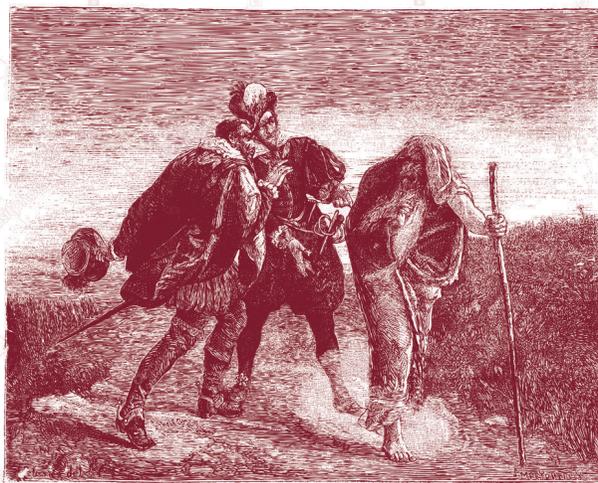


LA POÉSIE D'EXIL EN EUROPE  
AUX XVI<sup>e</sup> ET XVII<sup>e</sup> SIÈCLES

EDS.

RAFAÈLE AU DOUBERT,  
AURÉLIE GRIFFIN ET MORGANE KAPPÈS-LE MOING



CON PRIVILEGIO . EN NEW YORK . IDEA . 2018



LA POÉSIE D'EXIL EN EUROPE AUX XVI<sup>E</sup> ET XVII<sup>E</sup> SIÈCLES

LA POESÍA DEL EXILIO EN EUROPA EN LOS SIGLOS  
XVI Y XVII

WRITING POETRY IN EXILE IN EARLY MODERN EUROPE

RAFAÈLE AUDOUBERT, AURÉLIE GRIFFIN  
ET MORGANE KAPPÈS-LE MOING (EDS.)

INSTITUTO DE ESTUDIOS AURISECULARES (IDEA)

COLECCIÓN «BATHIHOJA», 49

CONSEJO EDITOR:

DIRECTOR: VICTORIANO RONCERO (STATE UNIVERSITY OF NEW  
YORK-SUNY AT STONY BROOK, ESTADOS UNIDOS)

SUBDIRECTOR: ABRAHAM MADROÑAL (CSIC-CENTRO DE CIEN-  
CIAS HUMANAS Y SOCIALES, ESPAÑA)

SECRETARIO: CARLOS MATA INDURÁIN (GRISO-UNIVERSIDAD DE NAVARRA, ESPAÑA)

CONSEJO ASESOR:

WOLFRAM AICHINGER (UNIVERSITÄT WIEN, AUSTRIA)

TAPSIR BA (UNIVERSITÉ CHEIKH ANTA DIOP, SENEGAL)

SHOJI BANDO (KYOTO UNIVERSITY OF FOREIGN STUDIES, JAPÓN)

ENRICA CANCELLIERE (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO, ITALIA)

PIERRE CIVIL (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARIS III, FRANCIA)

RUTH FINE (THE HEBREW UNIVERSITY-JERUSALEM, ISRAEL)

LUCE LÓPEZ-BARALT (UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO, PUERTO RICO)

ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO (UNIVERSIDADE DE COIMBRA, PORTUGAL)

VIBHA MAURYA (UNIVERSITY OF DELHI, INDIA)

ROSA PERELMUTER (UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA AT CHAPEL HILL, ESTADOS UNIDOS)

GONZALO PONTÓN (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

FRANCISCO RICO (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ES-  
PAÑA / REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, ESPAÑA)

GUILLERMO SERÉS (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

CHRISTOPH STROSETZKI (UNIVERSITÄT MÜNSTER, ALEMANIA)

HÉLÈNE TROPÉ (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARIS III, FRANCIA)

GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS (UNIVERSIDAD DE VALLADOLID, ESPAÑA)

EDWIN WILLIAMSON (UNIVERSITY OF OXFORD, REINO UNIDO)

Impresión: Ulzama Digital

© De los autores

ISBN: 978-1-938795-47-3

Depósito Legal: M-18377-2018

New York, IDEA/IGAS, 2018

L'EXIL AU FÉMININ : « LINDAMIRA'S COMPLAINT »  
DANS *THE COUNTESS OF MONTGOMERIES*  
*URANIA* DE LADY MARY WROTH (1621)

*Aurélie Griffin*  
*Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3*

Ha, banishment ! Be merciful, say « death »,  
For exile hath more terror in his looks,  
Much more than death. Do no say « banishment »<sup>1</sup>.

Ainsi s'adresse Roméo au Frère Laurent lorsque celui-ci lui annonce sa sentence après le meurtre de Tybalt, dans ce qui est certainement l'exil le plus célèbre des lettres anglaises. Banni par un prince — qui se croit — miséricordieux afin d'éviter la mort au jeune Montague, Roméo ne s'en révolte pas moins contre le châtimeut qui l'éloigne irrémédiablement de sa Juliette, et, dans un passage encore plus célèbre, défie les étoiles dont le prince n'est que l'instrument pour se rendre vers une fin certaine. Plus terrible que la mort, l'exil, qui s'incarne ici au masculin, s'opposant implicitement à une mort féminine, matérialise le destin tragique des amants de Vérone<sup>2</sup>.

Si l'exil de Roméo peut aujourd'hui sembler prendre une valeur essentiellement métaphorique et dramatique, relançant l'intrigue vers

<sup>1</sup> Shakespeare, *Romeo and Juliet*, Acte III, scène 3, vv. 12-14, 387.

<sup>2</sup> Shakespeare, *Romeo and Juliet*, Acte V, scène 1, vv. 24, 396.

son inéluctable issue, il fait écho à une pratique courante dans l'Angleterre élisabéthaine. Les errances religieuses et politiques qu'ont connues le pays aux seizième-dix-septième siècles, entre Réforme et Contre-Réforme (et vice-versa), monarchie et république, ont donné lieu à plusieurs vagues d'exil, notamment sur le Continent. L'exil peut aussi prendre une forme sociale, lorsque la présence de nobles à la Cour n'est plus requise et qu'ils sont contraints de s'installer de manière permanente dans leur résidence de campagne. Shakespeare lui-même ne semble pas l'avoir subie (quoique sa vie reste suffisamment mystérieuse pour en écarter définitivement l'éventualité, et que la raison de son retour à Stratford-upon-Avon à l'apogée de son succès continue de poser question), mais plusieurs hommes de lettres parmi ses contemporains en font une expérience directe. L'explorateur Sir Walter Raleigh, un temps favori de la reine, est écarté de la Cour par deux fois, en 1589 et 1592-1593, et s'efforce d'adoucir Elisabeth par la poésie<sup>3</sup>. Sir Philip Sidney, dont l'audacieux conseil à la reine de ne pas épouser le duc d'Anjou lui avait fait perdre les faveurs d'Elisabeth, est quelques années plus tard envoyé contre son gré aux Pays-Bas où il meurt dans la bataille de Zutphen en 1586. Son frère Robert, également poète, est présent et continue d'y servir plusieurs années, devenant même gouverneur de Flushing en 1588, avant de revenir à la Cour suite à l'accession au trône de Jacques I<sup>er</sup> en 1603. Au milieu du siècle, la Révolution anglaise force à l'exil le poète Richard Crashaw, qui se convertira même au catholicisme.

Ces quelques exemples montrent que les exilés qu'a retenus l'histoire étaient principalement des hommes. Les témoignages ou documents attestant de femmes exilées dans la période sont pour le moins rares. En raison de leur position subalterne dans la société patriarcale du temps — et ce en dépit de la présence successive de deux reines à la tête du pays dans la seconde moitié du seizième siècle —, les femmes semblent avoir moins été moins souvent victimes d'un exil officiel, sans doute parce que leur statut juridique faisait d'elles la propriété d'un homme de leur entourage, père ou mari le plus souvent<sup>4</sup>. Quand bien même une femme aurait été visée, c'est toute la cellule familiale qui aurait été exilée, à moins que son mari ne la répudie. L'exil des femmes est donc moins visible *a posteriori*.

<sup>3</sup> « Raleigh, Sir Walter (1554-1618) », *Dictionary of National Biography*, online edition.

<sup>4</sup> Voir notamment Jardine, 1983, en particulier pp. 80-81.

Pourtant, cet effacement de l'histoire ne signifie pas qu'un tel exil n'ait pas eu lieu. Il est malheureusement probable que des femmes exilées soient tombées dans l'oubli en raison de leur anonymat, mais aussi en raison d'un accès encore très limité à l'écriture. Or, c'est grâce à celle-ci que sont parvenus jusqu'à nous les cas de Margaret Cavendish, duchesse de Newcastle, royaliste exilée sur le Continent avec son mari pendant la Révolution anglaise, ou de Lady Anne Clifford, héritière privée de son titre et de ses terres par un testament de son père la déposédant au profit de son jeune frère, puis rejetée par — et rejetant — son premier mari Richard Sackville avec qui elle refuse de vivre à Londres pour se retirer à la campagne.

C'est à l'une de leurs contemporaines, Lady Mary Wroth (1587 ?-1651/1654 ?), que nous nous intéresserons ici. Née Sidney (elle est la fille de Robert, la nièce de Philip et de Mary Sidney Herbert, leur sœur elle-même poétesse et mécène), elle est l'une des premières Anglaises à écrire des sonnets dont les manuscrits circulent parmi quelques *happy few*. Elle est la première à publier un roman sous forme imprimée, en 1621. Ce roman à clef fait scandale parce qu'il représente de manière à peine voilée des personnages de premier plan, comme le baron Edward Denny qui s'en prend violemment à Wroth dans un poème auquel elle répond de manière tout aussi virulente<sup>5</sup>. Mais c'est aussi bien sûr le genre de son auteure qui fait scandale.

Dans ce roman qui comprend de nombreux poèmes, certains insérés, d'autres annexés à la fin du récit, Lady Mary décrit les splendeurs et misères d'une Lindamira, jeune femme dont la beauté et le talent lui attirent les faveurs d'une reine jalouse mais qui, éprise du même homme, congédie sa rivale sans explications. Wroth fait ici le choix d'un recueil de sonnets en miniature lui-même inséré dans le récit en prose de cet épisode. Tout en respectant les codes de la pastorale, cet épisode se caractérise, outre sa sophistication formelle, par un ton particulièrement émouvant qui « fait vrai » et invite à s'interroger sur d'éventuelles résonances personnelles. À travers le récit de son exil — que Wroth a sans doute elle-même subi —, Lindamira met en lumière le statut particulièrement précaire des femmes à la Cour ainsi que leur vulnérabilité face aux hommes mais aussi aux autres femmes. Mais ce récit, réinventé en vers par l'héroïne du roman, Pamphilia, transfigure paradoxalement

<sup>5</sup> Voir Roberts, 1983, pp. 32-35.

l'opprobre social en condition souhaitée. Plus encore qu'une source d'inspiration, l'exil devient la condition de l'écriture pour la poétesse.

Dans cet épisode du roman, l'exil de Cour s'écrit au féminin dans un jeu troublant entre « réalité » et fiction, l'auteure (se) jouant de masques superposés pour construire une fiction d'identité. Le jeu devient alors invention poétique à mesure que l'écriture constitue une revanche à l'exil. Initialement subi, l'exil est ainsi réinvesti pour devenir le fondement d'un moi féminin.

#### L'EXIL DE COUR AU FÉMININ ENTRE « RÉALITÉ » ET FICTION

Dans ce roman qui entremêle une multitude d'épisodes et de personnages, l'histoire de Lindamira se distingue par son développement inhabituel — six pages quand la plupart n'en font que deux ou trois —, sa position en fin du livre III qui la met en exergue et sa structure spéculaire par laquelle se répondent prose et vers. La narratrice de ce récit enchâssé n'est autre que l'héroïne du roman, Pamphilia, ce qui souligne l'importance de cette histoire. Dès ses premières lignes, les similitudes avec la vie personnelle de Wroth sont troublantes<sup>6</sup> — le nom du personnage, Lindamira, invitant à la rapprocher de l'auteure, Lady Mary, par le jeu des sonorités.

L'histoire se situe en France, ancrage certes « exotique » puisqu'il ne s'agit pas de l'Angleterre, mais qui en est néanmoins beaucoup plus proche que les pays méditerranéens où se situe l'essentiel du roman. La mère de Lindamira est d'ailleurs originaire de ce que les Anglais appelaient alors la « petite Bretagne » afin de la distinguer de leur île, puisque le nom *Britain* était encore souvent orthographiée *Brittanie*, ce qui pouvait prêter à confusion. Cette proximité géographique, inédite à ce stade du roman, apporte au récit une dimension familière qui ouvre la voie à d'éventuelles interrogations sur les bornes de cette fiction. S'il n'y a aujourd'hui aucune trace d'un éventuel séjour de Wroth en France, il est en revanche établi qu'elle a passé près d'un an aux Pays-Bas auprès de son père lorsqu'elle était enfant, en 1597-1598<sup>7</sup>. Il est possible

<sup>6</sup> Josephine Roberts décrit ainsi l'histoire de Lindamira : « Of the many autobiographical references, there is one that contains a far greater concentration of detail and bears a very consistent agreement with the known facts of Lady Mary Wroth's life » (Roberts, 1983, p. 30).

<sup>7</sup> Hannay, 2010, p. 63.

qu'elle y ait appris le français<sup>8</sup>. La situation géographique du récit, sur le Continent, n'est donc pas totalement étrangère à l'auteure. La société de Cour qu'elle y décrit ne lui est pas non plus inconnue.

Aînée d'une famille noble, Lindamira s'attire les faveurs de la reine qui souhaite sa présence constante à la Cour :

[Lindamira] was much favoured by the Queene of France, as by no meanes she must be absent from the Court, which indeed was the fittest place for her, being a Lady of great spirit, excellent qualities, and beautifull enough to make many in love with her; but shee loved onely one, and that one she had loved many years before any mistrusted it, or himself knew it<sup>9</sup>.

La présence de Lady Mary (alors Sidney) Wroth à la Cour est attestée dès 1597, alors qu'elle n'a que sept ans<sup>10</sup>. En 1602, elle danse pour la reine Elisabeth, quelques mois avant la mort de celle-ci<sup>11</sup>. C'est avec l'accession au trône de Jacques I<sup>er</sup> et de son épouse Anne, originaire du Danemark, que les Sidney, et en particulier leur fille aînée, Lady Mary, prennent une place de choix à la Cour. La future Lady Mary Wroth devient si proche de la reine qu'elle participe à ses côtés à son deuxième Masque de Cour, le *Masque of Blackness* de Ben Jonson, en 1605<sup>12</sup>. Les quelques lignes ci-dessus pourraient donc aussi bien s'appliquer à Lady Mary qu'à Lindamira — malgré l'immodestie certaine que représenteraient alors les louanges à son propre égard ou le choix de ce nom qui signifie « beauté admirable ».

Dans le roman, Lindamira voue un amour constant à un homme auquel la reine n'est pas elle non plus insensible :

Lindamira served the Queene faithfully, and so affectionately, as she had no love but them two of either Sexe ; yet she was carefull to give no dislike to her mistris, whom she would not injure, or indeed at that time her selfe, for she was married, he not thinking it was himselfe she loved, though he knew she was somewhere bound in those fetters<sup>13</sup>.

<sup>8</sup> Hannay, 2010, p. 65.

<sup>9</sup> Wroth, *The First Part of the Countess of Montgomery's Urania*, p. 499.

<sup>10</sup> Hannay, 2010, p. 56.

<sup>11</sup> Hannay, 2010, p. 84.

<sup>12</sup> Hannay, 2010, p. 124.

<sup>13</sup> Wroth, *The First Part of the Countess of Montgomery's Urania*, p. 500.

Sa discrétion, son respect de la hiérarchie sociale et des convenances, mais aussi la compassion dont elle fait preuve font de Lindamira un exemple moral, et ne rendront sa disgrâce que plus cruelle. Suite à des rumeurs, en effet, la reine découvre les sentiments de Lindamira, en conçoit jalousie et la rejette sans explications : « This suspition was first put into her [the queen's] minde by a malicious Lady, who envyed sweet Lindamira, but so was it beleev'd and follow'd by the Queen, as all her favour was withdrawn as suddenly and directly, as if never had »<sup>14</sup>. Les jeux de pouvoir, la versatilité et l'envie qui règnent à la Cour sont ici traduits en quelques mots laconiques, tandis que l'antithèse « malicious / sweet » souligne le pathos de la situation.

Lindamira est éprise d'un homme qui n'est nommé que par le terme « Lord », seigneur. L'anonymat n'a guère été de mise pour l'amant de Wroth, son cousin, le poète William Herbert, comte de Pembroke — sans doute le « jeune homme » des sonnets de Shakespeare —, avec qui elle aura deux enfants illégitimes (tous deux morts très jeunes), ce qui ne manqua pas de défrayer la chronique<sup>15</sup>. Herbert avait déjà un passé sulfureux, ayant refusé d'épouser auparavant Mary Fitton malgré la grossesse qui avait résulté de leur relation. Outre son attrait pour les deux sexes et son talent pour l'écriture, il possédait une large fortune, un titre important et était un célèbre mécène : c'est à lui et à son frère Philip qu'est dédié le *First Folio* de Shakespeare, publié de manière posthume en 1623. De par son rôle prépondérant à la Cour, Herbert était amené à être régulièrement en contact avec la reine qui, d'après un historien de l'époque, se serait attachée à lui<sup>16</sup>. Dans le récit de Lindamira, cet attachement ne fait pas de doute :

the Queene, how well assur's soever she was, or rather might have beene of her fidelity; yet love she knew had commanded her, who borne a Princesse, and match'd to a King, yet could not resist his power, might with

<sup>14</sup> Wroth, *The First Part of the Countess of Montgomery's Urania*, p. 500.

<sup>15</sup> Hannay, 2010, pp. 189-196. Sur les relations personnelles et littéraires entre Wroth et William Herbert, voir Waller, 1993.

<sup>16</sup> « As [Queen Anne] had her *Favourites* in one place, the King has his in another. She loved the elder Brother, the Earl of Pembroke » (Wilson, *The History of Great Britain, Being the Life and Reign of James the First*, p. 54). Cité par Josephine A. Roberts in Wroth, *The First Part of the Countess of Montgomery's Urania*, p. 177, n. 499.41.

greater ease soveraignize over a subject; [...] and thus her Majesty was deceived in her greatnesse, which could not, as she thought, be subject<sup>17</sup>.

C'est cet amour coupable, dont elle ne pouvait bien entendu pas s'expliquer, qui pousse la reine à rejeter Lindamira : « the Queenes answer was, that she [Lindamira] should not know the cause, therefore willed her to be satisfied with that, and with knowledge that she was, and had just cause to bee offended »<sup>18</sup>. La douleur de l'ignorance s'ajoute à celle de la disgrâce, si bien que Lindamira demande à la reine de la laisser partir :

Lindamira then asked leave to retire, she had permission, and withall her Majesty, when she gave her hand to kisse (which favour she was contented to allow her) she told her she should doe well to stay till she was sent for. She humbly, and with tears in her eyes answer'd she would obey, and so shee departed going home<sup>19</sup>.

La reine ne congédie certes pas Lindamira explicitement — les raisons de son ressentiment l'en empêchent — mais elle la contraint à l'exil et lui confirme verbalement son déplaisir pour rendre sa sentence définitive. L'éloignement n'était visiblement pas suffisant : il fallait en outre le marquer du sceau de l'humiliation. Même face à une telle cruauté, Lindamira conserve une modestie et une délicatesse qui contrastent fortement avec l'attitude de la reine, celle-ci faisant figure de repoussoir pour le lecteur.

Bien que la chronologie et les raisons des événements continuent de faire débat chez les spécialistes, Lady Mary Wroth a elle aussi connu une disgrâce aussi brutale que son ascension avait été fulgurante. Elle est moins présente à la Cour, n'appartient plus au cercle des proches de la reine et reçoit moins d'invitations<sup>20</sup>. Elle n'est plus aussi souvent la dédicataire d'œuvres littéraires, alors que Ben Jonson, notamment, lui avait dédié sa comédie *The Alchemist* en 1612. Josephine Roberts, dans les fragments biographiques qu'elle consacre à l'auteure, attribue ce déclin

<sup>17</sup> Wroth, *The First Part of the Countess of Montgomery's Urania*, p. 500.

<sup>18</sup> Wroth, *The First Part of the Countess of Montgomery's Urania*, p. 500.

<sup>19</sup> Wroth, *The First Part of the Countess of Montgomery's Urania*, p. 500.

<sup>20</sup> Roberts, 1983, p. 26.

à la liaison de Wroth avec son cousin et à la venue au monde de leurs enfants illégitimes<sup>21</sup>.

Étant donné la nature de la relation entre Wroth et Herbert, leur présence à tous deux à la Cour et leur proximité avec la reine Anne, mais aussi les spécificités narratives de ce passage du roman et l'émotion toute particulière qui s'en dégage, il est tentant d'y voir la recréation fictive d'un moment douloureux de la vie de l'auteure. Même si les preuves tangibles manquent, Wroth souligne la porosité des frontières entre « réalité » et fiction. Dorolina, qui écoute le récit, suspecte Pamphilia de dissimuler sa propre histoire sous le voile de la fiction : « [Pamphilia] faign(ed) it to be written in a French story »<sup>22</sup>. Cette remarque, placée avant même le début du récit, ne peut qu'attirer l'attention du lecteur. La voix narrative réitère cette idée une fois le récit terminé : « Dorolina admired these Sonnets, and the story, which shee thought was some thing more exactly related then a fiction »<sup>23</sup>. Encadrant le récit, ces deux commentaires esquissent à travers Dorolina l'image d'un « lecteur idéal » capable de discerner les allusions topiques. Ils invitent à voir en Pamphilia, l'héroïne du roman elle-même poétesse qui y incarne la constance amoureuse et ses tourments face à un amant volage, un avatar de l'auteure<sup>24</sup>. Le roman crée ainsi son propre pacte de lecture. À l'époque, il est d'ailleurs lu comme un roman à clef, un proche de Wroth lui demandant même dans une lettre de l'aider à identifier les correspondances entre personnages fictifs et personnes réelles<sup>25</sup>.

Il ne fait donc guère de doutes qu'à travers l'histoire de Lindamira, Wroth raconte son propre exil de la Cour, qu'elle explique par la jalousie de la reine Anne à son égard et leur rivalité vis-à-vis de William Herbert. La mort récente de la reine Anne, en 1619, ne pouvait qu'accentuer la dimension subversive de ce portrait relativement transparent pour le lecteur contemporain. De fait, le roman ne fut pas du goût de tous, et le scandale poussa Wroth à retirer son livre de la publication — c'est du moins ce qu'elle prétend dans une lettre au duc de

<sup>21</sup> Roberts, 1983, p. 26.

<sup>22</sup> Wroth, *The First Part of the Countess of Montgomery's Urania*, p. 499.

<sup>23</sup> Wroth, *The First Part of the Countess of Montgomery's Urania*, p. 505.

<sup>24</sup> Sur la notion de « lecteur idéal », voir Iser, 1976, pp. 60-75.

<sup>25</sup> Lettre de Sir George Manners à Lady Mary Wroth datée du 31 mai 1640, reproduite dans Roberts, 1983, pp. 244-245. Sur *Urania* comme roman à clef, voir Salzman, 2006, pp. 63-79 et Orgis, 2016, pp. 6-7, 75-82.

Buckingham<sup>26</sup>. Mais si cette réinvention de faits apparemment réels fut subversive, ce qui l'est peut-être encore davantage, c'est la manière dont Wroth se réapproprie l'expérience douloureuse de l'exil par la poésie.

#### LA REVANCHE POÉTIQUE DE L'EXIL

L'exil, pour les poètes, n'est pas une condamnation sans appel. Comme l'écrit Helen Wilcox :

Exile, then, is a paradoxical condition. It is often the result of cruel rejection, and it has profoundly negative consequences, as witnessed by the fact that the verb *to exile* had by the early sixteenth century come to mean "to ruin or devastate". On the other hand the experience of exile can signify constancy and integrity and can lead to a surprising "blossom" of unknown yet positive potential. As Susan Stanford Friedman has suggested, the contraries within exile are hinted at in the word *flight*, which expresses the imperative of escaping persecution or danger but also the freedom that comes with soaring in flight (88). The exile must flee but also fly<sup>27</sup>.

C'est précisément cette transfiguration que met en scène le recueil de sonnets en miniature que consacre Pamphilia à Lindamira dans *Urania*. Comme souvent dans le roman, la douleur est le fondement de la création poétique<sup>28</sup>. La poétesse va éprouver dans ce recueil la capacité de son art à racheter la souffrance.

Pamphilia ne s'en cache d'ailleurs pas et avoue à Dorolina : « she [Lindamira] complained, which complaint, because I lik'd it, or rather found her estate so neere agree with mine, I put into Sonnets »<sup>29</sup>. Ces sonnets sont numérotés, de un à sept, et précédés du titre « Lindamira's Complaint ». Leur style, leur thématique et leurs images poétiques sont si semblables à ceux du recueil *Pamphilia to Amphilanthus*, publié à la suite du roman, qu'ils ne sauraient être distingués si ce n'était pour ce titre. La voix poétique de Pamphilia se fond dans celle de Lindamira, comme si Wroth superposait deux masques pour mieux se révéler. Comme à son habitude, Wroth privilégie la structure française du sonnet en deux quatrains et deux tercets, et s'approche du sonnet spensérien — créé

<sup>26</sup> Lettre de Lady Mary Wroth au duc de Buckingham datée du 15 décembre 1621, reproduite dans Roberts, 1983, p. 236.

<sup>27</sup> Wilcox, in Bedford et Kelly, p. 132.

<sup>28</sup> Sur cette question, voir Griffin, 2018.

<sup>29</sup> Wroth, *The First Parte of the Countesse of Montgomery's Urania*, p. 502.

par Edmund Spenser, le poète anglais du seizième siècle dont le long poème *The Faerie Queene* (1590) a fortement influencé Wroth — qui comporte également deux quatrains et deux tercets mais emploie des rimes croisées plutôt qu’embrassées. Ce choix structurel s’accorde bien au contexte français du récit et apporte une sophistication supplémentaire au genre déjà élaboré du sonnet, puisque sa forme la plus répandue alors en Angleterre était celle privilégiée par Shakespeare, dans laquelle la *volta* est placée au début du vers treize et isole le distique final. L’écriture de sonnets à la française constitue sans nul doute un défi, *a fortiori* pour une femme à qui la création poétique était pour ainsi dire interdite comme à toutes ses consœurs, à moins qu’il ne s’agisse de poèmes de dévotion. Publier un recueil de sonnets consacrés à son propre exil dans le cadre d’un roman à clef s’apparentait même à de la provocation.

Le recueil s’ouvre par une méditation sur la douleur de l’absence :

Deare eyes farewell, my Sunne once, now my end,  
While your kinde willing grace I felt, all joy  
In soule I knew withdrawne, you now destroy  
The house that being gave to loves best friend<sup>30</sup>.

Avec les termes d’« adieu » (« farewell ») et de « fin » (« end »), ces vers insistent sur l’achèvement d’une période bénie. L’association par la rime des mots « fin » (« end ») et « ami(e) » (« friend », même s’il s’agit en réalité d’une référence à Pamphilia/Lindamira elle-même qui s’auto-proclame « la meilleure amie de l’amour ») d’une part et de « joie » (« joy ») et du verbe « détruire » (« destroy ») d’autre part contraste avec force passé et présent. Tout le bonheur qu’elle a un jour ressenti lui a été retiré (« withdrawne »). Pourtant ce n’est pas la reine que la voix poétique accuse de ses maux, mais bien son amant qui s’est déjà tourné vers de nouveaux plaisirs :

You now alas to other objects bend  
That warmth of blisse which best delights enjoy,  
Striving to win an oft won idle toy,  
By falshood nurs’d, such creatures seldome mend.  
Try your new loves, affect the choyce of store,

<sup>30</sup> « Lindamira’s Complaint », sonnet 1, vv. 1-4, in Wroth, *The First Part of the Countess of Montgomery’s Urania*, p. 502.

And be assur'd they likewise will choose more,  
Which yet I grieve<sup>31</sup>.

Le véritable exil n'est pas tant le départ de la Cour que le rejet de l'être aimé qui révèle à cette occasion son inconstance. Le cœur du sonnet est consacré à l'évocation de cette injustice et marque par la succession des impératifs la colère de la *persona* qui se mue en résignation :

For though the losse I beare  
I would have none with you to challenge right ;  
But beare you must for making choyce so light :  
Yet still your beames I love, shine you elsewhere<sup>32</sup>.

Loin des yeux, loin du cœur : pour lui peut-être, mais certainement pas pour la voix poétique qui non seulement accepte, mais revendique cette douleur qui la définit. Elle est aussi constante que lui est inconstant. L'exil, bien que regretté, lui offre ainsi l'opportunité de constituer sa propre identité dans et par l'écriture.

Il en va de même dans le deuxième sonnet, où la *persona*, après avoir dénoncé le mépris que lui manifeste son amant, s'érige en victime sacrificielle :

A glorious triumph you no doubt shall have,  
To crowne your victory on murders grave,  
While falshood beares the armes my life hath won.  
I onely for twise seaven yeares love shall gaine  
Change, worse then absence, or death's cruelst paine:  
The last yet got, you have your labour done<sup>33</sup>.

Comme son contemporain John Donne dans « The Funeral » et « The Relic », la *persona* imagine sa propre mort<sup>34</sup>. Elle est la conséquence directe de son abandon, l'amant étant même implicitement dé-

<sup>31</sup> « Lindamira's Complaint », sonnet 1, vv. 8-11, in Wroth, *The First Part of the Countess of Montgomery's Urania*, p. 502.

<sup>32</sup> « Lindamira's Complaint », sonnet 1, vv. 11-14, in Wroth, *The First Part of the Countess of Montgomery's Urania*, p. 502.

<sup>33</sup> « Lindamira's Complaint », sonnet 2, vv. 8-14, in Wroth, *The First Part of the Countess of Montgomery's Urania*, p. 502.

<sup>34</sup> John Donne, « The Funeral » et « The Relic », in *The Complete English Poems*, pp. 59 et 75.

signé comme « meurtrier » (« your victory on murders grave ») dans une littéralisation d'un *topos* pétrarquiste. La mort d'amour n'a plus ici rien de métaphorique. Le pronom personnel sujet, au début du vers douze, est mis en exergue par la *volta* qui se trouve ici dans une position inhabituelle, puisqu'elle se situe au début du vers neuf dans le sonnet pétrarquiste et le plus souvent au début du distique final dans le sonnet shakespearien. C'est dans sa souffrance, et même dans sa mort, que naît paradoxalement le sujet poétique. L'exil lui a permis de trouver sa voix/e.

De retrait en retraite, l'exil est embrassé comme la condition poétique par excellence. Cette situation se reflète dans l'œuvre de Wroth par une prédilection pour des genres littéraires alors vus comme désuets : le roman pastoral et le sonnet, ce dernier étant alors de plus en plus souvent délaissé au profit de la forme plus longue et plus souple du *lyric*. L'exil pourrait ainsi devenir la métaphore d'un parti pris esthétique, car comme l'écrit Rosalind Smith :

The generic choice of the Elizabethan sonnet sequence [...] formally inscribes a nostalgia for the Elizabethan period while reinforcing the speaker's own withdrawal from the court of her time. Rather than an expression of a private rejection of the courtly life in general, a withdrawal into interiority within the bounds of a genre specifically coded to another period implies a pointed and public rejection of the present court in favor of that period<sup>35</sup>.

La douce nostalgie pour une époque élisabéthaine idéalisée est ainsi le corollaire d'un désaveu de la Cour jacobéenne et de sa culture. Rejetant à son tour ceux qui l'ont rejetée, Wroth, tout en continuant à entretenir des relations avec des nobles, se retranche dans sa propriété de Loughton Hall où elle a tout loisir de créer un monde de substitution à travers ses créations littéraires. Cette liberté, récompense paradoxale de l'exil, lui permet par ailleurs de mener dans ses œuvres une réflexion sur sa condition féminine.

#### LE MOI FÉMININ EXILÉ

Le rachat de l'exil par l'écriture est intrinsèquement lié, dans l'œuvre de Wroth, à la conscience pleine et entière de sa condition féminine dans un contexte social et culturel hostile. L'inconstance de l'amant — motif répété tout au long du roman — transpose dans le domaine

<sup>35</sup> Smith, 2000, p. 416.

amoureux les différentes modalités de la position subalterne et passive dans laquelle les femmes sont maintenues dans l'Europe moderne. Cette infériorité est intériorisée dans le roman, mais surtout dans les poèmes de Wroth, qui donnent à voir un moi féminin exilé. Ce motif n'est pas limité au recueil « Lindamira's Complaint », mais y est particulièrement visible. À l'exil factuel de la Cour répond une division de l'être que la poésie est particulièrement à même d'exprimer.

Dans le troisième sonnet du recueil, Pamphilia/Lindamira littéralise la métaphore du cœur blessé voire transpercé par l'amour, image présente à la fois dans la poésie (néo)pétrarquiste et dans les emblèmes : « A Surgeon I would aske, but 'tis too late, / To stay the bleeding wound of my hurt heart »<sup>36</sup>. Après un sonnet où elle imaginait sa mort, celui-ci fonctionne comme un retour en arrière qui souligne la dimension concrète de l'image. L'expression « 'tis too late » (« il est trop tard ») annonce déjà un dédoublement de l'être, l'âme contemplant de l'extérieur la mort du corps. Ce dédoublement se poursuit dans le second quatrain : « Alas that my kild heart should waile my state, / Or leisure have to thinke on ought but smart »<sup>37</sup>. La perspective est ici inversée par rapport au quatrain précédent : c'est désormais le cœur blessé qui plaint « l'état » de la *persona*. Cette séparation du corps et de l'âme n'est que temporaire, dans un moment suspendu, avant que la mort ne frappe : « Cold death must take the body from her love / And thou poore heart must end for my unworth »<sup>38</sup>. La mort est à présent « délittéralisée » : ce qui semblait précédemment évoquer la mort physique apparaît comme une image poussée à l'extrême de l'amour, qui mène à sa perte à la fois le corps et l'âme. Pourtant, ce dédoublement fugace est révélateur de ce qui semble pour Wroth définir la condition féminine, à savoir l'impossible réconciliation entre intérieur et extérieur, entre sentiments privés et rôle public, qui seraient ici matérialisés dans l'âme et le corps.

Bien plus tard, c'est aussi par une contradiction intrinsèque que Luce Irigaray définira la femme : dans *Ce Sexe qui n'en est pas un*, elle soutient en effet l'affirmation provocatrice selon laquelle la femme « n'est ni

<sup>36</sup> « Lindamira's Complaint », sonnet 3, vv. 1-2, in Wroth, *The First Part of the Countess of Montgomery's Urania*, p. 503.

<sup>37</sup> « Lindamira's Complaint », sonnet 3, vv. 5-6, in Wroth, *The First Parte of the Countess of Montgomery's Urania*, p. 503.

<sup>38</sup> « Lindamira's Complaint », sonnet 3, vv. 10-11, in Wroth, *The First Part of the Countess of Montgomery's Urania*, p. 503.

une ni deux »<sup>39</sup>. Irigaray se place en porte-à-faux face aux définitions binaires du « masculin » et du « féminin » qui réduisent la femme à un négatif du masculin, qui se caractérise uniquement par ce qu'elle n'est pas ou n'a pas. Judith Butler poussera ensuite plus loin cette démolition des catégories binaires<sup>40</sup>. Si Wroth ne souscrit pas par anticipation au refus d'une pensée binaire (faisant de la constance la vertu féminine suprême alors que l'inconstance est le propre des hommes), elle met elle aussi en question l'unité du sujet féminin dans ses poèmes.

Le dépit amoureux conduit en effet la *persona* à une expérience de la souffrance dans laquelle elle se réapproprie la passivité à laquelle étaient contraintes les femmes de cette époque : « Though you forsake me, yet alas permit/ I may have sorrow, for my poyson'd crosse »<sup>41</sup>. Le jeu des pronoms personnels dans ces deux vers marque bien la réversibilité de la passivité, la voix poétique passant du rôle d'objet (« me ») à celui de sujet (« I »). Si l'amant est à l'origine du processus, il est progressivement occulté par la multiplication d'occurrences de la première personne. Il est la source, peut-être même le prétexte d'une douleur réinvestie activement pour définir le sujet. La douleur qui vient de l'autre devient l'autre à l'intérieur du sujet : « my poyson'd crosse » — ma douleur empoisonnée, qui n'appartient qu'à moi.

C'est justement cette idée que développe la suite du sonnet :

Thinke then your will, and left, leave me yet more;  
 Vexe not my loathed life, to ruine bent;  
 Be satisfied with glut of your bad change:  
 Lay me unthought on, in the love-kill'd store,  
 My grieffe's my owne, or since for you 'tis sent,  
 Let me have that part from you while you range<sup>42</sup>.

Plutôt que de rappeler son amant vers elle, la *persona* l'enjoint au contraire de la quitter à nouveau. D'un exil subi, elle passe à un abandon désiré, et doit voir sa peine redoubler pour en prendre possession. Ce moi souffrant, berceau de l'écriture, étend la *persona* à travers le jeu des

<sup>39</sup> Irigaray, 1977, p. 26.

<sup>40</sup> Butler, 1990, in particulier pp. 18-22.

<sup>41</sup> « Lindamira's Complaint », sonnet 6, vv. 1-2, in Wroth, *The First Part of the Countess of Montgomery's Urania*, p. 504.

<sup>42</sup> « Lindamira's Complaint », sonnet 6, vv. 8-14, in Wroth, *The First Part of the Countess of Montgomery's Urania*, p. 504.

pronoms personnels et adjectifs possessifs qui, dans ce passage, la présentent toujours comme objet, soulignant ainsi sa passivité de femme, et de femme trompée. Mais cette impression est trompeuse. L'expression laconique « My grieffe's my owne » revendique avec force une identité certes définie par la souffrance, mais inviolable et irréductible. Cette souffrance, qui lui vient directement de son amant, est même présentée dans le dernier vers comme une « partie » de celui-ci, presque un membre (le mot « part » faisant écho à « body part », « partie du corps ») de son corps qui serait réintégré dans l'identité de la *persona*. L'exil est ainsi renversé pour devenir le fondement d'une identité profondément *autre*.

Cette intériorisation de l'altérité n'est pas sans rappeler la manière dont Irigaray explicite sa notion de femme « ni une ni deux » :

[Elle est] indéfiniment autre en elle-même. De là vient sans doute qu'on la dit fantasque, incompréhensible, agitée, capricieuse [...] Sans aller jusqu'à évoquer son langage, où 'elle' part dans tous les sens sans qu'il y repère la cohérence d'aucun sens. Paroles contradictoires, un peu folles pour la logique de la raison, inaudibles pour qui les écoute avec des grilles toutes faites, un code déjà tout préparé<sup>43</sup>.

Les stéréotypes misogynes sont la preuve d'une incompréhension fondamentale de ce qui constitue pour Irigaray une « nature féminine », qui se construit dans l'altérité, non parce qu'elle est « l'autre sexe », mais parce que cette altérité la définit intrinsèquement. Cette incompréhension du « langage » féminin apparaît également dans le roman de Wroth, en particulier dans un passage de la seconde partie manuscrite du roman où un jeune prince, Rosindy, fustige ainsi la production poétique de sa tante Antissia :

[I]n Lovers [poetry] is a most commendable and fine qualitie [...] But my Aunts raging, raving, extravagant discursive language is most aparantly and understandingly discerned flatter madness ; if you did, Madame [Pamphilia] butt see her speake, you wowl'd say you never saw soe direct a madwoman<sup>44</sup>.

Un peu plus tôt, il avait décrit ainsi l'un de ses poèmes : « she was [...] just then beginning to say something, but whether prose ore verse, I cannot tell. But her speech savoured something to mee [...]

<sup>43</sup> Irigaray, 1977, p. 28.

<sup>44</sup> Wroth, *The Second Part of the Countess of Montgomery's Urania*, p. 41.

of som poetry, though olde, sickly stuff, as if poetry were fallen into a consumption »<sup>45</sup>. Si le roman confirme par la suite la folie d'Antissia, il n'empêche que c'est parce qu'elle excède des normes culturelles binaires, celles de la prose et de la poésie, que sa création est vue à travers des préjugés misogynes. De l'« extravagance » à la « folie », les termes employés par le protagoniste masculin font écho à ceux d'Irigaray et rappellent combien, en ce siècle ancien, toute femme qui s'adonne à l'écriture transgresse un interdit. Wroth, qui a elle-même été la cible de telles accusations, comme en atteste le poème du baron Denny à son endroit, y répond implicitement dans ses poèmes en dépassant par son écriture les normes sociales. Outre la possible rivalité amoureuse avec la reine Anne, l'exil de Wroth s'explique d'ailleurs peut-être par ses transgressions personnelles et poétiques.

Mêlant prose et poésie, cet épisode du roman de Wroth nous offre un éclairage féminin sur l'expérience de l'exil de Cour à la période moderne. Soulignant la douleur liée à la tromperie et à l'humiliation que l'exil entraîne, il transfigure pourtant ce traumatisme par la création poétique, non en effaçant les souffrances mais plutôt en se les réappropriant. De manière plus originale encore, le recueil de sonnets consacré à Lindamira suggère que pour Lady Mary Wroth, la condition féminine se conçoit comme un exil. L'éloignement et le rejet de l'être aimé ouvrent un espace intérieur où peut s'accomplir la création poétique, et prend alors la forme d'un exil choisi et définitif, de soi à soi. Malgré son ancrage dans des codes esthétiques du passé, ceux de la pastorale et de la poésie néopétrarquiste en particulier, l'œuvre de Lady Mary Wroth se distingue ainsi par son étonnante modernité.

#### BIBLIOGRAPHIE

- BUTLER, Judith, *Gender Trouble*, Londres / New York, Routledge, 1990.  
 DONNE, John, *The Complete English Poems*, ed. A. J. Smith, Londres, Penguin Classics, 1971.  
 GRIFFIN, Aurélie, *La Muse de l'humeur noire. « Urania » de Lady Mary Wroth, une poétique de la mélancolie*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Lire le dix-septième siècle », à paraître en 2018.  
 HANNAY, Margaret P., *Mary Sidney, Lady Wroth*, Londres / New York, Routledge, 2010.  
 IRIGARAY, Luce, *Ce Sexe qui n'en est pas un*, Paris, Éditions de Minuit, 1977.

<sup>45</sup> Wroth, *The Second Part of the Countess of Montgomery's Urania*, p. 34.

- ISER, Wolfgang, *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1976.
- JARDINE, Lisa, *Still Harping on Daughters : Women and Drama in the Age of Shakespeare*, New York, Harvester Press, 1983.
- NICHOLLS, Mark et PENRY Williams, « Raleigh, Sir Walter (1554-1618) », in *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford, Oxford University Press, 2004 ; online edition, Sept. 2015. URL : <<http://www.oxforddnb.com.ezproxy.univ-paris3.fr/view/article/23039>> [accessed 19 Nov 2017].
- ORGIS, Rahel, *Narrative Structure and Reader Formation in Lady Mary Wroth's « Urania »*, Londres / New York, Routledge, 2017.
- ROBERTS, Josephine A. (ed.), *The Poems of Lady Mary Wroth*, Baton Rouge, Louisiana University Press, 1983.
- SHAKESPEARE, William, *Romeo and Juliet*, in *The Oxford Shakespeare. The Complete Works*, Second Edition, eds. John Jowett, William Montgomery, Gary Taylor et Stanley Wells, Oxford, Oxford University Press, 2005 [1986], 369-400.
- SMITH, Rosalind, « Pamphilia to Amphilanthus : the Politics of Withdrawal », *English Literary Renaissance*, vol. 30, n. 3, 2000, pp. 408-431.
- WALLER, Gary, *The Sidney Family Romance : Mary Wroth, William Herbert and the Early Modern Construction of Gender*, Detroit, Wayne State University Press, 1993.
- WILCOX, Helen, « Selves in Strange Lands: Autobiography and Exile in the Mid-Seventeenth Century », in Ronald Bedford et Philippa Kelly, *Early Modern Autobiography: Theories, Genres, Practices*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2006, pp. 131-159.
- WILSON, *The History of Great Britain, Being the Life and Reign of James the First*, Londres, printed for Richard Lownds, 1653.
- WROTH, Lady Mary, *The First Part of the Countess of Montgomery's Urania*, ed. Josephine Roberts, Tempe, Arizona Center for Medieval Texts and Studies, 2005 [1995].
- WROTH, Lady Mary, *The First Part of the Countess of Montgomery's Urania*, ed. Josephine Roberts, Suzanne Gossett et Janel Mueller, Tempe, Arizona Center for Medieval Texts and Studies, 2005.



Si el exilio en los siglos XX y XXI, período de grandes alteraciones, se ha estudiado en profundidad, no sucede lo mismo con la época moderna. La misma noción es problemática: ¿se puede hablar de exilio en los siglos XVI y XVII? ¿Existe una definición del exilio específico de este período? ¿Cuáles son los posibles puntos comunes, las posibles diferencias entre áreas geográficas y lingüísticas (España, Inglaterra, Italia, Países Bajos)? Uno se puede preguntar, además, qué forma adopta el exilio cuando se hace poético. En efecto, la poesía, medio de expresión privilegiado del «yo», implica una densidad emocional que no se encuentra en otros géneros de escritura del exilio. Gracias a su carácter codificado, la poesía puede favorecer la estetización del mundo que se debe abandonar o, al contrario, la del lugar de exilio. ¿Existe una poesía del exilio, figuras o motivos recurrentes? ¿Puede verse la elección de este género noble como una posibilidad de compensar el fracaso que supone el exilio?

Rafaèle Audoubert, profesora en la Université de Saint-Étienne (Université de Lyon, Francia), dedicó su tesis doctoral a la poesía moral de Quevedo, y su trabajo se centra en la obra quevediana y sus vínculos con la política española del Siglo de Oro. También ha investigado otros aspectos de la poesía aurisecular, las traducciones, las cartas y la circulación de textos en la Europa moderna.

Aurélié Griffin, profesora en la Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3 y miembro del centro PRISMES, es autora de *La Muse de l'humeur noire. Urania de Lady Mary Wroth, une poétique de la mélancolie* (Classiques Garnier), y de varios artículos sobre Lady Mary Wroth, Sir Philip Sidney y Shakespeare. Su investigación se centra en las relaciones entre el género pastoril y la melancolía, en las primeras escritoras en Inglaterra y en la cultura material.

Morgane Kappès-Le Moing es profesora en la Université de Saint-Étienne (Francia) y miembro del CELEC (Centro de Investigación sobre las Literaturas Extranjeras y Comparadas). Investiga sobre las relaciones entre literatura y poder en el Siglo de Oro español. Es autora de una tesis sobre el mecenazgo literario del conde de Lemos y ha participado en trabajos colectivos sobre *Cómo ha de ser el privado* de Francisco de Quevedo.



**CELEC**  
Centre d'Études sur les Langues et  
les Littératures Étrangères et Comparées  
EA • 3069 • SAINT-ÉTIENNE



Universidad  
de Navarra | **GRISO**

