée du XVI<sup>e</sup> siècle : la femme y est décrite comme de constitution fragile, nerveuse, caractérisée par une faiblesse ennemie de toute activité cérébrale sérieuse<sup>50</sup>. Selon ces traités médicaux, la femme serait par nature incapable de toute production artistique de valeur puisqu'elle serait placée du côté de l'humidité alors que le génie et le raisonnement intellectuel requerraient chaleur et sécheresse, caractéristiques masculines<sup>51</sup>. Plus encore, tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, les savants et les médecins n'ont cessé de chercher à prouver l'incapacité naturelle des femmes à la pratique littéraire, en recourant à une preuve irréfutable : les cerveaux des femmes pèseraient moins lourd que celui des hommes<sup>52</sup>. Les discours de l'époque transmettent donc une représentation de la femme qui l'exclut du cercle littéraire, ce qui a pour conséquence que :

[...] les femmes, à la limite, peuvent écrire, mais qu'elles ne se targuent pas d'être des génies. Elles peuvent écrire des correspondances, des journaux intimes, des livres pour la jeunesse, des romans d'édification, mais ne peuvent prétendre aux genres nobles : la poésie et la philosophie.<sup>53</sup>

Le discours lansonien ne dit pas autre chose de Marguerite de Navarre : elle est avant tout définie comme femme, en cela comparable et égale aux autres « beaux exemplaires » de femmes que « l'Italie ait offerts »<sup>54</sup> mais pas aux hommes, et encore moins aux hommes poètes – en témoigne Marot qui la « surpasse ». C'est que, dans le système de valeurs repris par Lanson, si le talent littéraire est du côté du masculin, le féminin se trouve doté d'un autre trait caractéristique : l'expression du sentiment.

---

<sup>49</sup> « Le travail d'une femme sert en retour de prétexte à une critique qui fait le lien entre littérature et relations sexuelles selon une logique rarement utilisée quand il s'agit d'analyser des écrits d'hommes », Ann R. JONES et Nancy J. VICKERS, « Canon, Rule, and the Restoration Renaissance », in *Displacements – Women, tradition, literatures in French, op.cit.*, p. 11 (nous traduisons).

<sup>50</sup> Pour une analyse détaillée sur ce point, nous renvoyons à l'étude de Christine PLANTE dans son ouvrage *La petite sœur de Balzac – Essai sur la femme auteur*, Paris, Seuil, 1989 ; nouvelle édition complétée et enrichie d'une préface de Michelle PERROT, Lyon, PUL, 2015.

<sup>51</sup> Reprenant l'étude menée par Christine DETREZ (*Les femmes peuvent-elles être de Grands Hommes ? – Sur l'effacement des femmes de l'histoire, des arts et des sciences*, Paris, Belin, coll. « Laboratoire de l'Égalité », 2016, p. 19), on peut notamment citer le traité du Docteur ROUSSEL (*Le système moral et physique de la femme*, 1775) et celui de Julien-Joseph VIREY (*De la femme sous ses rapports physiologique, moral et littéraire*, 1825).

<sup>52</sup> Catherine VIDAL propose une étude circonstanciée de ces expériences médicales dans l'ouvrage *Nos Cerveaux, tous pareils, tous différents*, Paris, Belin, coll. « Égal à égale », 2015).

<sup>53</sup> Christine DETREZ, *op. cit.*, p. 19.

<sup>54</sup> Les femmes sont par ailleurs ici désignées comme de « beaux exemplaires », c'est-à-dire de beaux objets, et non pas comme des sujets.

### *b. Marguerite de Navarre, ou l'expression du sentiment*

Ainsi, l'originalité de Marguerite de Navarre se trouverait précisément dans « la place qu'elle donne au sentiment » (Lanson, p. 180). Selon Lanson, le « trait le plus original de la nature » de Marguerite de Navarre est d'être sentimentale, c'est-à-dire que chez elle « le cœur mène l'intelligence, elle ne vit que pour aimer et se dévouer » (p. 180). Dissimulée sous le compliment, la stratégie du discours est avant tout celle d'une dévalorisation où se découvre ici le *topos* de la sentimentalité féminine, *topos* qui permet par extension la minoration des qualités d'une écrivaine puisque selon les représentations qui prévalent au XIX<sup>e</sup> siècle :

[...] les hommes sont « naturellement » faits pour la chose publique, la gloire, la politique et l'argent, puisqu'ils sont ambitieux et énergiques, tandis que les femmes, sensibles, fragiles, émotives et tendres, sont destinées au foyer et à la famille. Les femmes accouchent d'enfants, les hommes d'œuvres d'art et de l'esprit. [...] La femme peut être muse, mère, épouse ou sœur de l'artiste, et l'aider en sa noble tâche, et c'est à l'ombre du grand homme qu'elle s'épanouira.<sup>55</sup>

Cette place « à l'ombre » des grands hommes, en retrait de la scène publique, est celle qui conviendrait naturellement aux femmes, ces êtres destinés à la sphère intime. Dans cette perspective, l'autrice de l'*Heptaméron* est représentée par Lanson dotée de tous les attributs d'une femme honorable. Dans les premières lignes de sa présentation, Lanson rappelle que Marguerite de Navarre n'apparaît à la Cour « [...] qu'entourée de poètes et de savants, qui sont ses valets de chambre, ses secrétaires, ses protégés et comme ses nourrissons » (Lanson, p. 180). Plus loin, l'historien de la littérature brosse un portrait extrêmement flatteur de la reine en soulignant ses grandes qualités d'âme :

[...] elle aime Dieu passionnément, d'une libre et vive tendresse qui déborde hors de tous les cadres artificiels des idées. De là son amour fraternel : elle se donne au roi comme à Dieu, d'une pure ferveur, par un entier sacrifice. Auprès d'elle [...] on pourrait dire que toute la Renaissance et toute la Réforme trouvent sécurité et liberté. [...] Sa protection, qui ne tombait pas de haut, et froidement, était une tendresse soucieuse où son cœur, non pas seulement sa puissance, apparaissait. (Lanson, p. 180)

Le portrait dressé au moyen du discours épibiographique est donc celui d'une femme pieuse, qui dirige son amour non pas vers des objets basement terrestres mais vers Dieu lui-même et vers son frère le Roi François I<sup>er</sup>, incarnation terrestre de la puissance divine. Par ailleurs, Marguerite de Navarre apparaît également dans le discours parée des attraits d'une maternité symbolique (les poètes et les familiers sont ses « nourrissons ») et marquée par l'isotopie de la

---

<sup>55</sup> Christine DETREZ, *op. cit.*, p. 20.

protection (« protégés », « protection », « sécurité et liberté »)<sup>56</sup>, ce qui établit un rapprochement implicite avec la figure de la Vierge. Dans la présentation que propose Lanson, il ne sera d'ailleurs nulle part fait état de la vie sentimentale de la reine, comme si l'historien de la littérature choisissait certes de la placer du côté du sentimentalisme, mais d'un sentimentalisme éthéré, conforme à l'image de la femme chaste et pieuse qu'il cherche à construire.

Pour autant, le biographique ne fonctionne pas ici comme caution de la valeur littéraire, et sert même à dévaluer l'œuvre en la plaçant irrémédiablement du côté du féminin. En effet, quand il en vient à l'examen de l'œuvre, Lanson en souligne l'« apparente incohérence », et ce jugement, qui constitue un programme de lecture, est à nouveau validé par la conclusion :

On conçoit que, de l'œuvre de Marguerite, l'*Heptaméron* seul ait vraiment échappé à l'oubli : le XVII<sup>e</sup> siècle s'y retrouvait, mondain, dramatique et moral. Les filets de sentiment, et de poésie lyrique ou champêtre, qui jaillissent çà et là dans les vers de la reine de Navarre, l'intéressaient moins. Puis c'était dans ses vers que s'accusait surtout son défaut. Elle manque et de métier et d'art. Son écriture ne serre pas sa sensation. [...]. Dans sa diffusion languissante et son abondance un peu sèche, on retrouve à la fois l'inculture esthétique du Moyen Âge et la facture lâche de l'amateur. Il était naturel que sa prose fût de meilleure qualité que ses vers : quand il s'agissait de conter et de causer, cette intelligente femme n'avait pas besoin d'être écrivain pour écrire excellemment. (Lanson, p. 183)

Si l'œuvre poétique de Marguerite de Navarre est irrémédiablement condamnée à l'oubli en raison de sa médiocrité et de son amateurisme (« diffusion languissante », « inculture esthétique », « facture lâche de l'amateur »), il faut remarquer que l'*Heptaméron* n'échappe au même destin qu'au prix d'une valorisation qui place en réalité l'autrice du côté du mineur. En effet, la production en prose de la reine de Navarre n'est jugée valable par Lanson qu'au regard de critères qui sont en réalité des facultés qu'il considère proprement féminines. Ainsi, l'emploi de « conter » et « causer » pour définir l'activité littéraire de Marguerite de Navarre semble un écho de l'« infatigable facilité » qu'il déplorait et dont il condamnait la perpétuation chez les femmes auteurs depuis Christine de Pizan. « Causer » et « conter » ne renvoient ni l'un ni l'autre à un travail artistique mais bien plutôt à une parole qui se déploie sans contraintes dans un cercle familial et intime. Selon le dictionnaire de Furetière, « causer » signifie en effet « s'entretenir de choses familières et peu importantes » et également « parler trop, indiscretement », tandis que « conter » renvoie au fait de « faire une

---

<sup>56</sup> Une représentation similaire, qui fait de Marguerite de Navarre une mère pour l'époque, est proposée par MICHELET dans le tome *Renaissance* de son *Histoire de France* : « [...] souvenons-nous toujours de cette douce reine de Navarre, [...] mère aimable de la Renaissance, dont le foyer fut celui de nos saints, dont le giron charmant fut le nid de la Liberté » (*op. cit.*, p. 250).

claire narration d'un fait, d'une histoire, comme on le dit d'un historien ou d'un avocat », « faire un conte, réciter quelque trait plaisant, qu'il soit vrai ou faux » mais aussi « en faire accroire, donner pour vraies des choses fausses »<sup>57</sup>. Ce faisant, la caractérisation de l'activité d'écriture de Marguerite de Navarre par ces deux verbes est révélatrice d'une stratégie de minoration, renvoyant l'autrice à un univers familier, mais également non littéraire (« conter » renvoyant à la relation d'événements ou de faits, tandis que « causer » rappelle l'idée d'une parole sans importance). Et c'est bien le sens de la démonstration menée par Lanson : si l'*Heptaméron* s'avère digne d'être lu, ce n'est pas en tant que grande œuvre, mais en tant que production littéraire féminine sans ambition, pour laquelle d'ailleurs il n'est pas « besoin d'être écrivain ». Marguerite de Navarre se voit ainsi doublement rejetée hors du cercle de la littérature par le discours lansonien : à la fois par son incapacité à écrire de la poésie, genre plus noble que la prose, mais surtout par la facilité de son œuvre qui ne nécessite aucun réel travail et la place du côté des « amateur[s] ».

### *c. Marguerite de Navarre et Louise Labé, des mineures de la production littéraire du XVI<sup>e</sup> siècle ?*

Lanson propose dans son *Histoire de la littérature française* un discours qui ne cesse donc de procéder par minoration successive, qui toutes tendent à écarter Marguerite de Navarre du cercle des vrais écrivains pour circonscrire son œuvre à un domaine acceptable pour le critique et son époque. La figure de Marguerite de Navarre dessinée par le discours biographique correspond ainsi à une série de représentations qui rapprochent la reine de l'image d'une femme de la bonne société, pieuse, charitable et discrète. L'image dessinée par le discours lansonien reprend ici les traits du portrait de la reine esquissé par Sainte-Beuve dans ses *Causeries du lundi*, dont Ann R. Jones et Nancy J. Vickers soulignent le caractère anachronique et fantasmé :

[...] this version of Marguerite is a portrait of the ideally virtuous woman of the 1850's, combining sweet domesticity (he cites at length her letters to François I, including one in which she tenderly describes her children) and appreciation of her male contemporaries.<sup>58</sup>

L'*Heptaméron*, œuvre en prose, donc moins noble que des vers, apparaît dès lors dans l'histoire littéraire, chez Lanson et ses prédécesseurs, comme marquée par le sceau du féminin, un féminin privé de talent littéraire, impuissant à produire une œuvre majeure. En somme, et si l'on entend bien l'implicite de la représentation, l'*Heptaméron* ne serait rien de

---

<sup>57</sup> Définitions consultées via le site Lexilogos à l'adresse [http://www.lexilogos.com/francais\\_classique.htm](http://www.lexilogos.com/francais_classique.htm)

<sup>58</sup> « [...] cette version de Marguerite proposée par Sainte-Beuve constitue le portrait de la femme idéale et vertueuse des années 1850, conjuguant la douceur domestique (il cite en intégralité des lettres à François I<sup>er</sup>, notamment l'une d'elles où elle décrit avec tendresse ses enfants) à l'approbation de ses contemporains masculins », Ann R. JONES et Nancy J. VICKERS, *art.cit.*, p. 12 (nous traduisons).

plus qu'une œuvre de bonne femme, qui cause avec ses amies et conte des histoires agréables au coin du feu. La valeur qui est reconnue à l'œuvre trouve son fondement dans des représentations du féminin qui préexistent au discours de la critique littéraire et qui l'informent<sup>59</sup>, tout en s'inscrivant dans un système hiérarchique propre au discours de l'histoire littéraire qui procède par effets différentiels accordant des degrés de légitimité aux œuvres selon leur genre<sup>60</sup>.

Le fonctionnement du discours lansonien est particulièrement remarquable à ce sujet, à la fois lorsque l'auteur étudie la place de Marguerite de Navarre dans la littérature du XVI<sup>e</sup> siècle, mais également lorsqu'il en vient à considérer le rôle de Louise Labé dans la production poétique de la période. Si l'autrice de l'*Heptaméron* se voit concéder plusieurs pages par le critique, ce n'est pas le cas de Louise Labé, que Lanson ne fait qu'évoquer en passant, au moment où il s'intéresse à l'École de Lyon. De la poétesse lyonnaise, le lecteur n'apprendra rien, si ce n'est cette affirmation : « Louise Labé, la fameuse cordière, qui fit le sonnet mignard aussi brûlant qu'une ode de Sapho » (Lanson, p. 208). Lanson s'inscrit ici dans les traces de Sainte-Beuve, qui dans son *Tableau historique* n'accordait lui non plus qu'une seule ligne à la contemporaine de Scève, pour en proposer un portrait pour le moins énigmatique et qui ne rend guère compte de son talent poétique : « La Belle Cordière soupirait non loin de la patrie de Laure »<sup>61</sup>. Louise Labé a-t-elle du talent ? Ces sonnets marquent-ils une évolution dans la reprise des *topoi* pétrarquistes ? Se démarque-t-elle par une inspiration propre ? De toutes ces questions touchant à la littérarité et à la valeur de l'œuvre, à son inscription dans la production de l'époque, à l'écart par rapport à une norme ou à sa conformité aux règles, il n'est pas question chez Lanson. N'est présentée de la poétesse qu'une image aussi partielle que fantasmée, soulignée par une érotisation de la figure de l'écrivaine remarquable à la fois dans l'emploi de l'adjectif « brûlant », et la référence à Sapho, renvoyant à la légende selon laquelle Louise Labé aurait été une courtisane<sup>62</sup>. Ces notations permettent bien mal de rendre compte de la *valeur* de l'œuvre car ce qui importe

---

<sup>59</sup> Sur la question de la reconnaissance et de la légitimation des œuvres écrites par des femmes au sein du système hiérarchique des genres, nous renvoyons pour plus de détails à l'ouvrage dirigé par Delphine NAUDIER et Brigitte ROLLET, *Genre et légitimité culturelle. Quelle reconnaissance pour les femmes ?*, Paris, L'Harmattan, 2007.

<sup>60</sup> Sur le système hiérarchique à l'œuvre dans le discours lansonien, nous renvoyons à l'analyse menée par Luc FRAISSE dans son article « Le prestige secret des écrivains mineurs dans l'histoire littéraire de Lanson » (*art. cit.*), ainsi qu'au chapitre II de cette étude.

<sup>61</sup> Charles-Augustin SAINTE-BEUVE, *op. cit.*, p. 35.

<sup>62</sup> Cette légende entourant la vie de Louise Labé est signalée par de nombreux critiques, à commencer par Mireille HUCHON, autrice de l'ouvrage cherchant à prouver que la poétesse ne serait en réalité qu'une fiction poétique (*Louise Labé – Une créature de papier*, Genève, Droz, 2006) : chez les contemporains de Louise Labé, certains comme Guillaume Paradin la décrivent comme « excellente en savoir et en poésie », tandis que pour Claude de Rubys elle n'est qu'une « insigne courtisane » sans « aucune existence littéraire » (p. 114 et sq). Pour un état de la controverse sur l'existence de Louise Labé, on pourra consulter l'article de Daniel MARTIN « Louise Labé est-elle « une créature de papier » ? », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n°63, 2006, p. 7-37.

dans le discours scolaire lansonien est moins, en réalité, de s'intéresser objectivement à ce qui fait la valeur de la production littéraire d'une femme, que, plutôt, de mettre en œuvre une série de représentations stéréotypées qui viennent se substituer à l'évaluation esthétique attendue.

Ainsi, si Marguerite de Navarre incarne la femme respectable, la mère, l'épouse, et appartient au pôle « intérieur » (le foyer), Louise Labé quant à elle est identifiée au cercle des femmes sexualisées, celles qui appartiennent à l'extérieur du foyer. Ce système de minoration peut être compris comme l'un des effets du conservatisme propre au discours de l'histoire littéraire, particulièrement remarquable quand il s'agit des œuvres de femmes, et qui selon l'analyse de Martine Reid consiste à confondre « les écrits des femmes avec les qualités et défauts traditionnellement attribués au sexe féminin »<sup>63</sup>. En reprenant sans distance des fantasmes associés au nom de Louise Labé depuis des siècles, en modelant l'image de Marguerite de Navarre sur celle d'une femme idéale de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Lanson valide et transmet une image partielle de leurs œuvres. C'est ainsi que se déploie au fil des histoires littéraires un processus d'invisibilisation qui repose sur une série de représentations héritées qui se changent progressivement en un discours officiel sur la valeur des œuvres écrites par des autrices. Comme le rappelle Martine Reid

[...] le caractère arbitraire et répétitif de la plupart des assertions de l'histoire littéraire ont conduit à faire passer pour vrai, ou pour le moins vraisemblable, ce qui n'était d'abord qu'une constellation de préjugés défavorables. Pour rendre possible une telle opération, il fallait que soient collectivement partagés les puissants *a priori* sur lesquels reposent ces discours.<sup>64</sup>

Si la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et le début du XX<sup>e</sup> siècle apparaissent comme des moments où ces « puissants *a priori* » semblent particulièrement partagés par les historiens de la littérature et critiques littéraires, il convient désormais d'interroger l'évolution des discours et des représentations des œuvres de Marguerite de Navarre et Louise Labé, au moyen d'une étude des manuels scolaires publiés depuis les années 1990.

### **III. La réapparition des autrices dans le corpus canonique de la littérature du XVI<sup>e</sup> siècle : un statut en demi-teinte (1981-2011)**

#### *1. Louise Labé, autrice classique du XVI<sup>e</sup> siècle : réévaluations et rééquilibrages de l'espace canonique*

---

<sup>63</sup> Martine REID, *Des femmes en littérature*, op. cit., p. 25.

<sup>64</sup> *Ibid.*

L'étude des manuels scolaires de lycée publiés depuis 1981 révèle que les autrices sont désormais quantitativement bien représentées dans le canon de la littérature de la littérature du XVI<sup>e</sup> siècle. Sur les dix-sept manuels étudiés pour la période 1981-1999, onze mentionnent Louise Labé, quatre Marguerite de Navarre, deux Pernelle du Guillet ; de 2000 à 2011, sur les vingt-sept manuels étudiés, seize font apparaître Louise Labé dans leurs pages, sept citent Marguerite de Navarre et un mentionne Pernelle du Guillet<sup>65</sup>.

Les chiffres relativement élevés de cette recension sont d'autant plus intéressants qu'ils contrastent avec le relevé effectué pour la période directement antérieure. Dans le tome « XVI<sup>e</sup> siècle » du *Lagarde et Michard*, il est rapidement fait allusion à Pernelle du Guillet et Louise Labé dans un paragraphe qui conclue la présentation de Maurice Scève :

Outre Pernelle du Guillet, il faut citer dans le groupe lyonnais une autre poétesse, Louise Labé, la « belle cordière » (son mari était cordier), dont les sonnets sont remarquables par la sincérité des sentiments. (Lagarde et Michard, p. 31)

Quant à Marguerite de Navarre, elle est elle aussi évoquée en passant, au cours de la présentation consacrée au rôle de son frère dans le développement des arts et des lettres au XVI<sup>e</sup> siècle :

Favorable à l'esprit nouveau, ce roi se fit le protecteur des savants, des écrivains et des artistes, méritant ainsi le titre de *Père des lettres*. Dans ce rôle il fut secondé par sa sœur Marguerite d'Angoulême, duchesse d'Alençon puis reine de Navarre, protectrice de Marot et auteur elle-même de *l'Heptaméron*, recueil de nouvelles à la manière de l'Italien Boccace. (Lagarde et Michard, p. 9).

Aucune de ces trois autrices ne bénéficient d'une réelle présentation, et aucun extrait de leurs œuvres n'est sélectionné pour faire partie des morceaux choisis proposés à la lecture dans l'anthologie. En ce sens, le *Lagarde et Michard* accentue le phénomène de minoration observé chez Lanson. Il faut donc attendre la fin du XX<sup>e</sup> siècle pour que les autrices du XVI<sup>e</sup> siècle réapparaissent dans les pages des manuels scolaires.

C'est ainsi que l'apparition de Louise Labé dans la périphérie directe du corpus canonique<sup>66</sup> est à lire comme le résultat d'un phénomène très nette de « majoration », pendant de la minoration lansonienne. Si elle n'était qu'à peine évoquée chez Lanson et Lagarde et Michard, à partir de 2007 elle est présentée dans tous les manuels et placée dans les séquences sur la poésie aux côtés de Ronsard et Du Bellay. La réévaluation de la place de la poétesse lyonnaise, qui va jusqu'à l'obtention d'un statut équivalent à celui de ses contemporains masculins, est particulièrement remarquable dans les manuels de ce début de XXI<sup>e</sup> siècle. Plusieurs facteurs peuvent expliquer cette réapparition et cette réévaluation, dont le plus

---

<sup>65</sup> Pour le détail de ces relevés et leur comparaison avec les occurrences des autres auteurs, nous renvoyons aux tableaux 17 et 18.

<sup>66</sup> Voir les figures 1 à 4.



important semble être le poids des mouvements féministes. Leurs répercussions se font sentir d'une part dans le milieu universitaire qui, grâce à l'essor des *Gender Studies* et des *Women Studies* à partir des années quatre-vingt, trouve un intérêt nouveau pour la littérature écrite par des femmes et multiplie les publications à ce sujet<sup>67</sup>. En ce sens, la réapparition des autrices dans le canon peut être lue comme un effet de la transposition didactique<sup>68</sup>, c'est-à-dire du passage d'un savoir « savant », universitaire, vers l'enseignement secondaire. D'autre part, l'émergence des questionnements féministes entraîne dans la société civile une réflexion autour des notions de parité et d'égalité des sexes que l'École doit transmettre, ainsi que les précisent les textes officiels. La loi du 8 juillet 2013 pour la refondation de l'École souligne ainsi que « la transmission de la valeur d'égalité entre les filles et les garçons, les femmes et les hommes, se fait dès l'école primaire »<sup>69</sup>. La question de l'égalité hommes-femmes est désormais définie comme « mission fondamentale » de l'École, à tous les niveaux, ainsi que le rappelle le site du Ministère de l'Éducation Nationale :

L'École compte parmi ses missions fondamentales celle de garantir l'égalité des chances entre les filles et des garçons. À cette fin, elle veille à favoriser, à tous les niveaux, la mixité et l'égalité, notamment en matière d'orientation, ainsi qu'à la prévention des comportements sexistes.<sup>70</sup>

Ce nouvel impératif d'égalité hommes-femmes se traduit par la place plus importante accordée aux autrices dans le canon scolaire littéraire. En outre, la place désormais accordée aux femmes dans le canon scolaire peut aussi s'expliquer par une volonté de diversifier et de faire évoluer un corpus demeuré durant des décennies extrêmement rigide. C'est dans ce sens que vont deux circulaires de 1985<sup>71</sup> du Ministère de l'Éducation Nationale invitant, à l'école primaire et au collège, à l'ouverture à toutes les formes de littérature demeurées jusque-là aux marges du canon et qui peuvent désormais légitimement être étudiées dans les classes (littérature de jeunesse, romans noirs, mais aussi journaux, autres médias ...).

La réapparition des autrices et la place désormais essentielle d'une poétesse dans le canon scolaire de la littérature du XVI<sup>e</sup> siècle peuvent donc laisser penser que leur poids dans le corpus canonique se trouve désormais réévalué. En ce sens, leur intégration dans le canon

---

<sup>67</sup> Pour une synthèse sur les méthodes des *Gender Studies* et des *Women Studies* ainsi que sur les récentes publications dans ce domaine, nous renvoyons à l'excellent ouvrage dirigé par Laure BERENI et Sébastien CHAUVIN *Introduction aux Gender Studies – Manuel des études sur le genre* (Bruxelles, De Boeck, 2008).

<sup>68</sup> La transposition didactique est définie par Yves CHEVALLARD comme l'un des mécanismes du processus de classicisation, et représente le phénomène par lequel un discours universitaire est transposé dans la sphère scolaire secondaire (*La transposition didactique : du savoir savant au savoir enseigné*, Paris, La Pensée Sauvage, 1985).

<sup>69</sup> Le texte de loi est consultable sur le site de l'Éducation Nationale, à l'adresse <http://www.education.gouv.fr/cid4006/egalite-des-filles-et-des-garcons.html> (page consultée le 5 juin 2016).

<sup>70</sup> <http://www.education.gouv.fr/cid4006/egalite-des-filles-et-des-garcons.html> ; page consultée le 5 juin 2016.

<sup>71</sup> Ministère de l'Éducation Nationale, *Programmes et instructions de l'école élémentaire - Circulaire du 12 mars 1985, arrêté du 15 mai 1985 ; Programmes et instructions pour le collège*, Paris, CNDP, 1985.

peut être entendu comme une réhabilitation. Or, il semble que la réalité du discours scolaire sur ces autrices et leurs œuvres soit plus complexe et rende compte d'un statut toujours problématique au sein du canon, et de la difficulté à créer dans l'espace scolaire une image de ces écrivaines qui se départisse d'un certain nombre de représentations topiques sur la production d'œuvres littéraires par des femmes.

## 2. Quels corpus canoniques pour les œuvres des autrices du XVI<sup>e</sup> siècle ?

### a. Les sonnets de Louise Labé

Si l'ouverture du canon à partir de 1985 a permis l'intégration progressive des écrivaines du XVI<sup>e</sup> siècle dans les pages des manuels scolaires traitant de cette période, ce processus n'a pas entraîné un bouleversement de la perspective sur leurs productions. Ainsi, dans les onze manuels qui présentent Louise Labé entre 1981 et 1999, est proposé à la lecture un total de treize extraits de ses œuvres. La distribution des sonnets s'opère comme suit dans les manuels :

Titre du sonnet	Total des occurrences dans les manuels – 1981-1999
Sonnet VIII « Je vis, je meurs ... »	4
Sonnet XIV « Tant que mes yeux pourront larmes épandre ... »	4
<i>Débat de folie et d'Amour</i>	2
Sonnet IX « Tout aussitôt que je commence à prendre ... »	1
Sonnet XIII « Ne reprenez, Dames, si j'ai aimé ... »	1
Sonnet XIX « Diane étant en l'épaisseur d'un bois ... »	1
Sonnet XX « Prédit me fut ... »	1
Total des extraits	13

Tableau 64. Sonnets de Louise Labé sélectionnés dans les manuels – 1981-1999

Les deux sonnets « Je vis je meurs » et « Tant que mes yeux pourront larmes épandre » se révèlent les plus classicisés avec quatre occurrences chacun ; à ce centre s'adjoint une périphérie composée de quatre autres pièces tirées du même recueil et comptabilisant une seule occurrence chacune. Le *Débat de Folie et d'Amour* est représenté au travers de deux extraits et vient nuancer l'image d'une production orientée vers les sonnets amoureux.

De 2000 à 2011, Louise Labé est citée dans seize manuels, qui proposent une sélection de vingt-et-un de ses sonnets :

Titre du sonnet	Total des occurrences dans les manuels – 2000-2011
Sonnet VIII « Je vis, je meurs »	7
Sonnet II « Ô beaux yeux bruns »	4
Sonnet XIV « Tant que mes yeux pourront larmes épandre »	4
Sonnet V « Claire Vénus »	2
Sonnet XIII « Ne reprenez, Dames, si j'ai aimé »	2
Sonnet XX « Prédit me fut »	2
Total des extraits	21

Tableau 65. Sonnets de Louise Labé sélectionnés dans les manuels – 2000-2011

Sur les vingt-et-un extraits sélectionnés, un tiers du corpus est constitué du sonnet « Je vis, je meurs », qui occupe désormais à lui seul l'espace central du canon de l'œuvre de Louise Labé ; dans la périphérie directe se trouve les sonnets « Ô beaux yeux bruns » et « Tant que mes yeux pourront larmes épandre », avec quatre occurrences chacun ; le dernier cercle du corpus canonique est occupé par trois sonnets, « Claire Vénus », « Ne reprenez, Dames, si j'ai aimé », et « Prédit me fut ».

Sur un total de trente-quatre sonnets sélectionnés dans les manuels pour la période 1981-2011, « Je vis je meurs » apparaît comme le plus fortement classicisé de l'œuvre de Louise Labé. « Ô beaux yeux bruns » et « Tant que mes yeux pourront larmes épandre » forment, en deuxième position, un autre duo représentatif de l'œuvre de la poétesse dans le corpus canonique de la littérature du XVI<sup>e</sup> siècle. Ce sont donc les sonnets « mignards » et « brûlants » (selon les termes utilisés de Lanson), expression de la douleur et de la passion amoureuse la plus ardente, qui constituent aujourd'hui la principale image de la production poétique de Louise Labé dans le discours scolaire : si la place de la poétesse dans l'espace canonique général de la littérature du XVI<sup>e</sup> siècle est largement réévaluée, la modélisation de son œuvre révèle, d'un point de vue statistique, la pérennité des conceptions héritées du discours de l'histoire littéraire.

### *b. L'Heptaméron de Marguerite de Navarre*

De manière parallèle, la production de Marguerite de Navarre apparaît réduite, dans les manuels de 1981 à 2011, à l'*Heptaméron*. La distribution du corpus canonique pour l'œuvre de l'autrice se détermine comme suit :

Titre de l'œuvre	Nombre d'extraits sélectionnés dans les manuels – 1981-1999	Nombre d'extraits sélectionnés dans les manuels – 2000-2011
<i>Heptaméron</i>	5	9
<i>Comédie du Mont de Marsan</i>	0	1
<b>Totaux</b>	<b>5</b>	<b>10</b>

Tableau 66. Nombre d'extraits de l'œuvre de Marguerite de Navarre sélectionnés dans les manuels

Dans les sept manuels qui sélectionnent des extraits de l'œuvre de la reine de Navarre entre 1981 et 2011 est présenté un total de quinze textes dont quatorze sont des nouvelles tirées de l'*Heptaméron*, tandis qu'un seul extrait est tiré de *La comédie de Mont-de-Marsan*. La production en vers de l'autrice ne fait jamais l'objet d'une sélection dans les manuels, et la reine est systématiquement présentée sous les traits d'une romancière. L'étude parallèle de la sélection des extraits dans l'*Heptaméron* permet de dessiner l'image du corpus canonique de l'œuvre de Marguerite de Navarre<sup>72</sup> et de déterminer quelles nouvelles sont les plus classicisées :

Nouvelle	Total des occurrences dans les manuels – 1981-1999	Total des occurrences dans les manuels – 2000-2011	Total des occurrences
Septième journée, nouvelle LXV	0	2	2
Première journée, nouvelle V	1	1	2
Deuxième journée, nouvelle XII	1	1	2
Deuxième journée, nouvelle XVII	1	1	2
Troisième journée, nouvelle XXIX	0	1	1
Troisième journée, nouvelle XXXIX	0	1	1
Quatrième journée, nouvelle XXXII	0	1	1
Sixième journée, nouvelle LVIII	0	1	1
Deuxième journée, nouvelle XIX	1	0	1
Quatrième journée, nouvelle XXXVI	1	0	1
<b>Totaux</b>	<b>5</b>	<b>9</b>	<b>14</b>

Tableau 67. Extraits des nouvelles de l'Heptaméron sélectionnés dans les manuels – 1981-2011

Ce relevé fait apparaître la relative dispersion du corpus canonique de l'œuvre de Marguerite de Navarre, puisqu'à l'exception de la nouvelle V de la première journée, et des nouvelles XVII et XII de la deuxième journée, aucun extrait n'est repris dans les manuels entre les deux périodes observées. Si la nouvelle LXV de la septième journée est sélectionnée dans deux manuels pour la période 2000-2011, tous les autres extraits ne sont présents que dans un seul manuel, dans une seule des deux périodes. La diversité des sélections opérées dans l'œuvre de Marguerite de Navarre renseigne en réalité sur son moindre degré de classicisation : il ne semble pas y avoir, dans sa production, de texte qui soit considéré comme emblématique de sa production et qui serait, par conséquent, incontournable. Ce phénomène de classicisation

<sup>72</sup> Il faut ajouter à ce total de quatorze extraits un extrait de la scène 2 de la *Comédie de Mont-de-Marsan* proposé à la lecture dans le manuel dirigé par Maryse Avierinos en 2001.

minimale confirme la place périphérique occupée par l'autrice dans la structure générale du canon de la littérature du XVI<sup>e</sup> siècle, et le degré moindre de classicité accordée à son œuvre.

Ainsi, bien qu'il y ait une redécouverte des œuvres de Louise Labé et Marguerite de Navarre, le corpus canonique de leurs œuvres apparaît marqué par un mouvement de très forte réduction, autour d'un ou deux sonnets emblématiques pour Louise Labé, et d'une œuvre phare pour Marguerite de Navarre. Ce faisant, le phénomène de modélisation de leurs œuvres paraît reconduire des effets de hiérarchisation qui s'inscrivent dans une tradition réactivant les effets de validation mis en place par l'histoire littéraire depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. Ainsi, le corpus canonique déterminé pour leurs productions tend à construire l'image de Louise Labé comme une poétesse de l'amour brûlant, tandis que les écrits de Marguerite de Navarre ne paraissent pas offrir à la lecture de morceau exemplaire remarquable. Outre ce phénomène de réduction affectant les images canoniques des œuvres des autrices, le processus de modélisation tend également à resserrer très fortement les représentations de la littérature écrite par des femmes dans le canon général de la littérature du XVI<sup>e</sup> siècle. Réduite à deux noms principaux, Marguerite de Navarre et Louise Labé, la production littéraire féminine de la période est loin d'être représentée de manière aussi complète, détaillée et nuancée que celle de leurs contemporains, non seulement dans la sélection d'extraits de leurs œuvres, mais également dans le discours qui accompagne ces extraits.

### 3. *Quelles figures classiques pour les autrices ?*

#### *a. Marguerite de Navarre et la « veine gauloise » de la littérature du XVI<sup>e</sup> siècle*

Si l'autrice de l'*Heptaméron* est présente dans les manuels aux côtés de Rabelais ou Montaigne, elle n'en demeure pas moins une autrice dont la prose narrative est placée du côté du léger, sans que soit réellement prise en compte la dimension sérieuse de son œuvre, notamment l'aspect satirique et religieux des nouvelles. Ainsi, des manuels de 2007 et 2005 présentent l'*Heptaméron* comme un recueil de nouvelles « licencieuses » (Dominique Rincé, 2007 et 2005, p. 31), tandis qu'un paratexte de la nouvelle XXIX de la troisième souligne le fait que « consacré au monde paysan, ce récit illustre la veine gauloise du récit » (Jean-Marie Bigeard, 2004, p. 68). Dans une perspective similaire, la présentation d'un extrait de la cinquième nouvelle de la première journée se fait en ces termes dans un autre manuel de 2004 :

La cinquième nouvelle de la première journée s'inscrit dans la tradition des fabliaux du Moyen Âge : ce récit bref, lesté et enjoué, permet au petit peuple de prendre sa revanche sur des religieux bornés et sans scrupules. (Véronique Jacob, 2004, p. 95)

Dans ces deux paratextes, les mentions de « veine gauloise » et des « fabliaux », ainsi que la caractérisation « leste », indiquent que les nouvelles sont placées par les éditeurs scolaires dans un univers plus médiéval que renaissant, caractérisé par la légèreté du propos, voire la grivoiserie impliquée par la notion de « veine gauloise ».

Ce n'est que dans deux manuels antérieurs que sont proposées des présentations plus complètes de l'*Heptaméron* :

*L'Heptaméron* de Marguerite de Navarre lie nouvelles tragiques et comiques, qui illustrent les propos des « devisants » sur l'amour et la recherche de la perfection humaine sous le regard de Dieu. L'analyse des sentiments et des comportements s'élabore dans une narration qui veut distraire et instruire : la nouvelle accède ainsi au statut de genre littéraire. (Marie-Hélène Prat, 1997, p. 90)

*L'Heptaméron* s'inspire du *Décameron* de l'italien Boccace où dix narrateurs se réunissent pour raconter cent nouvelles en dix jours. Consacré au thème de l'amour tant sacré que profane, l'œuvre tourne le dos au merveilleux médiéval par son exigence de véracité. Elle ouvre aussi la voie au roman moderne par le rôle donné à la fiction cadre, c'est-à-dire aux dialogues entre les devisants, dame et seigneurs français jouant le rôle de narrateurs dans une véritable « comédie à dix personnages ». (Maryse Avierinos, 2000, p. 123)

Ces deux discours d'introduction soulignent la place centrale de l'œuvre de Marguerite de Navarre dans l'histoire littéraire, l'*Heptaméron* étant présenté comme un tournant essentiel dans le développement de la prose narrative en raison de la complexité de sa structure. Plus encore, l'œuvre acquiert le statut d'origine, celle de la valeur accordée à la nouvelle dans la hiérarchisation littéraire des genres. La légèreté supposée de l'œuvre est également largement nuancée par le rappel du caractère sérieux du propos : alors que les manuels les plus récents choisissent de présenter principalement les nouvelles à dimension comique du recueil, les manuels plus anciens font état de l'alternance au sein de l'œuvre de tonalités comiques et tragiques, ainsi que de la réflexion sociale et religieuse qui sous-tend la narration. Ce traitement plus complet de l'*Heptaméron*, rendant compte de sa complexité et de son importance dans l'histoire littéraire semble avoir aujourd'hui totalement disparu des manuels scolaires. Ce faisant, le traitement qui est réservé à son œuvre s'avère différent de celui qui est accordé à ses homologues masculins, Rabelais en tête, dont on ne cesse dans les manuels de rappeler et de louer la sagesse et l'érudition, ainsi que la complexité de l'œuvre qui renferme une haute philosophie sous des dehors comiques. Quand les éditeurs de manuels en viennent à l'auteur de *Gargantua et Pantagruel*, il s'agit en effet de rappeler qu'il incarne des « idéaux humanistes » dont il serait « l'un des plus grands représentants »<sup>73</sup>. De manière frappante, Marguerite de Navarre n'est jamais présentée comme une humaniste, mais comme « la

---

<sup>73</sup> Sur ce point et le précédent, nous renvoyons à notre chapitre V.

protectrice des humanistes » (Dominique Rincé, 2007, p. 31) et celle des « écrivains (Marot, Rabelais) » (Marie-Hélène Prat, 1997, p. 116), image qui rejoint celle proposé par Lanson dans *Histoire de la littérature française* et contribue à placer l'autrice de l'*Heptaméron* en retrait par rapport à la scène littéraire de son époque, ce qui minore son statut.

Ainsi, tant d'un point de vue quantitatif que dans les discours, Marguerite de Navarre s'avère beaucoup moins présente que Louise Labé dans le canon scolaire de la littérature du XVI<sup>e</sup> siècle, et son œuvre apparaît bien moins classicisée. Peu ou pas de morceau remarquable transmis de manuel en manuel, une présentation qui occulte tout un pan de l'œuvre et passe sous silence son originalité dans l'histoire littéraire : le discours scolaire tend à écarter progressivement Marguerite de Navarre du cercle de la littérature du XVI<sup>e</sup> siècle et à l'éloigner des cercles les plus classiques du canon de la période. A partir de 2011, elle n'est plus citée par aucun éditeur, et sa trajectoire dans le canon semble inverse à celle de Louise Labé, qui se voit accordée une place de plus en plus importante dans les manuels (*cf tableau 18*).

### *b. Femme et poétesse : Louise Labé ou les affres de la passion amoureuse*

Présente dans tous les manuels depuis 2007, Louise Labé constitue désormais une figure majeure du canon scolaire de la Renaissance. La réévaluation de son poids dans le corpus canonique, et sa place assurée dans la périphérie directe depuis 1981, se doublent dans les notices de présentation et les paratextes d'un discours élogieux :

Pour la Belle Cordière, tel est son surnom, « le plus grand plaisir qui soit après amour, c'est d'en parler ». Son œuvre est centrée sur l'expression de l'amour fou qui est source de plaisir comme de souffrances intenses. Selon le poète Léopold Sédar Senghor, elle est « la plus grande poétesse qui soit née en France ». (Jean-Marie Bigeard, 2007, p. 123)

Louise Labé fut la plus brillante personnalité du cercle des poètes de la Renaissance, presque tous installés à Lyon au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle. (Dominique Rincé, 2011, p. 47)

À partir de cette présentation valorisante, les paratextes des sonnets de Louise Labé représentent la poétesse sous les traits d'une amante ardente, capable d'exprimer de manière singulière toute la gamme des sentiments amoureux :

S'inspirant des poètes italiens, Louise Labé donne un accent singulier à l'évocation du désir amoureux. Chaque sonnet, animé d'un seul mouvement, a l'intensité d'un aveu, d'un appel, d'un cri. On dirait que la poésie est l'expression directe de la passion dont elle semble avoir connu tous les vertiges : attente, bonheur fou, angoisse mortelle, soif du corps, élan de l'âme. (Christophe Desaintghislain, 2011, p. 104)

[...] son amour pour Olivier de Magny lui inspire alors un langage que chacun comprend : celui de la passion. (Valérie Presselin, 2011, p. 517)

Dans les manuels du XXI<sup>e</sup> siècle, les paratextes suivent cette représentation doxique en faisant de l'expérience amoureuse le fondement de la poésie de Louise Labé et la source de son inspiration poétique :

Elle sut chanter ses passions ardentes dans une poésie alliant pureté de la langue et élégance des formes. Délaissée par le jeune homme qu'elle aimait, elle confie ici au sonnet décasyllabique (« Tant que mes yeux pourront larmes épandre... ») le témoignage de sa défaite et les angoisses qu'elle suscite. (Dominique Rincé, 2007, p. 45)

Louise Labé a confié que l'amour, découvert à seize ans, a changé le cours de sa vie. C'est cette puissance de l'amour qu'elle exalte dans tous ses écrits. (Christophe Desaintghislain, 2011, p. 104)

Cette image de la poétesse en amoureuse passionnée et déçue se retrouve dans les manuels antérieurs, qui construisent la même figure d'autrice :

Ce poète (*sic*) exprime avec audace, dans le sonnet qui suit ("je vis je meurs"), les tourments de la passion amoureuse. (Jacques Parpais, 1991, p. 37)

Cette poésie très personnelle est inspirée par une expérience vécue : elle fut en effet quittée par un jeune homme qu'elle aimait [...]. (Hélène Sabbah, 1993, p. 109)

L'œuvre de Louise Labé est dominée par sa passion pour un homme qui la délaissa : elle l'exprime dans vingt-quatre sonnets qui chantent le bonheur et la souffrance d'aimer, ainsi que la fatalité de l'amour. (Hélène Sabbah, 1993, p. 134)

Les discours de présentation indiquent ainsi clairement le lien entre le biographique, réduit à l'expérience amoureuse, et l'activité poétique qui permet à la poétesse de « dépeindre l'ardeur d'une passion amoureuse et la douleur d'avoir été abandonnée » (Hélène Sabbah, 2001, p. 243). L'image de Louise Labé transmise par les manuels scolaires depuis les années quatre-vingt-dix est donc celle d'une femme qu'une première expérience amoureuse malheureuse a conduite à prendre la plume pour exprimer le désespoir né de cette « passion », terme qui revient à quinze reprises dans les notices de présentation proposées dans les vingt-sept manuels qui mentionnent Louise Labé. De manière remarquable, le terme est utilisé dans quatorze des notices entre 2000 et 2011 (sur seize manuels présentant Louise Labé) et dans une seule dans les manuels antérieurs à 1999. Une telle inflation souligne bien que l'image classique de la poétesse, dans les manuels du XXI<sup>e</sup> siècle, est tout entière organisée autour de la question amoureuse. Comme dans le cas des poètes maximaux de la période, Ronsard et Du



Bellay, le discours scolaire insiste en outre sur la sincérité des sentiments exprimés dans cette poésie, et organise une représentation où *ethos* de l'autrice et réalité du biographique sont rendus équivalents, selon un principe mimétique qui sous-tend le discours<sup>74</sup>. De même que pour les deux poètes emblématiques du siècle, la fortune scolaire de Louise Labé dans les manuels à partir de 2000 s'explique sans doute par ailleurs par un recentrement des objets d'étude autour de la transmission d'une poésie désignée comme lyrique, rendant compte de sentiments personnels, et dès lors intégrables à des séquences transséculaires. La construction d'une figure classique de la poétesse comme amoureuse passionnée et tourmentée peut dès lors s'entendre comme une manière de rendre disponible à l'étude les textes proposés dans les manuels, en offrant la possibilité de les mettre en lien avec d'autres poèmes.

Or, cette représentation n'est pas sans ambiguïtés, car si le discours doxique souligne que Louise Labé rend compte dans son œuvre poétique de ses sentiments amoureux, les paratextes soulignent également à l'envie que l'expérience traduite dans les sonnets est avant tout une expérience féminine :

Elle dépasse ces lieux communs de la poésie amoureuse par une réflexion subtile sur les sentiments féminins. (Xavier Damas, 2011, p. 50)

Ces « sentiments féminins » s'avèrent en réalité au cœur des discours de présentation dépeignant Louise Labé sous les traits d'une amoureuse passionnée et déçue (*cf supra*), et innervent ainsi l'ensemble de la figure classique de l'autrice. En ce sens, la prégnance de cette représentation amène à envisager les liens entre le discours des manuels et la notion d'« écriture féminine », qui émerge dès 1975 sous la plume de l'autrice Hélène Cixous<sup>75</sup>. Cette notion repose sur l'idée que les hommes et les femmes n'écriraient pas de la même façon en raison d'expériences corporelles essentiellement différentes, notamment l'expérience de la maternité. Si la perspective se veut résolument féministe, et cherche notamment à s'opposer aux jugements de valeurs plaçant sans cesse les écrivaines du côté du futile, la méthode s'avère à double tranchant : en supposant une différence ontologique entre hommes et femmes qui se révélerait dans l'acte littéraire, la notion d'écriture féminine tend en réalité à reconduire les représentations qui veulent la femme plus proche de la nature, moins

---

<sup>74</sup> Voir sur ce point le chapitre V, partie II.2.

<sup>75</sup> L'écrivaine publie successivement en 1975 *La Jeune Née* en collaboration avec Catherine CLEMENT (Paris, Union générale d'éditions), ainsi qu'un essai « Le Rire de la Méduse » dans un numéro de la revue *L'Arc* consacré à Simone de Beauvoir. En 1977, elle publie *La venue à l'écriture*, tandis que la même année deux revues (*Sorcières* et *Revue des sciences humaines*) consacrent des dossiers à la question de l'écriture féminine. L'ensemble des articles publiés par Hélène CIXOUS durant la décennie 1975-1985 a récemment fait l'objet d'une réédition dans un même ouvrage sous le titre *Le Rire de la Méduse et autres ironies* (Paris, Galilée, 2010).

intellectuelle, plus à l'écoute de son corps et plus sensible aux passions de l'âme et du corps<sup>76</sup>. Ce faisant, puisque les discours de présentation de Louise Labé établissent un lien entre la production littéraire et le genre de l'auteurice, il est possible de supposer à l'œuvre dans le discours scolaire un effet de la transposition didactique, par l'importation dans le discours scolaire des réflexions universitaires autour de l'existence d'une écriture féminine. Redoublant la notion d'écriture féminine par l'image de la femme poétesse amoureuse et sentimentale, le discours scolaire s'avère dès lors tout à la fois valorisant (en témoigne la dimension positive des présentations biographiques) et réducteur, car il participe à essentialiser l'œuvre de Louise Labé autour de sa seule dimension féminine, à la fois dans l'écriture (une femme amoureuse désespérée) et dans la lecture (son œuvre s'adresserait en priorité à un lectorat féminin). Si la réalité du genre n'est pas questionnable – une fois admis que Louise Labé est bien une femme écrivaine et non une fiction littéraire – et si l'influence de l'expérience personnelle sur la production littéraire est nécessairement à prendre en compte pour envisager les enjeux d'une œuvre, il faut cependant souligner que l'analyse de la féminité ne saurait constituer la seule perspective épuisant les potentialités d'interprétation d'une œuvre<sup>77</sup>.

Pourtant, l'analyse révèle que, pour la période 2000-2011, dans les seize manuels qui présentent Louise Labé quatorze indiquent que son activité poétique est directement liée à une déception amoureuse, tandis que l'inscription de l'œuvre dans la tradition pétrarquiste n'est rappelée que dans cinq paratextes. Les manuels soulignant la filiation de Louise Labé avec les poètes de son temps rappellent ainsi que la passion amoureuse, réelle ou non, n'est le plus souvent au XVI<sup>e</sup> siècle qu'un prétexte à l'écriture :

Poétesse de la Renaissance originaire de Lyon, Louise Labé chante l'amour dans ses poèmes qui imitent ceux du poète italien Pétrarque. Sans être dédiée à une figure masculine particulière, cette œuvre lyrique exprime les tourments amoureux. (Xavier Damas, 2011, p. 50)

Nous connaissons bien peu de choses de Louise Labé ; on la rattache aux poètes de l'École de Lyon, comme Maurice Scève, des auteurs marqués par un pétrarquisme raffiné. On en trouve la trace dans ce sonnet (« Je vis je meurs ... ») qui décrit les tourments d'une passion peut être inspirée par le poète Olivier de Magny. (Xavier Damas, 2007, p. 38)

---

<sup>76</sup> Sur le rapport entre féminité et nature dans la notion d'écriture féminine, nous renvoyons à l'article de Merete STISTRUP JENSEN, « La notion de nature dans les théories de l'« écriture féminine » » (*Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 11 | 2000, mis en ligne le 09 novembre 2007, URL : <http://clio.revues.org/218>)

<sup>77</sup> Comme le souligne Christine PLANTE « Pourquoi ce qu'une femme veut dire relèverait-il nécessairement de la féminité, pourquoi, quand une femme écrit, aurait-elle avant tout, uniquement et toujours cela à dire ? » (*La petite sœur de Balzac, op. cit.*, p. 48).

Dans ce sonnet célèbre de la « Belle Cordière » (« Je vis je meurs »), l'inversion des rôles entre l'amant et l'amante transforme profondément la rhétorique du discours amoureux. (Maryse Avierinos, 2001, p. 147)

Pourtant, mises à part ces occurrences, dont deux proviennent de la réédition du même manuel, le discours scolaire transmet à partir de 2000 une image de Louise Labé qui détache son œuvre de toute la tradition poétique dans laquelle elle s'inscrit. Ce faisant, c'est moins la poétesse, maîtresse de son art et des codes littéraires, qui est valorisée par le discours, mais bien la femme, écrivant avec simplicité et fougue son amour.

Par comparaison, l'activité poétique de Ronsard, représenté dans les manuels comme le grand poète de l'amour à la Renaissance (*cf chapitre V*), est rarement ramenée dans les manuels scolaires à la simple expression d'une expérience amoureuse malheureuse, mais très généralement présentée comme le dépassement de cette expérience par une création littéraire qui transcende la réalité et fait accéder le poète à l'Art :

L'histoire littéraire veut que les *Amours de Cassandre* aient été inspirés à Ronsard par sa rencontre fugitive avec la très jeune Cassandre Salviati. Mais quelle qu'ait été la réalité de cette histoire sentimentale éphémère, elle est surtout prétexte pour le jeune poète à s'essayer avec succès à la poésie amoureuse, marquée par l'influence de Pétrarque. (Florence Randanne, 2011, p. 449)

Les *Amours* de 1552, inspirées par la jeune Cassandre Saviati, reflètent à nouveau la mode pétrarquiste : *l'inamoramento*, la souffrance, l'accumulation des figures de rhétorique. (Dominique Rincé, 2007, p. 65)

La référence à Pétrarque place ici la production du poète dans une tradition littéraire qui fait de l'expérience de l'amour un motif littéraire. Le sentiment amoureux, tout aussi central dans la présentation des œuvres de Ronsard que Louise Labé (*cf chapitre V*), est ici clairement ramené à son rôle de prétexte pour l'écriture poétique, et Ronsard n'est pas dépeint en amoureux transi brûlé par les flammes de la passion. La différence dans l'élaboration de ces deux figures d'auteur est d'autant plus intéressante qu'il s'agit tout autant pour Louise Labé que pour Ronsard ou les autres membres de La Pléiade de s'inscrire dans la tradition pétrarquiste. Pour autant, c'est aux poètes qu'échoit le rôle de l'artiste subsumant la passion par l'art, tandis que la poétesse est figurée dans le discours scolaire sous les traits d'une femme amoureuse décrivant le tourment de son état intérieur, mais sans lien avec une tradition littéraire antérieure ou sans suggestion d'une sublimation. Ce phénomène de décontextualisation et de déshistoricisation est particulièrement frappant dans un manuel du début des années quatre-vingt-dix, où il est affirmé que Louise Labé « loin d'imiter Pétrarque, modèle alors à la mode, [...] décrit avec sincérité cet amour et cet échec » (Hélène Sabbah, 1993, p. 48). Bien que les manuels plus récents ne proposent pas de telles affirmations, le

silence quant aux liens de Louise Labé avec une tradition littéraire essentielle à la compréhension de l'activité poétique au XVI<sup>e</sup> siècle révèle les mécanismes de concentration et de déplacement du sens à l'œuvre dans son intégration au canon.

Ainsi, bien qu'elle apparaisse dans le corpus canonique comme dans le discours scolaire comme une autrice majeure du XVI<sup>e</sup> siècle, aussi bien en volume d'extraits que dans le discours, Louise Labé est représentée dans les manuels au moyen d'images qui superposent presque systématiquement le biographique féminin et l'écriture. Alors même que rappeler l'héritage de Pétrarque, ou ses liens avec le groupe des poètes lyonnais, permettrait de mieux saisir les caractéristiques littéraires de l'œuvre de Louise Labé, le choix des éditeurs est de concentrer le discours de présentation autour d'un féminin marqué par la passion amoureuse malheureuse. Le discours scolaire tend alors à exclure l'œuvre du récit de l'histoire littéraire en niant son inscription dans les mouvements et les règles littéraires de son époque. Ce faisant, le statut de Louise Labé se révèle paradoxalement moins classique qu'il n'y paraît de prime abord : alors même que son œuvre est largement représentée dans les manuels, les discours qui l'accompagnent créent une image de Louise Labé comme femme d'abord, poétesse ensuite, et en ce sens à l'écart du cercle des poètes de la Renaissance. La construction de cette représentation canonique statue exemplifie la difficulté inhérente au discours scolaire à intégrer pleinement une autrice au canon, et à lui accorder une place égale aux grands auteurs qui le composent presque exclusivement. Si elle n'est pas en dehors du cercle des grands auteurs de la Renaissance, Louise Labé ne semble pas non plus réellement appartenir à ce cercle. Sa place, hésitante, ambiguë (à l'image des discours qui la constituent en autrice maximale de la période), reflète les difficultés à construire dans le discours scolaire une histoire littéraire intégrant à part égale hommes et femmes, sans que soit valorisé chez les autrices ce qui relève d'un féminin souvent fantasmé.

## **Conclusion**

Réduit à l'œuvre de Marguerite de Navarre ou concentré autour de celle de Louise Labé, le pôle féminin du canon scolaire de la littérature du XVI<sup>e</sup> siècle apparaît relativement désavantagé au regard de son pendant masculin, et ce notamment pour les deux premières périodes de notre étude. Si les autrices du XVI<sup>e</sup> siècle ne sont pas présentées comme des monstres ou d'« horribles bas-bleus » dans les anthologies de Lanson ou de Lagarde et Michard, leur place n'en demeure pas moins extrêmement mineure, dans le canon comme dans les représentations. De la fin du XIX<sup>e</sup> siècle au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, le mécanisme de sélection de l'histoire littéraire s'avère ainsi peu clément pour les autrices, qui sont

régulièrement écartées des anthologies, ou simplement mentionnées en passant. Les écrivaines se trouvent ainsi le plus souvent reléguées aux marges du canon, voire en-dehors. En outre, qu'elles soient ramenées à la figure rassurante de la mère ou de la sœur comme Marguerite de Navarre, ou à celle plus sulfureuse de l'amante passionnée comme Louise Labé, les représentations doxiques des autrices s'apparentent à des rôles stéréotypés qui rendent peu compte des sens de leurs œuvres. À partir des années 1980, cependant, un changement général s'opère qui s'avère favorable à la réapparition des autrices dans le corpus canonique. Louise Labé se trouve ainsi placée dans la périphérie directe du canon et apparaît dans la majorité des manuels étudiés pour la période 1981-2011 ; quant à Marguerite de Navarre, bien que l'étendue du canon se resserre de plus en plus à partir de 2000, elle demeure dans la périphérie proche du corpus canonique entre 1981 et 2011, aussi bien en termes d'occurrences dans les manuels que de sélection d'extraits<sup>78</sup>.

Cette inflation de la représentativité des autrices dans le corpus scolaire de la littérature du XVI<sup>e</sup> siècle souligne d'une part un phénomène de réévaluation, qui rompt avec l'organisation transmise et pérennisée depuis les anthologies d'histoire littéraire du début du XX<sup>e</sup> siècle. Que deux autrices figurent parmi les dix auteurs autour desquels s'organise le canon de 1981 à 2011, cela laisse à voir les effets de rééquilibrage qui affectent le corpus canonique et transforment in fine l'image canonique du siècle. Pour autant, si la représentativité s'accroît, les représentations, elles, demeurent en grande partie identiques. Dans le cas de Louise Labé et de Marguerite de Navarre, comme ailleurs dans l'analyse du discours scolaire, ce sont moins des réévaluations que des effets de perpétuation qui sont visibles dans la construction de l'image canonique. Ainsi, si les écrivaines de la Renaissance sont *plus* représentées, il n'est pas sûr qu'elles soient différemment ou mieux représentées, et le discours doxique révèle la permanence des visions stéréotypées véhiculées depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Malgré sa place dans la périphérie proche, Marguerite de Navarre n'est pas présentée comme une écrivaine humaniste, mais comme la protectrice des auteurs de l'époque, Marot et Rabelais en tête ; son œuvre, dont sont tirées essentiellement des nouvelles à tonalité comique, est largement modélisée sous la forme d'un conte plaisant. Quant à Louise Labé, elle apparaît comme une poétesse de l'amour passionnée et meurtri, et ses sonnets sont présentés comme l'expression directe de ses sentiments. Ce faisant, ni l'une ni l'autre ne sont inscrites dans les traditions et les mouvements littéraires, et leurs places s'avèrent dès lors minorées dans la mise en récit du siècle.

En somme, l'analyse de la place des autrices dans le canon scolaire de la littérature du XVI<sup>e</sup> siècle souligne à la fois une avancée dans la constitution du corpus et une relative immuabilité dans la construction et la transmission des images canoniques des écrivaines. Ce

---

<sup>78</sup> Pour cette distribution des places dans la structure générale du canon, nous renvoyons aux figures 1 à 4.

faisant, l'étude révèle aussi la permanence d'un mécanisme potentiellement minorant dans la classicisation des autrices. Les effets de hiérarchisation du corpus canonique se doublent en effet ici d'une hiérarchisation par le genre, qui souligne que le sexe en littérature semble avoir à lui seul une valeur différentiante et permettrait de séparer, même implicitement, la littérature écrite par des femmes, et souvent présentée comme écrite pour des femmes de la littérature des hommes<sup>79</sup>.

À partir d'une analyse quantitative de la présence des auteurs et des œuvres dans les manuels de 1981 à 2011, la deuxième partie de notre étude a permis la mise au jour de la structure du corpus canonique de la littérature du XVI<sup>e</sup> siècle, organisé à partir d'un centre entouré de plusieurs périphéries. En complétant cette étude d'une analyse des discours scolaires permettant de déterminer les figures classiques d'auteurs, à la fois pour les classiques maximaux et pour les auteurs périphériques, nous avons tracé une cartographie extensive du corpus canonique et des représentations qui l'accompagnent, ce qui trace *in fine* les contours de l'image canonique de la littérature du XVI<sup>e</sup> siècle. Pour poursuivre plus avant l'exploration de cette image, nous proposons dans la partie suivante d'interroger les usages scolaires de cette représentation canonique et les valeurs qui lui sont attribuées dans le discours scolaire, depuis les manuels de la III<sup>e</sup> République jusqu'à ceux du XXI<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>79</sup> Sur la valeur différentiante du genre, nous renvoyons aux différents ouvrages de Martine REID cités au cours de l'analyse, ainsi qu'aux volumes des actes du colloque *Genre/Genres* publiés sous la direction d'Isabelle ALFANDARY (Paris, Michel Houdiard, 2015).