



Femmes et canon(s). Quelle place pour les auteures du XVI^e siècle dans les ouvrages scolaires ? (1900-2014)

Marjorie Broussin

RÉSUMÉ. L'*Histoire de la littérature française* de Gustave Lanson (rééditée plusieurs fois au XX^e siècle depuis la première édition de 1894) ne comporte qu'une seule auteure (Marguerite de Navarre) pour la période de la Renaissance et le statut de *grande œuvre* est refusé à son *Heptaméron*, qualifié d'« œuvre plaisante ». L'état actuel du canon nous montre en revanche que depuis les années 1990 au moins, les manuels tendent à accorder à quelques auteures de la Renaissance (M. de Navarre ou Louise Labé) le statut tant convoité de *classiques*, au même titre que Rabelais, Montaigne ou Ronsard. Il convient d'interroger cette évolution du canon scolaire de la littérature du XVI^e siècle : la réapparition actuelle des auteures est-elle liée à une réévaluation de leur place à leur époque ? Ou leur présence répond-elle à une volonté de rééquilibrer un canon défini au début du siècle et marqué par des normes idéologiques, dissimulées sous des critères esthétiques, aboutissant à l'exclusion ou à la minoration des écrivaines ? Il s'agira donc de déterminer ce qui ressortit à une relecture *littéraire* de ces œuvres et à une conception exclusivement esthétique de leur valeur (justifiant leur inscription dans le canon), et ce qui peut être interprété comme une réévaluation d'ordre idéologique, en fonction de contraintes extérieures (politiques, institutionnelles ou sociales). Ce sera donc l'image scolaire de la littérature du XVI^e siècle qui se dessinera à travers l'analyse, non pas dans ses formes les plus évidentes, mais dans les creux et les manques de la représentation.

ABSTRACT. In Gustave Lanson's *Histoire de la littérature française* (A History of French Literature), published in 1894 but reprinted throughout the 20th century, the chapter on the Renaissance displays only one female author, Marguerite Navarre whose major work, *The Heptameron*, is however denied the status of major work and is merely thought a "pleasant" book. Yet, since the 1990's, the canon has changed and school textbooks now tend to grant some Renaissance female authors like Marguerite de Navarre and Louise Labé the much coveted status of classic writers, in the same way as Rabelais, Montaigne and Ronsard. Thus it seems necessary to investigate this evolution in the educational canon of French Renaissance literature: is the current coming back to the forefront of female authors linked to a reassessment of their place in their own time? Or is it meant to restore some balance in a canon that was defined back in the early 20th century and thus influenced by contemporary ideological norms – though hidden behind pseudo aesthetic criteria – which at the time led to the exclusion or underestimation of female authors? Our aim here will be to determine what pertains to a new literary reading of these works and to their value from an exclusively aesthetic point of view (which justifies their belonging to the canon) and what may be interpreted as an ideological reassessment, based on exterior constraints (be they political, institutional or social). The picture of the French Renaissance literature built by textbooks and education will thus be analyzed not through its most obvious manifestations, but through what is actually missing and absent from this representation.

MOTS-CLÉS : auteures, canon, canonisation, classicisation, esthétique, exclusion, histoire littéraire, idéologie, manuels scolaires, XVI^e siècle

KEYWORDS: 16th century, aesthetics, canon, canonization, classicization, exclusion, female writers, ideology, literary history, textbooks

Martine Reid, directrice de l'ouvrage collectif *Des Femmes en littérature* (2010), constate que « Mémoire, héritage, patrimoine sont, quand il est question des femmes auteurs, bien mal servis, et ce jusqu'à aujourd'hui, particulièrement en France. » (5)

En effet, les auteures apparaissent dans l'ensemble maltraitées, voire ignorées par la critique et l'histoire littéraire¹, et les écrivaines du XVI^e siècle ne font pas exception. Il s'agit d'un problème de représentation, puisque se dessine un écart entre la réalité de la production (il existe depuis longtemps des femmes actives en littérature en France) et les discours tenus sur ces auteures par la critique, mais aussi et surtout par l'histoire littéraire constituée au fil des siècles au moyen de recueils et d'anthologies². Ce discours de l'histoire littéraire et de la critique, puis des manuels, c'est précisément ce que Martine Reid nomme « mémoire, héritage, patrimoine », et que nous identifierons ici comme le canon scolaire.

De fait, la question de la place des auteures dans les ouvrages scolaires, ou plutôt de leur absence³, implique nécessairement une réflexion sur les mécanismes de constitution du canon, cet ensemble composé d'œuvres et d'auteurs censés représenter l'essence de la littérature nationale. Il faut préciser que l'apparition progressive d'un canon de la littérature française, que l'on peut faire remonter environ à la fin du XVIII^e siècle avec le *Cours de littérature ancienne et moderne* (1798-1804) de l'académicien La Harpe, va de pair avec une série de procédés identifiés par Alain Viala comme processus de classicisation. Dans son article « Qu'est-ce qu'un classique » (1993), Viala estime que l'on peut considérer l'École, la recherche universitaire, le monde de l'édition mais aussi les différents prix et concours littéraires comme des instances officielles de légitimation déterminant quels auteurs vont constituer le canon de la littérature nationale. Ce canon est donc à la fois formel et relatif, car susceptible d'évoluer au cours du temps et des modifications des représentations associées à certaines œuvres ou certains auteurs. La constitution d'un corpus de textes classiques est ainsi caractérisée par la mise en œuvre au sein des histoires littéraires ou des anthologies de mécanismes de sélection, de réduction, de hiérarchisation, qui opèrent une

¹ Nous renvoyons sur ce point aux deux ouvrages de Martine Reid, parus en 2010 et 2011, ainsi qu'aux nombreux travaux de Christine Planté, notamment « Femmes exceptionnelles » (1988) et la réédition de son ouvrage de 1989 *La petite sœur de Balzac* (2015). On pourra également consulter le dossier « Y a-t-il une histoire littéraire des femmes ? » (*Fabula-LhT*, n°7, avril 2010, url : <http://www.fabula.org/lht/7/cohen.html>, page consultée le 11 mars 2015), et la synthèse publiée par Christine Détrez *Les femmes peuvent-elles être de Grands Hommes ?* (2016).

² Voir à ce sujet les analyses d'Éliane Viennot (2011).

³ Aujourd'hui très peu de femmes sont présentes dans les programmes et les manuels du secondaire, si bien qu'une pétition « Pour donner leur place aux femmes dans les programmes de littérature du bac L », adressée à Mme La Ministre de l'Éducation Nationale, a été lancée au printemps 2016 sur le site change.org par Françoise Cahen, une enseignante de français d'un lycée d'Alfortville. La pétition, qui revendique notamment que les « grandes écrivaines comme Marguerite Duras, Mme de Lafayette, Annie Ernaux, Marguerite Yourcenar, Nathalie Sarraute, Simone de Beauvoir, George Sand, Louise Labé... soient aussi régulièrement un objet d'étude pour nos élèves », a recueilli en quelques heures plus de dix mille signatures.

modélisation des textes, autrement dit un processus de « classicisation » (Viala) visant à faire correspondre les textes retenus à des normes idéologiques⁴.

[...] un classique est un auteur ou une œuvre tels qu'ils résultent d'un processus de modélisation qui, pour les ériger en modèles, les a soumis à une série de manipulations de modélisation, et que cette modélisation est signifiante de valeurs qu'on y a attachées. (Viala 22)

En ce sens, il faut souligner que le qualificatif de *classique* est à entendre avant tout comme une catégorie de réception, créatrice d'effets différentiels entre les auteurs retenus et ceux qui ne le sont pas⁵, mais au sein même de ces auteurs retenus, entre ceux qui sont le plus modélisés et ceux qui le sont le moins. Si la consécration d'une œuvre, par son intégration institutionnelle, semble parfois aller de soi, notamment dans le cas des œuvres considérées comme des classiques maximaux⁶, à l'instar des auteurs du XVII^e siècle français dont la surreprésentation dans les manuels et programmes scolaires a déjà été largement analysée⁷, l'ascension vers cette place à part ne se fait pas toujours sans détours, accidents ou imprévus. C'est particulièrement le cas pour les auteurs du XVI^e siècle qui dès le milieu du XIX^e siècle et jusqu'aux premières décennies du XX^e accèdent difficilement au statut de classique, en raison du caractère souvent déconcertant de leurs productions pour des éditeurs d'anthologies dont le référent esthétique essentiel demeure le classicisme⁸. Sans revenir en détails sur la constitution du canon de la littérature du XVI^e siècle, nous chercherons ici à nous intéresser à la manière dont le discours de l'histoire littéraire, depuis le début du XX^e siècle jusqu'à nos jours, tend à minorer, voire à occulter l'existence d'auteurs durant la période renaissante. S'interroger sur la place de Marguerite de Navarre, Louise Labé ou encore Pernelle du Guillet dans la création et la transmission d'un ensemble d'œuvres et d'auteurs censé représenter *toute* la littérature du XVI^e siècle, semble en réalité nécessairement lié à une réflexion sur la constitution de l'histoire littéraire comme « mise en récit »⁹ officielle de la littérature française.

⁴ Viala relève ainsi que, dès le XIX^e siècle, l'idée de littérature nationale est liée à la représentation d'une identité nationale à promouvoir, et que dès les origines les classiques s'ordonnent selon « une économie symbolique de l'identification politique » (28).

⁵ Pour une approche synthétique de la question des effets différentiels des mécanismes de classicisation, nous renvoyons à l'introduction (pp. 3-9) de l'ouvrage de Marie-Odile André (1997).

⁶ Selon Viala, plus un écrivain a de succès, plus il a de chances d'accéder à une « classicisation maximale », c'est-à-dire un aboutissement du processus de classicisation qui « désigne comme classiques maximaux des auteurs consensuels [...] ceux dont un maximum d'instances trouvent manière à s'occuper avec profit, même si c'est pour en tirer des choses différentes. » (26).

⁷ On peut consulter sur ce point les travaux de Martine Jey (1998) dans une perspective à la fois historique et sociologique, ainsi que les analyses d'Alain Chervel (2008).

⁸ L'étude de ce processus de classicisation, ainsi que de la transmission de la littérature du XVI^e siècle par l'institution scolaire, est l'objet de mon travail de doctorat, dirigé par Michèle Clément (Université Lyon 2, IRHIM), sous le titre provisoire *Images scolaires et imaginaire social de la littérature de la Renaissance : transmission, évolutions et représentations de la littérature française du XVI^e siècle dans les manuels scolaires (1894-2014)*.

⁹ La désignation du processus de patrimonialisation d'une œuvre, d'un auteur, voire d'un siècle littéraire, comme « mise en récit » ou « mise en scène » est proposée par Stéphane Zekian dans l'introduction de *L'invention des classiques* (2012, p. 13), ce qui souligne le jeu de mécanismes extra-littéraires présidant à la transformation, voire à la recréation, des œuvres au moment de leur classicisation.

Pour ce faire, nous nous intéresserons tout particulièrement à l'ouvrage de Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française* qui constitue le fondement majeur, au XX^e siècle, de cette construction discursive particulière qu'est le canon littéraire scolaire¹⁰. Nous souhaitons ainsi étudier la manière dont sont représentées les auteures de la Renaissance dans ce moment particulier où se constitue et se stabilise le canon. En regard, et afin de saisir dans quelle mesure le corpus canonique de la Renaissance française évolue, nous proposerons d'examiner des manuels de lycée édités depuis les années 2000, représentant donc un discours actuel sur la littérature du XVI^e siècle et sa réception par et à l'École¹¹.

Grâce à cette réflexion sur le statut particulier accordé à des auteures comme Marguerite de Navarre ou Louise Labé, nous proposons donc d'approcher le canon *de biais*, en nous plaçant au niveau de ses marges, ses manques et ses silences, afin de mesurer la portée des divers processus d'occultation ou de minoration mis en place dès le XIX^e siècle autour des œuvres de ces écrivaines. En retour, nous considérerons les phénomènes actuels d'apparente redécouverte de ces auteures dans les manuels scolaires : si Louise Labé ou Marguerite de Navarre font désormais partie intégrante du canon de la littérature du XVI^e siècle, comme nous le montrerons, il importe de mesurer la portée exacte de cette réapparition et de tenter de comprendre s'il s'agit ou non d'une réhabilitation. Ce faisant, nous montrerons que des critères moins esthétiques qu'idéologiques sont à l'œuvre dans les mécanismes de sélection et de hiérarchisation propres à la classicisation de ces auteures, et que ces critères doivent être compris comme la manifestation de représentations du féminin propres aux époques où le canon est mis en discours, aussi bien au début du XX^e siècle que de nos jours.

Lanson et les femmes : entre rejet et minoration

Si l'on s'intéresse aux premières tentatives de mise en forme d'un Panthéon de la littérature nationale, on remarque que chez La Harpe il n'y a pas de femmes – il n'y a pas non plus, d'ailleurs, d'auteurs pour le XVI^e siècle. D'une manière générale, les XVII^e et XVIII^e siècles ne sont pas enclins à faire figurer des femmes dans les différentes anthologies ou les dictionnaires de littérature qui sont publiés¹², et renvoient le plus souvent les écrits féminins à de gentilles productions sans conséquence et sans intérêt. Plus

¹⁰ Les analyses que nous proposons ici se fondent sur l'édition de 1923, qui propose une image stabilisée du corpus de la Renaissance, après des périodes où la classicisation des auteurs de la période s'avère complexe. Pour envisager le rôle clé que joue l'ouvrage de Lanson dans la constitution de l'histoire littéraire de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, il convient de rappeler que l'histoire de la littérature française connaît une série de rééditions successives de 1895 (date de la première parution) jusqu'en 1923. La diffusion des méthodes et jugements de l'histoire littéraire, pensée comme une science objective de l'analyse littéraire par son fondateur, constitue un pivot dans l'histoire des discours sur la littérature française, laquelle se voit ordonnée selon un ordre et des catégories qui seront repris et pérennisés par les manuels scolaires de la période. Pour une analyse précise de ces mécanismes de reprise et de passage dans les anthologies scolaires du discours lansonien, ainsi que des mécanismes de hiérarchisation mis en place par Lanson dans son ouvrage, nous renvoyons à l'étude d'Emmanuel Fraisse (1997) ainsi qu'aux analyses de Luc Fraisse (2000).

¹¹ Pour la liste précise de ces manuels, nous renvoyons en fin d'article à la présentation de notre corpus de recherche.

¹² Pour une analyse détaillée de ces différentes productions anthologiques, voir l'article d'Éliane Viennot.

encore, la figure de l'auteure est progressivement assimilée à celle de *bas-bleu*, expression extrêmement péjorative désignant des femmes qui se mêlent mal à propos de littérature¹³.

Suivant cette logique de rejet des auteures hors du canon national, on ne s'étonne pas de lire sous la plume de Lanson, dans son *Histoire de la littérature française*, publiée pour la première fois en 1895, une série de jugements dépréciatifs sur les écrivaines, quand il prend seulement la peine de les nommer. Ce peu d'intérêt se lit d'abord au moyen d'une simple recension : sur les mille quatre cents noms que compte l'index, seul quatre-vingts onze sont des noms de femmes (ce qui fait moins de six pour cents du total). Plus encore, dès le début de son ouvrage, Lanson place 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 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. (125)

On peut noter l'emploi savoureux de la prétérition d'ouverture qui constitue tout un programme (pourquoi en effet s'arrêter sur les « femmes auteurs », si ce n'est pour en dire du mal ?), et surtout la violence du propos : les auteures ne sont pas seulement « médiocres », elles sont « insupportables ». La virulence du propos est particulièrement remarquable dans ce court paragraphe, comme le souligne la construction antithétique entre les termes mélioratifs renvoyant au statut traditionnel des femmes¹⁴ (« bonne fille, bonne épouse, bonne mère ») et les 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 » dès les premiers mots est ironiquement sapé par l'accumulation de syntagmes servant à souligner l'absence de valeur de toute production féminine. Il s'agit également ici, comme si le même procès se répétait, de prononcer à nouveau un jugement préexistant, à savoir l'assimilation de la femme écrivain à un « bas bleu » – cette figure repoussoir –, et d'établir par là même une forme de connivence avec le lecteur, en s'exemptant au passage d'étudier les œuvres en question. Rien d'étonnant à cela, puisque Lanson affirme dans la préface de son ouvrage ne pas s'« inquiét[er] d'être neuf, ni de faire des découvertes », et

¹³ Cette expression est utilisée par Barbey d'Aurevilly pour désigner les femmes qui, selon lui, écrivent sans avoir de talent et sans rien connaître au métier d'écrivain. Pour une analyse de la polémique qui a lieu au XIXe siècle sur ce sujet, et sur ses conséquences dans la constitution d'une histoire littéraire genrée, on pourra consulter l'article de Margarete Zimmerman (in *Fabula-LhT*, n° 7) ainsi que l'ouvrage de Michèle Le Dœuff, *Le Sexe du savoir* (Paris, Aubier, 1988).

¹⁴ Notons en passant que chez Lanson, cette gradation 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 (fille de, puis femme de, et enfin mère de), marqués chacun par une relation de dépendance (au père, au mari, aux enfants).

chercher avant tout à « rencontr[er] les idées que la plupart de mes contemporains auraient à la lecture des mêmes ouvrages »¹⁵. En ce sens, l'emploi de l'adjectif *insupportable* pour désigner les auteures éclaire le fonctionnement du discours : avant d'être une condamnation esthétique, fondée sur des critères objectifs, le paragraphe consacré à Christine de Pizan est d'abord l'expression d'un jugement moral sur une *attitude* et non sur une *production*, jugement que le locuteur s'attend à voir validé par un lecteur partageant les mêmes opinions.

Pourtant, dans la partie qu'il consacre à la littérature en prose du XVI^e siècle, Lanson consacre un développement sur quatre pages à Marguerite de Navarre, ce qui laisserait penser que, contrairement à l'« insupportable lignée de femmes auteurs » initiée par Christine de Pizan, l'auteure 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 présentation¹⁶. 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 » (Lanson, 180) 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 relient tous les mouvements, toutes les tendances de la Renaissance française, dont elle est à ce moment la 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, 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 ». On retrouve ici une représentation largement partagée au XIX^e siècle sur la place des femmes en littérature, représentation appuyée sur un discours médical, en vogue depuis la fin du XVIII^e siècle, qui s'inspire de la théorie des humeurs héritée du XVI^e siècle et qui décrit la femme comme de constitution fragile, nerveuse, caractérisée par une faiblesse ennemie de toute activité cérébrale sérieuse¹⁷. 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 masculines¹⁸. Plus encore, tout au long du XIX^e siècle, les savants et les médecins n'ont de cesse de chercher à prouver l'incapacité naturelle des

¹⁵ Cité par Martine Reid, *Des femmes en littérature*, 29.

¹⁶ La présentation de Marguerite de Navarre occupe les pages 179-183 de *L'Histoire illustrée de la littérature française de Lanson* (édition de 1923), celle de Marot les pages 183-187, celle de Du Bellay et Ronsard respectivement les pages 215-216 et 216-221.

¹⁷ Pour une analyse détaillée sur ce point, consulter *La petite sœur de Balzac* de Christine Planté.

¹⁸ Reprenant l'étude menée par Christine Détrez (18), 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).

femmes à la pratique littéraire, en recourant à une preuve irréfutable : les cerveaux des femmes pèseraient moins lourd que celui des hommes¹⁹. 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. (Détrez, 19)

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 »²⁰ 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. Ainsi, l'originalité de Marguerite de Navarre se trouverait précisément dans « la place qu'elle donne au sentiment » (Lanson, 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 » (180). Dissimulée sous le compliment, la stratégie du discours est avant tout celle d'une dévalorisation : on y découvre le *topos* de la sentimentalité féminine qui permet par extension la minoration des qualités d'une écrivaine puisque, comme le rappelle Christine Détrez, selon les représentations qui prévalent au XIX^e 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. (Détrez, 20)

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'auteure 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, 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

¹⁹ 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).

²⁰ Par ailleurs, ici, les femmes sont de « beaux exemplaires », c'est-à-dire de beaux objets, et non pas des sujets.

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. (180)

Le portrait dressé au moyen du discours épibiographique²¹ 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^{er}, 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 protection (« protégés », « protection », « sécurité et liberté »), 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 » (182), 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^e 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, 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'auteure 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

²¹ Le discours épibiographique est constitué par un récit de vie censé illustrer l'œuvre d'un auteur. C'est le moyen privilégié de l'analyse des œuvres depuis le XVII^e siècle, de Malherbe jusqu'à Lanson en passant par Sainte Beuve. L'effet principal de ce traitement des œuvres est de contribuer à condenser l'image de l'écrivain autour de représentations aisément reproductibles en sélectionnant certains traits biographiques. La conséquence de ce discours est alors la constitution d'une image qui devient rapidement l'unique représentation d'un écrivain (Cf. Marie-Odile André sur le processus de classicisation de Colette).

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, indiscrètement », tandis que « conter » renvoie au fait de « faire une 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 »²². 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'auteure à un univers familial, 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 » (183). 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] » (183).

Héritier et contemporain de représentations qui tendent à rabaïsser la place des femmes en littérature, et *in fine* à les exclure de ce champ artistique, Lanson propose dans son *Histoire de la littérature française* un discours qui ne cesse donc de procéder par minorations successives, 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'Heptaméron*, œuvre en prose, donc moins noble que des vers, apparaît dès lors dans la critique lansonienne 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 (re)présentation, *l'Heptaméron* ne serait rien de 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'informent²³, 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 genre²⁴.

Au moins Marguerite de Navarre se voit-elle 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

²² Définitions consultées via le site Lexilogos à l'adresse http://www.lexilogos.com/francais_classique.htm

²³ Sur la question de la reconnaissance et de la légitimation des œuvres écrites par des femmes au sein du système hiérarchique des genres, consulter l'ouvrage dirigé par Delphine Naudier et Brigitte Rollet (2007).

²⁴ Sur le système hiérarchique à l'œuvre dans le discours lansonien, lire Luc Fraisse « Le prestige secret des écrivains mineurs dans l'histoire littéraire de Lanson » (*Pour une esthétique de la littérature mineure*).

aussi brûlant qu'une ode de Sapho » (Lanson, 208). 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 littérature 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 courtisane²⁵. On aurait du mal à dire en quoi ces notations permettent de rendre compte de la *valeur* de l'œuvre. Ce qui importe est moins de s'intéresser objectivement à ce qui fait la valeur de la production littéraire d'une femme, que de mettre en œuvre une série de représentations stéréotypées qui viennent insidieusement se substituer à l'évaluation esthétique attendue de la part de l'historien de la littérature. 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. Ces représentations stéréotypées, dont on voit ici comment elles fonctionnent en outre de manière binaire, remplacent progressivement toute analyse et finissent par constituer le seul discours audible sur l'œuvre.

Dans le cas de Marguerite de Navarre comme de Louise Labé, il faut noter qu'il n'est pas question pour Lanson de leur reconnaître un statut d'auteure, et encore moins un statut d'auteure majeure. Comment s'en étonner, quand les représentations qui informent son discours ne permettent pas de penser le féminin autrement que de manière stéréotypée, et que la société dans laquelle son ouvrage est produit ne reconnaît aucun statut aux femmes ? Que les femmes soient présentées comme des mineures en littérature n'est finalement que la traduction de leur statut juridique de mineures²⁶.

Les analyses et les jugements de valeur mis en place par l'histoire littéraire de Lanson vont durant des décennies informer profondément les représentations de la littérature française, et contribuer à fixer de manière presque immuable le canon²⁷. Pourtant, à partir des années quatre-vingt, sous la poussée des mouvements contestataires des années

²⁵ Cette légende entourant la vie de Louise Labé est signalée par de nombreux critiques, à commencer par Mireille Huchon, qui dans *Louise Labé. Une créature de papier* (Genève, Droz, 2006) vise à prouver que la poétesse ne serait en réalité qu'une fiction poétique : 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 » (Huchon 114 et sq). Pour un état de la controverse sur l'existence de Louise Labé, consulter l'article de Daniel Martin « Louise Labé est-elle 'une créature de papier' ? » (*Réforme, Humanisme, Renaissance*, n°63, 2006, 7-37).

²⁶ Le code civil, entré en vigueur sous Napoléon en 1804, définit en effet l'incapacité juridique totale de la femme à l'article 1124 : « Les personnes privées de droits juridiques sont les mineurs, les femmes mariées, les criminels et les débiles mentaux ». Les femmes sont par ailleurs considérées comme mineures jusqu'à leur mariage, ne jouissent d'aucun droit politique, ne peuvent travailler sans autorisation de leur mari, ni accéder aux lycées ou à l'Université. Il leur est interdit de voyager seules à l'étranger ; leur correspondance est soumise au contrôle de par leur père ou leur mari, et elles ne peuvent gérer des biens ou signer un contrat. L'incapacité civile et juridique des femmes ne sera levée qu'en 1938 par une réforme du code civil.

²⁷ Pour s'en convaincre, on peut considérer la très forte permanence des œuvres et des auteurs présentés dans le manuel de référence que constitue le Lagarde et Michard qui traverse le XX^e siècle en transmettant un canon quasiment inchangé jusqu'aux années 1980-90. Pour une approche diachronique des effets de permanence du canon, voir « L'histoire des manuels scolaires » d'Alain Choppin (1980).

soixante-dix, mais aussi en raison d'une redéfinition de l'École et de son fonctionnement²⁸, le corpus scolaire va progressivement s'ouvrir et perdre de sa fixité. Cette évolution est intéressante notamment en ce qu'elle permet de comprendre la place que (re)trouvent actuellement les auteurs du XVI^e siècle dans le canon, et de s'interroger sur les problématiques effets de rééquilibrage que cette réapparition implique.

La réapparition des auteurs femmes dans le canon actuel de la littérature du XVI^e siècle : une réhabilitation problématique

Si l'on considère les manuels scolaires de lycée publiés depuis 2000, une évidence s'impose : les auteures sont désormais quantitativement bien représentées dans le canon de la littérature de la Renaissance. Sur les vingt-sept manuels étudiés pour la période²⁹, on en dénombre dix-huit qui citent au moins une des écrivaines de cette époque, seize qui proposent des extraits de l'œuvre de Louise Labé, sept des extraits de l'œuvre de Marguerite de Navarre, quatre qui présentent des extraits de ces deux écrivaines, et deux qui évoquent (rapidement) Pernette du Guillet. Plus encore, dans le cas de Louise Labé, on assiste clairement à un phénomène de « majoration », puisqu'à partir de 2007, elle est présente dans tous les manuels et présentée dans les séquences sur la poésie aux côtés de Ronsard et Du Bellay ; en outre, elle rejoint le cercle des auteurs maximaux³⁰ de la période, en occupant désormais le cinquième rang des auteurs les plus cités dans les manuels (derrière Ronsard, Du Bellay, Rabelais et Montaigne). Deux manuels de 2007 la peignent même sous les traits les plus élogieux :

Louise Labé fut la plus brillante figure du cercle des poètes lyonnais de la Renaissance, conjuguant ses passions ardentes avec une poésie où la pureté de la langue joue avec la subtilité des formes. (Rincé 2007, 387)

Selon le poète Léopold Sédar Senghor, elle est « la plus grande poétesse qui soit née en France. (Bigard 2007, 255)

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 à la fois dans le discours sur la littérature à l'école et en termes quantitatifs) est particulièrement remarquable dans les manuels de ce début du XXI^e siècle. Plusieurs facteurs peuvent expliquer cette réapparition et cette réévaluation, dont le plus important semble être le poids des mouvements féministes. Leurs répercussions se font sentir d'une part dans le milieu universitaire qui,

²⁸ L'École française voit en effet son rôle et ses perspectives redéfinis par la réforme Haby de 1977, qui institue une démocratisation et une massification de l'enseignement secondaire. La place de la littérature à l'École va être profondément affectée par cette (r)évolution du public et des objectifs de l'enseignement. Le canon scolaire va dès lors connaître des modifications notables. L'ouvrage de Violaine Houdart-Mérot (1998) et la thèse publiée de Sylviane AHR (2005) fournissent une vue d'ensemble de cette question.

²⁹ Voir bibliographie en fin d'article.

³⁰ La notion d'auteur classique « maximal » est définie par Alain Viala dans « Qu'est-ce qu'un classique ? ». Il s'agit du statut que l'on peut accorder aux auteurs les plus fréquemment « classicisés » par l'institution scolaire, c'est-à-dire ceux que l'on retrouve dans toutes les anthologies, dans tous les manuels, dans toutes les éditions scolaires, comme c'est le cas pour Molière, Racine, ou encore Hugo ou Zola.

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 sujet³¹. En ce sens, la réapparition des auteures dans le canon peut être lue comme un effet de la transposition didactique³², 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 officiels³³. Ce nouvel impératif se traduit par la place plus importante accordée aux auteures 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 1985³⁴ 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 auteures et la place désormais essentielle d'une poétesse dans le canon scolaire de la littérature du XVI^e siècle peuvent donc laisser penser que ces écrivaines se trouvent dorénavant exemptées des jugements et représentations mis en œuvre par le discours lansonien, et qu'en ce sens elles font l'objet d'une réhabilitation. Or, il semble que la réalité du discours scolaire sur ces auteures et leurs œuvres soit plus complexe et rende compte d'un statut toujours problématique au sein du canon. En effet, si les écrivaines de la Renaissance sont *plus* représentées, il n'est pas sûr qu'elles soient *différemment* ou *mieux* représentées.

En effet, il importe tout d'abord de remarquer que si l'ouverture du canon a permis la réapparition des écrivaines, ce processus n'a pas entraîné une *redécouverte* ou une *relecture* de leurs productions : que l'on considère les manuels actuels ou l'histoire littéraire de Lanson, ce sont toujours les mêmes œuvres qui sont citées. Que lit-on aujourd'hui de Louise Labé ? Ces sonnets « mignards » et « brûlants » (selon les analyses de Lanson) que sont « Je vis je meurs » ou bien « Tant que mes yeux pourront larmes épandre », expression de la douleur et de la passion amoureuse la plus ardente. Ces deux sonnets sont en effet présents dans dix-huit des vingt-quatre manuels qui proposent des extraits de l'œuvre poétique de Louise Labé. « Je vis je meurs » figure dans dix de ces dix-huit manuels, et au sein de ces dix

³¹ L'excellent ouvrage dirigé par L. Bereni et S. Chauvin (2008) propose une synthèse de la méthodologie des *Gender Studies* et des *Women Studies* et des publications récentes dans ce domaine.

³² La transposition didactique est définie par Yves Chevallard (1985) 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.

³³ 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 ». 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. » (<http://www.education.gouv.fr/cid4006/egalite-des-filles-et-des-garcons.html> ; page consultée le 5 juin 2016).

³⁴ 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.

manuels il apparaît sept fois comme seul extrait de l'œuvre de la poétesse. De manière parallèle, que retient-on de la production de Marguerite de Navarre ? Son *Heptaméron* – quelques contes, du moins. De sa production en vers il n'est jamais question dans les manuels, au point que la reine est constamment présentée comme une romancière, ce qui n'est pas d'ailleurs sans renvoyer à une image topique de l'écrivaine qui serait plus à l'aise dans les productions romanesques, selon la traditionnelle hiérarchisation des genres littéraires. Ce faisant, ce sont bien les jugements de valeur énoncés par Lanson qui sont reconduits dans le canon actuel : si les auteures perdent dans les faits et dans le discours un statut de mineures, la sélection et la hiérarchisation de leurs œuvres obéissent toujours à une tradition d'analyse qui réactive les effets de validation mis en place par l'histoire littéraire du début du siècle. Si la perpétuation d'un discours vieux d'un siècle est également à lire comme un effet de la classicisation, processus qui tend à réduire la production littéraire pour ne transmettre et ne faire lire constamment que les mêmes œuvres des mêmes auteurs³⁵, c'est précisément le statut de classique de ces auteures qui apparaît aujourd'hui encore problématique. En effet, si l'auteure de l'*Heptaméron* est présente dans les manuels aux côtés de Rabelais ou Montaigne, elle n'en demeure pas moins une auteure dont la prose narrative est placée du côté du léger³⁶, sans que soit réellement prise en compte la dimension sérieuse de son œuvre, notamment l'aspect religieux des contes. 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'érudition³⁷.

Plus encore, si l'on se penche sur les textes de présentation des sonnets de Louise Labé, on remarque la persistance d'une image de la poétesse en femme ardente et amoureuse, 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. (Desaintghislain et Morisset 2011, 402)

Un texte de présentation rappelle également que : « [...] son amour pour Olivier de Magny lui inspire alors un langage que chacun comprend : celui de la passion » (Presselin 517). De même, on remarque à ce propos que la présentation de Louise Labé par

³⁵ Martine Jey souligne à ce propos que l'histoire littéraire se constitue comme mise en scène des œuvres où ce qui est recherché n'est pas la vérité mais la stabilité du corpus déterminé comme classique : « Discipline paradoxale, l'histoire littéraire n'est pas la recherche d'une évolution mais d'une vérité éternelle. [...] L'histoire littéraire privilégie l'immuable, la permanence. Ce qui est donné en exemple aux élèves doit être fixe, immuable intrinsèquement, doit être fondé sur la croyance en la permanence. [...] C'est l'immobilité qui confère aux textes leur légitimité. » (64)

³⁶ Deux des six manuels qui citent l'œuvre de la reine de Navarre soulignent le caractère « licencieux » de ses contes, tandis qu'un autre caractérise l'*Heptaméron* de « comédie ».

³⁷ 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 ». Le terme « humaniste » pour désigner Rabelais est ainsi utilisé dans tous les manuels qui citent son œuvre, soit vingt-quatre sur les vingt-sept qui constituent notre corpus d'étude pour la période 1990-2011.

Dominique Rincé dans son manuel de 2007 obéit à cette image de la poétesse en amoureuse passionnée, puisqu'il est question des « passions ardentes » qu'elle connaît. Dans *Français littérature, anthologie chronologique* (2011), Christophe Desaintghislain va plus loin en en proposant une image explicitement fantasmée de Louise Labé en amoureuse dévorée par la passion : « On dirait que la poésie est l'expression directe de la passion dont elle semble avoir connu tous les vertiges » (402).

Souvent très positif, le discours qui constitue Louise Labé comme auteure majeure se révèle cependant ambigu. Certes la poétesse appartient au cercle des grands poètes lyonnais, qui « l'admirent et louent ses œuvres », mais à quoi tient la spécificité de son œuvre et de son génie ? A savoir parler le langage de la « passion » (terme qui revient dans dix des seize manuels proposant des sonnets de Louise Labé), à « dépeindre l'ardeur d'une passion amoureuse et la douleur d'avoir été abandonnée ». Plus encore, elle a su « [...] dépasser ces lieux communs de la poésie amoureuse par une réflexion subtile sur les sentiments féminins », lit-on dans un manuel de première (Sabbah 2001, 243).

Que nous disent ces discours de présentation ? Que l'œuvre de Louise Labé vaut d'abord, et presque exclusivement, par sa capacité à rendre compte de sentiments féminins, de tourments féminins, de réalités féminines, dans une perspective qui rappelle le lien traditionnel entre femme et passion (mais aussi, implicitement, la dissociation entre femme et raison). Un tel parti-pris sur l'œuvre de la poétesse lyonnaise par les éditeurs de manuels est sans doute à lier à la notion d'écriture féminine, qui émerge dès 1975 sous la plume de l'auteure Hélène Cixous³⁸ et 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 intellectuelle, plus à l'écoute de son corps et plus sensible aux passions de l'âme et du corps³⁹. Ce faisant, puisque les discours de présentation de Louise Labé établissent un lien entre la production littéraire et le genre de l'auteure, peut-être peut-on voir ici un effet de la transposition didactique, à savoir 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

³⁸ L'écrivaine publie successivement en 1975 *La Jeune Née* en collaboration avec Catherine Clément, 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).

³⁹ Merete Stistrup Jensen étudie le rapport entre féminité et nature dans la notion d'écriture féminine dans son article de 2000 (en ligne en 2007).

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 œuvre⁴⁰. Par comparaison, l'activité poétique de Ronsard, grand poète de l'amour à la Renaissance, 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. (Randanne 456)

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. (Rincé 390)

La référence à Pétrarque, rappelée dans les deux extraits cités et que l'on retrouve dans tous les manuels présentant l'œuvre poétique de Ronsard (vingt-trois sur les vingt-sept de notre corpus), place la production du poète dans une tradition littéraire qui fait de l'expérience de l'amour un motif littéraire. La passion amoureuse, centrale dans la présentation des œuvres de Louise Labé, est ici clairement ramenée 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 la figure de l'auteur (avec ses connotations d'autorité) est d'autant plus intéressante ici qu'il s'agit tout autant pour Louise Labé de s'inscrire dans la tradition pétrarquiste que pour Ronsard ou les autres membres de La Pléiade. 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.

Simple effet de réduction propre au processus de classicisation, qui tend à ne retenir qu'une infime partie de la production d'un auteur, femme ou homme, et à ne conserver de cette portion congrue qu'un trait saillant⁴¹ ? Difficultés pour les concepteurs de manuels à

⁴⁰ Comme le souligne Christine Planté, « 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*, 48).

⁴¹ Les mécanismes de réduction et de modélisation à l'œuvre dans la classicisation apparaissent en effet particulièrement efficaces lorsqu'il s'agit de produire une image « transmissible » d'un auteur et de son œuvre : on pourrait montrer que pour chacun des classiques maximaux de la Renaissance, le discours des manuels scolaires depuis Lanson retient un à deux traits principaux qui fonctionnent ensuite selon un principe métonymique (à Ronsard la poésie amoureuse, à Rabelais la prose narrative, à Montaigne la prose d'idées, à Du Bellay la poésie élégiaque...). Marie-Odile André analyse ainsi le fonctionnement du discours épibiographique qui sélectionne un nombre fixe de biographèmes à transmettre (243-255).

se défaire de représentations héritées sur les femmes auteurs ? Héritage, à la fois impensé et extrêmement structurant, d'une tradition littéraire plaçant nécessairement l'œuvre d'une écrivaine en-dessous de l'œuvre d'un écrivain ? L'ensemble de ces interrogations, inextricablement liées dans l'analyse du corpus canonique⁴², révèle l'un des mécanismes clés du processus de classicisation des auteures : la hiérarchisation des genres littéraires semble ici croiser une hiérarchisation *du* genre, centrale dans la constitution séculaire du canon et qui rappelle que le sexe en littérature semble avoir à lui seul une valeur différenciatrice et permettrait de séparer, même implicitement, la littérature des femmes (et souvent pour les femmes) de la littérature des hommes⁴³. Ce faisant, s'il y a bien *réapparition* des auteures dans le canon de la littérature du XVI^e siècle, il ne semble pas qu'il y ait *relecture* de leurs œuvres, ni réelle *réhabilitation* de leur valeur littéraire : les jugements et les discours portés sur elles demeurent marqués par des critères qui sont moins esthétiques qu'idéologiques. Si cet effet de modélisation (ou réduction) d'une œuvre ou de l'image d'un auteur constitue l'un des mécanismes majeurs de la formation du canon et n'est pas spécifique à la présentation des auteures, il semble que les critères idéologiques jouent de manière particulière pour les femmes qui écrivent. En effet la tradition de l'histoire littéraire s'avère tellement prégnante qu'aujourd'hui encore l'héritage de représentations séculaires conduit à proposer un canon majoritairement masculin, et à intégrer les auteures dans ce canon selon une perspective qui n'est pas exactement celle d'une classicisation maximale de leurs œuvres. Une réflexion sur cette question serait nécessaire pour qu'auteurs femmes et hommes puissent voir leurs œuvres inscrites dans le Panthéon de la littérature nationale selon une perspective qui rendrait compte des spécificités des productions de chacun/e. C'est pourquoi faire une place dans le canon scolaire aux écrivaines est nécessaire afin que la littérature ne soit pas définie selon un prisme uniquement masculin, afin que les Grands Auteurs puissent également être de Grandes Auteures, et que les modèles proposés aux futur-e-s citoyen-ne-s formé-e-s par l'École ne soient pas exclusivement des modèles masculins⁴⁴. Pour autant, faire cette place aux écrivaines, mais également à d'autres formes de littérature exclues du processus de patrimonialisation⁴⁵, suppose moins d'ouvrir le canon que de le réformer en profondeur, d'en faire bouger les frontières, d'en repenser les normes, de le déplacer. Constitué par l'analyse de la production d'auteurs masculins par des

⁴² Les études menées sur le processus de classicisation, d'Alain Viala à Marie-Odile André, en passant par Luc Fraise, soulignent toutes la complexité d'un processus qui fonctionne par « sédimentation » de discours et de représentations extérieurs au champ littéraire (discours de la critique, discours social, objectifs politiques) et qui informent la constitution d'un corpus canonique ainsi que sa transmission par l'École. Ce qui est défini par l'institution comme la littérature d'une époque devrait dès lors être considéré, selon la formule d'Alain Viala, comme un « grand implicite » dont les différents niveaux s'entrecroisent au point que déterminer l'origine d'une représentation s'avère souvent hasardeux : c'est en ce sens que l'étude du processus de classicisation est avant tout une étude de la réception d'une œuvre classique par l'analyse des effets du mécanisme de modélisation sur l'image qui est construite et transmise discursivement dans le canon. Il s'agit en réalité moins d'étudier ce qui est dit de l'œuvre que ce que l'œuvre dit de l'époque qui la présente et de sa conception de la littérature. Voir sur ce point Viala, « Le grand implicite » (2011) et Stéphane Zékian (*L'invention des classiques*, 2012).

⁴³ Sur la valeur « différenciatrice » du genre, se référer à Martine Reid et aux actes du colloque Genre/Genres (Dir. I. Alfandary, 2015).

⁴⁴ C'est ce que revendique notamment Christine Détéz (2016) dans la conclusion de son ouvrage.

⁴⁵ Une large majorité de la littérature dite « francophone » n'est pas, ou très peu, intégrée au canon scolaire, par exemple, ce que met en lumière la recherche dans les domaines de la francophonie ou postcolonial.

critiques masculins⁴⁶, le canon se structure en réalité autour de catégories d'analyse et de classification construites pour appréhender la littérature des hommes et qui s'avèrent 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 [...] avec ceux des constructions historiographiques existantes » Planté 2003, 664).

Cette tension non résolue entre la volonté d'intégrer les auteures et la complexité d'une intégration entraînant une refonte du modèle canonique souligne les difficultés rencontrées par ceux qui élaborent le canon scolaire quand ils se saisissent des questions de genre et des représentations qui lui sont associées. Cela nous rappelle également que le canon ne s'énonce pas à partir de rien. Cet ensemble discursif très complexe a en effet pour origine aussi bien des représentations séculaires qu'un discours social contemporain. Il existe ainsi, en marge des manuels, un implicite social qui apparaît entre les lignes, et dont il faut tenter de démêler les effets afin que, pour les femmes qui écrivent et publient, dans la sphère des représentations comme ailleurs, « le passé ne fasse plus l'avenir » (23) comme l'écrit Hélène Cixous dans *Le rire de la Méduse*.

Bibliographie

Corpus d'étude

AVIERNOS, Maryse, Denis Labouret, Marie-Hélène Prat. *Français 2nde*. Paris : Bordas, « Littérature », 2000.

---. *Français 1^{ère}*. Paris : Bordas, « Littérature », 2001.

BIGEARD, Jean-Marie (dir.). *Littérature 1^{ère} toutes séries*. Paris : Magnard, 2005.

BIGEARD, Jean-Marie. *Français littérature 2nde*. Paris : Magnard, 2004.

---. *Français 1^{ère}*. Paris : Magnard, 2007.

DAMAS, Xavier et Simon Bournet Ghiani. *Terres littéraires*. Paris : Hatier, 2007.

DAMAS, Xavier. *Terres littéraires*. Paris : Hatier, 2011.

DESAINTEGHISLAIN, Christophe, Christian Morisset, Patrick Wald Lasowski. *Français littérature classes des lycées*. Paris : Nathan, 2003.

DESAINTEGHISLAIN, Christophe et Christian Morisset (dirs). *Français littérature anthologie chronologique*. Paris : Nathan, 2007 (et 2011).

ETERSTEIN, Claude. *Français 2nde-1^{ère}*. Paris : Hatier, 2011.

JACOB, Véronique (éd.). *Manuel de littérature française lycée*. Paris : Bréal, « Gallimard éducation », 2004.

⁴⁶ L'introduction de l'ouvrage dirigé par Joan Dejean et Nancy K. Miller (1991) va dans ce sens et souligne que « c'est bien l'héritage de choix personnels des 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. » (X ; nous traduisons)

- LANCREY JAVAL, Romain (dir.). *Des Textes à l'œuvre. Français 2^{nde}*. Paris : Hachette éducation, 2000 (et 2004).
- . *Des Textes à l'œuvre. Français 1^{ère}*. Paris : Hachette éducation, 2001.
- LANSON, Gustave. *Histoire illustrée de la littérature française – Le Moyen Âge – Du Moyen Âge à la Renaissance – Le XVI^e siècle – Le XVII^e siècle – Le XVIII^e siècle – L'époque contemporaine*, Tome I. Paris : Hachette, 1923.
- PRESSELIN, Valérie (dir.). *L'écume des lettres. Français 1^{ère} livre unique toutes séries*. Paris : Hachette éducation, 2011.
- RANDANNE, Florence. *Empreintes littéraires*. Paris : Magnard, 2011.
- RINCÉ, Dominique et Sophie Pailloux Riggi. *Français livre unique*. Paris : Nathan, « Calliopée », 2011.
- RINCÉ, Dominique. *Français littéraire 1^{ère} toute série*. Paris : Nathan, 2007.
- . *Français littérature 1^{ère}. 240 textes et 19 séquences*. Paris : Nathan, 2005.
- SABBAH, Hélène. *Littérature 2^{nde} textes et séquences*. Paris : Hatier, 2000.
- . *Littérature 1^{ère} des textes aux séquences*. Paris : Hatier, 2001 (2005 et 2007).
- SIVAN, Pierre. *Français méthode lycée toutes séries*. Paris : Nathan, 2007.
- STISSI, Daniel. *Français 2^{nde}. Textes, genres et registres de l'Antiquité au XX^e siècle*. Paris : Delagrave, 2000.
- WINTER, Geneviève (dir.). *Français 2^{nde}*. Paris : Bréal, 2000.

Place et statut des auteures au sein de l'histoire littéraire

- ALFANDARY, Isabelle (dir.). *Genre/Genres, actes du colloque TIES/IMAGER (Université Paris-Est-Créteil, UPEC)*. Paris : Michel Houdiard, 2015.
- BERENI, Laure, Sébastien Chauvin (et al.). *Introduction aux Gender Studies. Manuel des études sur le genre*. Bruxelles : De Boeck, 2008.
- DEJEAN, Joan et Nancy K. Miller. *Displacements. Women, Tradition, Literatures in French*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1991.
- DÉTREZ, Christine. *Les femmes peuvent-elles être de Grands Hommes ? Sur l'effacement des femmes de l'histoire, des arts et des sciences*. Paris : Belin, « Laboratoire de l'Égalité », 2016.
- NAUDIER, Delphine et Brigitte Rollet (dirs.). *Genre et légitimité culturelle. Quelle reconnaissance pour les femmes ?* Paris : L'Harmattan, 2007.
- PLANTÉ, Christine. « Femmes exceptionnelles : des exceptions pour quelle règle ? ». *Les Cahiers du GRIF* n° 37-38, « Le genre de l'histoire », 1988. 90-111.
- . *La petite sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur* (1989). Lyon : PUL, 2015.
- . « La place des femmes dans l'histoire littéraire : annexe, ou point de départ d'une relecture critique ? ». *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 103.3. Paris : PUF, 2003. 655-668.
- REID Martine. *Des Femmes en littérature*. Paris : Belin, « L'extrême contemporain », 2010.

---. *Les femmes dans la critique et l'histoire littéraire*. Paris : Champion, 2011.

STISTRUP JENSEN, Merete. « 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>

VIENNOT, Éliane. « Le traitement des grandes autrices françaises dans l'histoire littéraire du XVIII^e siècle : la construction du panthéon littéraire national ». *Les femmes dans la critique et l'histoire littéraire*. Dir. Martine Reid. Paris : Champion, 2011. 31-42.

ZIMMERMANN, Margarete. « À la recherche des auteures des temps passés ». *Y a-t-il une histoire littéraire des femmes ? Fabula-LbT*, n° 7, avril 2010.

URL : <http://www.fabula.org/lht/7/cohen.html>

Classicisme et constitution du canon scolaire

AHR, Sylviane. *L'enseignement de la littérature au collège*. Paris : L'Harmattan, 2005.

ANDRÉ, Marie-Odile. *Les mécanismes de classicisation d'un écrivain : le cas de Colette*. Université de Metz, collection « Recherches textuelles » n°4, 1997.

CHERVEL, Alain. *Histoire de l'enseignement du français du XVII^e au XX^e siècle*. Paris : Retz, « Les usuels Retz », 2008.

CHEVALLARD, Yves. *La transposition didactique : du savoir savant au savoir enseigné*. Paris : La Pensée Sauvage, 1985.

CHOPPIN, Alain. « L'histoire des manuels scolaires. Une approche globale ». *Histoire de l'éducation*, n° 9, 1980. 1-25.

FRAISSE, Emmanuel. *Les anthologies en France*. Paris : PUF, « Écriture », 1997.

FRAISSE, Luc (dir.). *Pour une esthétique de la littérature mineure*, actes du colloque « Littérature majeure, littérature mineure » tenu à Strasbourg les 16 et 18 janvier 1997. Paris : Champion, 2000.

HOUDART-MÉROT, Violaine. *La culture littéraire au lycée depuis 1880*. Rennes : PUR-ADAPT Éditions, 1998.

JEY, Martine. *La littérature au lycée : invention d'une discipline (1880-1925)*. Metz, Centre d'étude linguistique des textes et des discours, Université de Metz ; Paris : Klincksieck, 1998.

VIALA, Alain, « Qu'est-ce qu'un classique ? », *Littératures classiques* 19 (automne 1993), Paris, éditions Klincksieck, 1993. 7-32.

---. « Le grand implicite », *Le français aujourd'hui* 1/2011 (n°172), 113-120.

URL : www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2011-1-page-113.htm

---. « Des Modèles classiques aujourd'hui : questions de réception littéraire ». *Actes de la Vilette, Littérature contemporaine*. Dir. Michel Le Bouffant. Paris : Nathan Pédagogie, « Littérature contemporaine », 1993. 17-25.

ZÉKIAN, Stéphane. *L'invention des classiques. Le « siècle de Louis XIV » existe-t-il ?* Paris : CNRS Éditions, 2012.