Marie de Gournay cont(r)e
la tradition: Du *Proumenoir
de Monsieur de Montaigne*
aux versions de l'*Énéide*

MARTINE
DEBAISIEUX

Résumé: Cette étude considère le rapport entre le récit du *Proumenoir de Monsieur de Montaigne* et la traduction du second livre de l'*Énéide* lui faisant suite dans le recueil qui marque les débuts littéraires de Marie de Gournay (1594). Au-delà des liens entre l'histoire tragique d'Alinda et celle de Didon, l'analyse d'un système de renvois et de revirements dans certaines variantes des éditions ultérieures permet de discerner le rejet progressif de l'autorité des modèles chez un auteur pour qui le processus d'amplification dépasse clairement la visée d'élucidation.

[J'écris] contre la simplesse de ceux
qui presument qu'un conte ne consiste
principalement qu'au fil de ses aventures.¹

Cinquante ans environ après Hélienne de Crenne, traductrice des quatre premiers livres de l'*Énéide*, une autre femme écrivain, Marie de Gournay, entreprend la traduction de Virgile, et la publie dans le recueil qui marque ses débuts littéraires.² Cette "Version du second livre de l'Aeneide" prend place directement à la suite du récit qui donne son nom au volume, *Le Proumenoir de Monsieur de Montaigne* (1594).³ Pendant sa longue carrière littéraire, Gournay continue son entreprise de traductrice. *Les Advis ou les Presens* (1634 et 1641), dernier recueil de l'auteur, accorde une place importante aux versions des textes de Virgile — et, dans une moindre mesure, de Tacite, Salluste, Ovide et Cicéron.⁴ L'ouvrage comprend également des traités sur "l'art de traduire," mettant en évidence les "libertez de

nécessité et d'ornement" que Gournay considère requises dans ce travail littéraire.⁵ En défendant une de ses versions de l'*Énéide* dans *Les Advis*, Gournay admet, non sans quelque complaisance, son "impuissance à suivre le train des autres" (p. 661); par cette déclaration, elle rapproche sa démarche de traductrice de celle qu'elle adopte dans l'ensemble de sa production littéraire, plus précisément de l'"extravagance" et de la "hardiesse" de style et de pensée qu'elle proclame ailleurs.

En considérant quelques passages des traductions de l'*Énéide*, il s'agira dans cette étude d'analyser comment certains écarts, déplacements et revirements évidents dans la composition du premier recueil de Gournay contribuent à l'émancipation de l'auteur vis-à-vis de la tradition.⁶ Alors que jusqu'à présent les lectures critiques se sont centrées sur la fiction narrative — *Le Proumenoir de Monsieur de Montaigne* proprement dit — en l'isolant de la suite du recueil, j'examinerai la juxtaposition des trois parties de l'oeuvre et ses enjeux par rapport à l'affirmation de l'identité de Marie de Gournay en tant que femme écrivain. Les liens entre l'histoire tragique d'Alinda et la traduction du second livre de l'*Énéide* (qui précède une troisième partie composée de poèmes) permettront de découvrir l'attrait particulier du texte de Virgile pour l'auteur. L'analyse de certaines variantes de ces textes dans *Les Advis* laissera entrevoir plus clairement le rejet progressif de l'autorité des modèles.⁷

"Il faut toujours *prester* quelque chose" aux ouvrages que l'on traduit, déclare Gournay dans l'épître à Montaigne insérée dans son premier recueil (p. 5). De manière générale, la mise en parallèle des textes analysés montrera que cette tendance à l'amplification, propre à l'époque, est exploitée par Gournay moins pour ses effets de "décoration" et d'"élucidation" que pour servir une visée toute personnelle et transgressive.⁸

I

Par son titre et son attribution même, *Le Proumenoir de Monsieur de Montaigne par sa fille d'alliance* suggère à la fois une filiation d'écriture et un hommage à la figure paternelle.⁹ Le recueil de 1594 est précédé d'un avis de "L'Imprimeur au lecteur"; d'un "imprimeur" dont on peut soupçonner l'identité fictive:

Il y a quelques annees que ce livret fut envoye à feu monseigneur de Montaigne par sa fille d'alliance: dont ayant este depuis son deces trouve parmy ses papiers, messieurs ses parents me l'ont faict apporter, pource qu'ils l'ont jugé digne d'estre mis en lumiere, &

capable de *faire honneur au deffunct*: s'il se peut adjouster quelque chose à la gloire d'un si grand & si divin personnage (p. 2).

Cet avis est suivi d'une lettre de dédicace à Montaigne, composée six ans plus tôt, qui rappelle les circonstances de la rédaction du récit: "Vous entendez bien, mon pere, que je nomme cecy vostre Proumenoir, parce qu'en nous promenant ensemble, il n'y a que trois jours, je vous contay l'histoire qui suit" (p. 2). L'auteur explique ensuite que "[l]'argument de ce comte" a été inspiré de la lecture d'un "petit livre" et précise: "j'ay mesme oublie son nom & celuy de l'auteur encore" (p. 4). La critique a résolu l'énigme des sources du texte en reconnaissant comme modèle la seconde partie du *Discours des champs faëz* de Claude de Taillemont (1553).¹⁰ Une lecture parallèle des deux textes révèle une similitude frappante dans les séquences de l'intrigue. Il semblerait a priori que tout comme l'absence du nom de Gournay comme auteur du recueil, l'absence — "l'oubli" — du nom de Taillemont en tant que modèle permet d'assurer la dominance d'une figure paternelle divinisée.

Le nom de Montaigne se voit en fait célébré au-delà du cadre de cette épître, non seulement dans le récit du *Proumenoir*, mais aussi dans le "Bouquet poétique" qui termine le recueil. Le sonnet intitulé "A Monsieur de Montaigne sur les Essais" est suivi par l'"Hymne à l'ange Saint Michel":

Traçons un hymne de renom,
O Muse ma douce compaignie,
Au bel Ange qui de son nom,
Estrenna le tres-grand Montaigne (p. 90).

Le poème se conclut par l'évocation de la naissance de Montaigne: "Et l'Ange lui fait un don / De son nom & de son ame" (p. 91). C'est sur un quatrain intitulé "Au tres-illustre nom de Montaigne" que prend fin le recueil:

O Nom, mon livre tu termines,
Et tu le commenças aussi:
Par le grand Jupiter ainsi
Toute chose commence et fine (p. 107).

En ce qui concerne la présence du nom de Montaigne dans le texte même du *Proumenoir*, l'expression "mon père," qui revient en leitmotiv, est utilisée à la fois dans les apostrophes de la narratrice à son lecteur privilégié et dans le discours d'Alinda, héroïne de cette histoire tragique. La structure syntaxique semble parfois jouer sur l'équivoque du référent, et ceci dès la première phrase du roman, qui risque d'être lue à tort comme le début d'un récit à la première personne narré par la fille du roi: "Le roy de Perse, mon pere, prins

par une autre puissant Roy des Parthes à la finale bataille d'une longue guerre. . ." (p. 6).

L'histoire d'Alinda débute par une affirmation de l'autorité patriarcale; après la défaite du roi de Perse, le père d'Alinda exige que sa fille se soumette à sa volonté qui se conforme à celle de l'État: pour amener la paix, elle servira de tribut en épousant le roi ennemi et en s'éloignant de sa terre natale. Si Alinda parvient à échapper à cette première autorité, ce ne sera qu'en subissant une nouvelle contrainte, celle du désir du perfide Léontin qui la convainc de prendre la fuite avec lui pour éviter ce mariage forcé. Précisons que dans sa tentative de s'éloigner de la voix ou de la loi du Père, Alinda perd son nom: "Alinda ne suis-je plus, j'ay laissé mon nom où je laissay mon diadesme" (p. 40). Le récit se termine de manière tragique. Désespérée de l'infidélité de Léontin et des tentatives de séduction de leur hôte, Alinda met en place le scénario du meurtre dont elle sera victime. En attendant ses bourreaux, la jeune fille qui s'est écartée du chemin tracé par l'autorité patriarcale s'adresse intérieurement à celui qu'elle a conscience d'avoir trahi et s'écrit: "Pardonne moy, *mon pere*" (p. 60). Cette exclamation vient faire écho à celle de la narratrice, deux pages avant, et confirme le rapprochement des deux figures féminines vis-à-vis de l'image paternelle. En effet, s'étant une fois de plus éloignée de son récit, c'est-à-dire du chemin tracé par l'autorité de son modèle Taillemont, la narratrice venait de remarquer: "Mais, *mon pere*, qui me pourroit pardonner la longueur de mon caquet en ceste digression sinon vous (p. 58); digression, il est vrai, qui constitue environ le quart de l'ensemble du récit du *Proumenoir*.¹¹ L'impact de ces digressions et le rapprochement des figures paternelles de Montaigne et de Taillemont se marquent davantage si l'on considère la traduction de Virgile.

II

En l'absence de tout texte liminaire, la deuxième partie du recueil intitulée "Version du second livre de l'Aeneïde" enchaîne directement sur la conclusion du *Proumenoir*. Cette proximité physique des deux textes s'était déjà affirmée à l'intérieur de l'histoire d'Alinda dans laquelle s'insèrent des citations de Virgile, justifiées dans les remaniements du *Proumenoir*: "J'applique par tout ce Livret avec trop de miserable correspondance, les vers lugubres d'Ariadne et de Didon à ceste Princesse" (p. 453).¹² En fonction de cette remarque, on se serait attendu à la présence plus légitime du livre IV de l'*Énéïde*; c'est en effet cette partie qui relate la passion et la fin tragique de Didon abandonnée par Énée. Gournay choisit plutôt de faire suivre *Le*

Proumenoir du second livre de l'*Énéide*, où Didon est au contraire placée en position privilégiée.¹³ Tout comme Montaigne était présenté comme instigateur et récepteur du discours de la narratrice du *Proumenoir*, Énée entreprend de retracer la chute de Troie à la demande pressante de Didon à qui il adresse le récit.

Ce n'est pourtant pas le rapport amoureux d'Énée et de Didon qui domine le livre II, mais plutôt le rapport filial d'Énée envers Anchise. La juxtaposition du récit du *Proumenoir* et de l'*Énéide* pourrait-elle être justifiée comme une tentative de révision du premier texte par le second ou une manière de déplacer, voire d'effacer, le nom du père? Le livre II s'ouvre sur une description du cheval de Troie et se termine sur le récit de la fuite d'Énée qui porte son père sur ses épaules, scène essentielle sur laquelle nous reviendrons. Entre-temps, le héros dévoile le stratagème des Grecs pour s'introduire en terrain ennemi et la réaction des Troyens. Dans un moment de doute, le roi Priam se demande:

Pourquoi bastirent-ils la monstrueuse hauteur
De ce cheval de bois? Et qui en fut l'auteur
Seroit ce pour la guerre une artiste machine (p. 69)?

Partageant ce soupçon, le lecteur peut s'interroger quant à lui sur la présence du cheval de bois dans *Le Proumenoir de Monsieur de Montaigne* et sur les intentions de l'"auteur" dans la "construction" du recueil. La description détaillée de cette "artiste machine" qui domine le second livre de l'*Énéide* pourrait-elle expliquer la prédilection de Marie de Gournay pour le texte qu'elle se charge de traduire, de faire sien? De fait, à y regarder de plus près, la stratégie de combat des Grecs n'est pas sans rapport avec la stratégie d'écriture de l'auteur dans la première partie du recueil. Le début du second livre de Virgile peut se lire comme un commentaire figuré sur son propre texte. Nous avons en effet suggéré que le récit de Taillemont, adapté par Gournay, est interrompu par de nombreuses digressions qui ont fait l'objet de critiques à l'époque et que Gournay défendra jusqu'à la fin de sa carrière.¹⁴ Reste à préciser que ces digressions contiennent entre autres des réflexions sur l'oppression sociale contre les femmes et des revendications sur leur droit d'accès à une éducation, idées qui seront reprises et élaborées plus tard par Gournay dans ses écrits de portée féministe, et dont plusieurs critiques ont fait remarquer l'importance.¹⁵ Le cheval de Troie peut dès lors servir d'emblème pour un discours menaçant qui s'insinue dans une forme littéraire reconnue (roman / nouvelle) et dans le corps textuel de l'"autre" (en l'occurrence Taillemont). Dans son adaptation du *Discours des champs faëz*, Marie de Gournay creuse en quelque sorte le corps du récit d'origine, le vide de

sa substance, pour le remplir de sa propre voix; que ce soit dans les digressions ou dans les textes liminaires, le “je” féminin envahit un corps textuel d’allure familière. Sous l’effet d’une “subtile fraude” — pour reprendre l’expression de la traductrice —, le texte d’origine, brisé dans sa linéarité, se transforme ainsi en ce qu’elle désigne comme “roman discourant” (p. 447). Dès lors, le texte déguisé en “cheval de Troie” peut assurer sa fonction en pénétrant dans le domaine du discours dominant, second niveau d’insinuation impliqué par l’emblème.¹⁶

Pour soutenir et préciser cette idée de transgression, relisons la description du cheval telle que la présente Marie de Gournay: “Les conducteurs des Grecs . . . / Fabriquent un cheval, art de Pallas divine / Haute comme les monts s’esleve la machine” (p. 67). (Virgile: “*Ductores Danaum . . . / Instar montis equum divina Palladis arte / Aedificant . . .*” [II, 14–16]).¹⁷ Comparons cette première version avec la version révisée: “Bastirent un cheval haut comme une montaigne” (p. 685). Si l’on tient compte de la substitution courante à l’époque de “Montaigne” pour “Montagne” et inversement de la graphie “Montagne” pour se référer à l’auteur des *Essais*, peut-on voir dans les comparaisons désignant le cheval l’inscription de ce “divin nom” sur lequel s’ouvre et se ferme le recueil; ou même, en transposant la technique d’écriture de l’oeuvre à venir de Gournay, une équivalence entre le corps du cheval et le corpus de Montaigne? Corpus textuel dans lequel la fille d’alliance s’introduira, par l’entremise de son travail incessant d’édition des *Essais*. La longue préface de 1595, accordant une place privilégiée au “je” de l’éditrice et à certaines de ses revendications de portée féministe, a donné lieu à l’époque à de nombreux reproches.¹⁸ Notons que cet avant-texte, qui se présente lui-même comme un “essai,” sera intégré, après quelques révisions, à la troisième édition du *Proumenoir* (1599) et que certains passages seront repris dans *Grief des Dames* (1626). La préface de 1595 est du reste utilisée pour renvoyer le lecteur au *Proumenoir*, sa propre oeuvre parue un an avant, également chez Abel L’Angelier. Dans cette perspective, on se doit de rappeler aussi les soupçons émis par certains critiques quant à l’authenticité du long passage de “De la Praesumption” qui fait l’éloge de la “fille d’alliance.”¹⁹ Et finalement, il faut tenir compte d’un autre apport personnel de Gournay dans les *Essais*: sa traduction des citations insérées par Montaigne. Ainsi, par le biais d’une stratégie qui n’est pas sans rapport avec la composition du *Proumenoir*, le discours de la fille d’alliance adopte et adapte la forme du “Père,” et s’insinue dans la tradition littéraire sous le couvert de cette autre écriture.

Guidée par ces prémisses d'interprétation, une relecture de la première description du cheval nous amène à envisager sous un nouvel angle le nom et la figure du père éclipsé, du modèle oublié par Gournay, Claude de Taillemont: "Haute comme les monts s'esleve la machine" (machine de la *Taille des Monts*, autrement dit). Les deux représentations du cheval — "haut comme une montaigne," "[haut] comme les monts" — rapprochent les deux figures paternelles par rapport auxquelles Gournay doit définir son écriture dans *Le Proumenoir*: Montaigne et Taille/mont.²⁰ En ce qui concerne la tentative d'autonomie de Gournay vis-à-vis de ses modèles, il convient de préciser que Montaigne, récepteur du discours dans *Le Proumenoir*, sert aussi de contrepoint à ce discours: deux des digressions du roman prennent en fait leur origine dans une réponse aux *Essais* qui sont cités explicitement. En outre, la position de Gournay à l'endroit de Taillemont dépasse le niveau formel considéré précédemment: les digressions du *Proumenoir* contredisent parfois le message moral du texte d'origine. Gournay déclare en particulier qu'elle cherche à exposer la déloyauté des hommes pour que ses lectrices puissent échapper à leurs contraintes, alors que Taillemont invite les dames à se soumettre. La conclusion du *Discours des champs faëz* témoigne de la différence de portée des deux textes: "Mes-damoiselles assez sujettes à mutation [...] je vous conseilleroy, à l'exemple de cette Princesse, imiter; non de vous offrir ainsi qu'elle à la mort, mais d'estre constantes et loyales en amitié. En quoy aurez d'autant plus d'honneur et louange, comme y surpasserez les hommes" (p. 270).

La position de Gournay envers l'image du père ou du texte de l'autre se précise si l'on considère la conclusion de sa traduction de Virgile. Face à la ruine imminente de Troie, Énée va rejoindre son père:

Mais comme j'arrivay dans cette maison chere,
Tres antique maison, où residoit *mon pere*,
Mon pere [...] / Refuse absolument la grande Troye perie
Supporter un exil, ny prolonger sa vie (p. 80).²¹

Remarquons le retour de l'expression "mon père" qui ponctue nettement la dernière partie de la traduction et la relie, par cette prédilection sémantique, à la première partie du *Proumenoir*.

La résistance d'Anchise cède peu à peu et il finit par se soumettre à la volonté filiale, allant jusqu'à déclarer: "Partout où tu voudras je suivray ta conduite [...] / Je te suivray mon fils, ton desir je t'octroye."²² Énée sort ainsi de scène portant son "pere vaincu" sur ses épaules, et Virgile termine le second livre par la proposition: "[...] *et sublato montes genitore petivi.*"

Une comparaison des versions de cette conclusion faites par différents traducteurs atteste l'ambiguïté du terme "*sublato*," forme participiale de "*tollere*." Le premier sens du verbe, qui semblerait le plus approprié dans le contexte, indique l'idée de "soulever" et, par dérivation, l'idée de porter, de se charger de, ou dans un sens figuré, de faire l'éloge, de porter aux nues. Le second sens se réfère à l'idée de lever, enlever et, par dérivation, de supprimer, faire disparaître, nier l'existence de.²³ Dans son dictionnaire français-latin de 1548, Robert Estienne indique *sublatus* comme traduction pour "eslever en haut."²⁴ Par contre, Marie de Gournay emploie le terme "enlevé."

Et mon pere enlevé sur le mont je remonte (p. 84).

Même s'il n'exclut pas le sens d'élever à l'époque,²⁵ le choix du participe "enlevé" compromet la position du fils, ou plutôt de la fille traductrice, puisque c'est elle qui, par sa version, assimile les paroles d'Énée et, indirectement, "prend en charge" le père. Le terme est déjà utilisé au seizième siècle dans le sens de "ravier, détourner de." L'adaptation du second livre de l'*Énéide* par Gournay se termine ainsi sur un scénario ambivalent dans lequel on peut lire l'enlèvement du père par son enfant ou plus simplement, puisque la syntaxe crée une confusion, la disparition du père. Par cette conclusion équivoque, le père se voit à la fois récupéré et effacé. Étant donné l'indétermination relative des deux formes lexicales à l'époque, le parricide ("enlevé") se dissimule sous la protection ou l'éloge ("élevé"), et la fille traductrice reste exempte de tout reproche.²⁶

III

Marie de Gournay consacre la majeure partie du second livre de ses *Advis* à ses traductions de l'*Énéide* qui prennent un format différent. C'est par fragments, et contrastés aux versions de "Messieurs du Perron et Bertault," qu'apparaîtront cette fois les vers de Virgile. Notons que la "concurrency" avec le modèle au second degré que représentent les traductions des deux poètes français — autres figures paternelles — est explicite dans les textes liminaires.²⁷

Dans la traduction remaniée de la conclusion du second livre de l'*Énéide*, la version légèrement modifiée — "Et mon père enlevé sur le mont je m'avance" — est suivie cette fois d'une citation latine, typographiquement détachée, qui vient clore cette partie du recueil: "[. . .] *audetque viris concurrere Virgo. Aeneid I*" (p. 721). Cet ajout semble a priori déplacé par rapport au discours d'Énée et mérite qu'on s'y arrête. La traduction du livre

I de Virgile auquel il renvoie figure dans la partie précédente des *Advis*; la citation est traduite en ces termes: “Vierge elle ose affronter les plus fameux guerriers” (p. 668).

Le passage de l’*Énéide* dont est extraite l’inscription finale du livre II relate la visite d’Énée dans le temple que Didon fait bâtir en l’honneur de Junon. En attendant sa première rencontre avec la reine, le héros remarque avec étonnement et grande admiration une série de tableaux illustrant la guerre de Troie. Le tout dernier tableau qui attire ses regards représente les Amazones, avec à leur tête Penthésilée, qui à la fin de la guerre viennent au secours de Priam.²⁸ Voici la traduction de l’*ekphrasis* par Gournay:

Penthasilée apres guide un ost de guerrieres,
Dont l’escu demy-lune ouvre deux cornes fieres.
Ceste Reyne Amazone instruite aux soins de Mars,
Fauche les escadrons, & brave les hazards;
Ceignant un boudrier d’or soubz sa mamelle nuë,
Qu’un artifice exprés rend plus masle & menuë:
Pour couronner son chef de gloire et de lauriers,
Vierge elle ose affronter les plus fameux guerriers (p. 668).²⁹

(Virgile: *Ducit Amazonidum lunatis agmina peltis / Penthesilea furens, mediisque in milibus ardet, / Aurea subnectens exsertae cingula mammae, / Bellatrix, audetque viris concurrere Virgo* [I, 490–494]).

Si l’on compare cette traduction avec l’original, on remarque une nette tendance à l’amplification: Gournay transpose les quatre vers de Virgile en huit vers, surenchérissant sur la bravoure et la gloire de l’Amazone. Cette stratégie se retrouve aussi au niveau de l’adaptation significative “les plus fameux guerriers” pour le substantif “*viris*.” Le passage cité est directement suivi de la description de l’arrivée de Didon:

Tandis que le Troyen ces merveilles admire,
Tandis que les portraits il veult lire & relire,
Et qu’il pend à leurs traits sur l’object discourant,
Didon la belle Reyne au saint Temple se rend (p. 668).³⁰

Dans la suite du récit, la contemplation de Didon, qu’Énée voit pour la première fois, se substitue à celle des peintures, et la reine se trouve pour ainsi dire contaminée par la scène picturale. Outre sa beauté et sa dignité, la description insiste sur un élément important: “Sa bande elle surmonte & de grace & d’adresse / Sur l’espaule portant la trousse chasserresse” (p. 668).³¹

Par cet accoutrement, Didon, accompagnée d’une “bande” de “Nymphes aux beaux yeux,” est directement associée à une Amazone, à cette

“vierge” — vir[a]go — qui “ose affronter les plus fameux guerriers.” Car il s’agit bien dans ce passage de montrer la supériorité de la femme sur qui repose la fondation de la nouvelle Carthage: “Seant sur un hault throsne & brillante de grace / La Reyne en ce lieu saint vaque à fonder ses Loix.”³²

Didon est présentée comme législatrice, et c’est sur elle que repose la décision du sort des “plus fameux guerriers,” Énée et ses compagnons; ces derniers paraissent devant elle, en implorant sa grâce et sa bienveillance. L’évocation de la gloire et du pouvoir de Didon est nettement amplifiée par la traductrice (46 vers; 28 vers chez Virgile). Du reste, le rapprochement entre Didon et la figure de l’Amazone (“vir[a]go”) n’était-il pas inscrit dans le nom même attribué à la future reine de Carthage; relisons Hélienne de Crenne: “subsequentement [Hélisa] appelée fut Dido, qui en langage Phenicien est interprété, et vault autant a dire comme Virago, exerçant oeuvres viriles.”³³

Envisagée dans ce contexte, la citation du premier livre que Gournay place à la fin de sa traduction du second livre, en forme d’épilogue, constitue un renvoi subversif. Après avoir en quelque sorte effacé l’image du père dans sa traduction du dernier vers, Marie de Gournay ouvre son texte sur une perspective complémentaire: celle du pouvoir de la femme, affirmé dans la citation latine. Si l’on relit la description de l’arrivée de Didon au temple: “Telle à pas de Deesse au Temple *elle s’avance*,” vers ajouté par la traductrice, on constate la correspondance entre ce geste et celui d’Énée-traduit-par-Gournay dans le dernier vers du livre II: “Et mon pere enlevé sur les monts *je m’avance*” (p. 721). Ayant échappé à la loi du “Père” (ou plus justement du frère assassin et du mari assassiné), Didon exerce le pouvoir, “fonde ses Loix.” Dans cette scène à laquelle Gournay renvoie son lecteur, la figure de Didon qui se présente à nous est donc l’image inversée de Didon victime que Gournay avait associée à Alinda dans *Le Proumenoir*.³⁴ Ainsi, modifiant l’enchaînement des événements chez Virgile et menant le lecteur du livre II au livre I de l’*Énéide*, Gournay révisé la fin tragique de Didon (telle qu’elle était suggérée par les citations de Virgile dans *Le Proumenoir*) en la remplaçant par une glorification du pouvoir matriarcal. D’un pouvoir auquel elle assimile en fait son écriture dans son épître “Au Roy”: échappant aux *topoi* de modestie qui caractérisent le discours féminin à son époque, Gournay vante en effet la “témérité” de sa traduction en la comparant aux “gestes d’Amazone” (p. 682).³⁵

Ainsi, jouant sur la chronologie du récit de Virgile dans ce système de renvois que permettent aussi bien les juxtapositions des textes dans le même

recueil que leur remaniement dans les éditions successives, Gournay réinvente l'"histoire," renverse l'ordre patriarcal en inversant l'ordre des livres. C'est essentiellement par ces stratégies d'écriture que son oeuvre "contre-faite" se rapproche du cheval de Troie. Semblant se conformer au discours patriarcal, le véhicule littéraire construit par Marie de Gournay peut dès lors se glisser à l'intérieur des murs de la tradition et mettre en question ses fondations idéologiques. "Geste d'Amazone," certes. Pourtant, ce que Virgile et sa traductrice ont passé sous silence dans leur récit du "sac de Troie," c'est la victoire d'Achille sur Penthésilée. . .

University of Wisconsin-Madison

Notes

1. "Epistre sur Le Proumenoir de Monsieur de Montaigne," in *Les Advis ou les Presens de la Demoiselle de Gournay* (Paris, Toussaint du Bray, 1634), p. 451. Les termes mis en italique, dans l'ensemble de l'article, soutiennent mon interprétation.
2. Pour des correspondances générales entre l'oeuvre de Crenne et de Gournay, voir Élyane Dezon-Jones, *Marie de Gournay. Fragments d'un discours féminin* (Paris, José Corti, 1988), p. 61. Sur les traductions de Virgile, voir Alice Hulubei, "Virgile en France au XVI^e siècle: éditions, traductions, imitations," *Revue du Seizième Siècle*, 18 (1931), 1-77; Ruth Thomas, introduction, réimpression de Louis des Masures, *L'Enéide de Virgile, Prince des Poètes Latins, Translatée de Latin en François* (1560) (La Haye, Mouton, 1972). Le titre de l'ouvrage d'Hélisenne de Crenne (Janot, 1541) est révélateur de la liberté d'adaptation des traducteurs: *Les quatre premiers livres des Eneydes du treslegant poete Virgile, traduictz de latin en prose Françoisse par ma dame Helisenne, à la traduction desquelz y a pluralité de propos qui par manière de phrase y sont adjoutez: ce que beaucoup sert à l'elucidation et decoration desdictz livres*. Sur la pratique de la traduction à la Renaissance, voir, entre autres, Glyn P. Norton, *The Ideology and Language of Translation in Renaissance France* (Genève, Droz, 1984); le numéro spécial de la *Canadian Review of Comparative Literature*, édité par Éva Kushner et Paul Chavy, "Translation in the Renaissance," 8, 2 (1981).
3. *Le Proumenoir de Monsieur de Montaigne* proprement dit, seul ouvrage de fiction de Gournay, a donné lieu à plusieurs remaniements. L'édition originale est publiée chez Abel L'Angelier en 1594 dans le recueil du même nom qui me servira de référence. Ce roman a fait l'objet d'une réimpression (New York, Delmar, "Scholar's Facsimiles & Reprints," 1985), précédée d'une introduction de Patricia Francis Cholakian. Plus récemment, la version de 1626 a été rééditée par Constant Venesoen, à la suite de l'*Egalité des hommes et des femmes* et du *Grief des Dames* (Genève, Droz, 1993); voir C. Venesoen, *Le Proumenoir de Monsieur de Montaigne: de l'original (1594) à la refonte (1626)*, *Dix-Septième Siècle*, 172 (1991), 229-242.
4. Publiées pour la première fois dans *Version de quelques pièces de Virgile, Tacite et Salluste* (Paris, Fleury Bourriquant, 1619). *Les Advis* (1634), réédités et légèrement augmentés en 1641, rassemblent l'ensemble des écrits de Gournay. La première édition des oeuvres

complètes (*L'Ombre de la Demoiselle de Gournay* [Jean Libert, 1626]) ne comprenait pas la "Version du Sixieme Livre de L'Aeneide," placée dans la seconde partie du recueil de 1634. Vu certaines comparaisons inexactes présentées dans plusieurs études (confusion créée, semble-t-il, par le déplacement de quelques textes dans la nouvelle édition), il paraît utile de préciser que seulement trois textes courts s'ajoutent à la première partie: "Oraison du Roy à S. Louys. . .," "Premiere delivrance de Casal," "De la temerite." C'est aussi dans l'édition de 1634 qu'apparaît pour la première fois "Discours sur ce livre, A Sophrosine." En raison de l'importance de ce texte liminaire pour mon propos, je me référerai dans cette étude aux *Advis* plutôt qu'à *L'Ombre*.

5. "Sur la version des poetes antiques, ou des metaphores," p. 257. Voir aussi "Lettre sur l'art de traduire les Orateurs," pp. 535-542. Les nombreuses épîtres de dédicace comprennent également d'importants commentaires sur la traduction.
6. Pour situer les stratégies d'écriture de Gournay, voir en particulier *Renaissance Women Writers: French Texts / American Contexts*, sous la direction de Anne R. Larsen et Colette H. Winn (Detroit, Wayne State University Press, 1994). Parmi les études de ce volume, l'analyse de Tilde Sankovitch traite d'un autre cas de traduction subversive ("Catherine des Roches's *Le Ravissement de Proserpine*: A Humanist/Feminist Translation," 55-66).
7. Voir Élyane Dezon-Jones, "Marie de Gournay: le je/u/ palimpseste," *L'Esprit Créateur*, 23, 2 (1983), 26-36; Cathleen M. Bauschatz, "'Les puissances de vostre empire': Changing Power Relations in Marie de Gournay's *Le Proumenoir de Monsieur de Montaigne* from 1594 to 1626," *Renaissance Women Writers*, 189-208.
8. Faisant allusion à la "liberté" — voire l'iconoclastie — de l'acte de traduction à la Renaissance, Luce Guillermin remarque que "la traduction peut être considérée comme une modalité — textuelle — de rapport à la Loi, de relation en tout cas à une autorité tutrice, le texte à traduire. Entreprendre de traduire est, de toute façon, reconnaître cette autorité, qu'on l'accepte, qu'on revendique le droit de la mettre à mort, ou qu'on biaise avec elle, selon des stratégies diverses" ("L'intertextualité démontée: le discours sur la traduction," *Littérature*, 55 [1984], 54-63).
9. Le rapport entre Montaigne et Gournay, et l'ensemble de la carrière littéraire de celle-ci, sont traités en particulier par Mario Schiff, *La fille d'alliance de Montaigne: Marie de Gournay* (Paris, Champion, 1910); Marjorie Henry Ilsley, *A Daughter of the Renaissance: Marie Le Jars de Gournay, Her Life and Works* (La Haye, Mouton, 1963); Tilde Sankovitch, "Marie le Jars de Gournay: The Self-Portrait of an Androgynous Hero," in *French Women and the Book: Myths of Access and Desire* (Syracuse, Syracuse University Press, 1988), pp. 73-99; Élyane Dezon-Jones, *Fragments...*; Constant Venesoen, "Mademoiselle de Gournay," in *Études sur la littérature féminine au XVII^e siècle* (Birmingham, AL, Summa Publications, 1990), pp. 13-42.
10. Voir G.-L. Michaut, "Le Proumenoir de Montaigne," *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 41 (1934), 397-398. Édition de référence: *Discours des champs faëz, A l'honneur, et exaltation de l'amour, et des dames*, ed. J. C. Arnould (Genève, Droz, 1991), p. 270.
11. Donna Stanton remarque: "This extended digression [. . .] marks a gynecic 'peregrination' from the original paternal plot and the Father's semes" ("Woman as Object and Subject of Exchange: Marie de Gournay's *Le Proumenoir*," *L'Esprit Créateur*, 23, 2 [1983], p. 20).

12. *Advis*, p. 453. La présence de l'*exemplum* dans *Les Angoysses douloureuses* d'Hélisenne de Crenne assure une fonction similaire. Voir à ce propos Martine Debaisieux, "Des Dames du temps jadis: fatalité culturelle et identité féminine dans *Les Angoysses douloureuses*," *Symposium*, 4, 1 (1987), 28-41.
13. Le rapprochement entre Didon et Alinda serait indiqué par l'étymologie de leur nom qui suggère l'errance. Sur le nom de Didon, voir, par exemple, Maurice Rat, édition de l'*Énéide* (Paris, Garnier, 1965), p. 288, n. 123. Pour celui d'Alinda, voir Stanton, p. 17.
14. "Mais nous voicy derechef aux mains avec ces correcteurs: ils ne souffrent point un Roman discourant, car sa tablature d'esprit le défend, à leur advis, & luy commande sans respit & sans intermede la suite de son adventure." Gournay poursuit son propos en faisant ensuite allusion à "la brute & lourde humeur de ces gens d'aujourd'huy, soient ils Autheurs ou Lecteurs, qui s'en vont si seichement apres leur narration toute creuë, quoy qu'elle ouvre carriere à tant de beaux & florissans discours, soit en la chose mesme, soit aupres d'elle, tendant une favorable main à la digression ("Advis sur la nouvelle édition du Proumenoir," pp. 447-448).
15. Dezon-Jones, *Fragments*. . . , p. 22; Cholakian, introduction, p. 21. Pour situer le point de vue de Gournay dans le contexte plus général du "féminisme intellectuel," voir Linda Timmermans, *L'accès des femmes à la culture (1598-1715)* (Paris, Champion, 1993), pp. 281-288.
16. J'extrapole sur une analyse de Monique Wittig qui considère l'image sous un autre angle: le cheval correspond pour elle à une forme qui n'est pas d'abord reconnue. "Any important literary work is like the Trojan Horse at the time it is produced. Any work with a new form operates as a war machine, because its design and its goal is to pulverize the old forms and formal conventions" ("The Trojan Horse," *Feminist Issues*, 4, 2 [1984], p. 45).
17. II, pp. 14-16. Édition de référence: *Virgil I, Eclogues, Georgics, Aeneid*, with an English translation by R. Fairclough (Cambridge, Harvard University Press, 1978).
18. Voir en particulier Cathleen M. Bauschatz, "Imitation, Writing, and Self-Study in Marie de Gournay's 1595 "Préface" to Montaigne's *Essais*," in *Contending Kingdoms: Historical, Psychological and Feminist Approaches to the Literature of Sixteenth-Century England and France*. Eds. M.-R. Logan and P. Rudnytsky (Detroit, Wayne State University Press, 1991), 346-364. Une version révisée de la préface de 1595 est insérée dans la troisième édition du *Proumenoir* (1599); certains passages sont repris dans *Grief des Dames* (1626). Voir le commentaire de François Rigolot qui précède la reproduction de cette préface dans *Montaigne Studies*, 1, 1 (1989), 7-60. Pour les changements entre cette édition et celle de 1635, voir Philippe Desan, "Cet orphelin qui m'estoit commis: la préface de Marie de Gournay à l'édition de 1635 des *Essais*," *Montaigne Studies*, 2, 2 (1990), 58-67.
19. *Essais*, II, 17, in *Oeuvres complètes* de Montaigne, éd. Albert Thibaudet et Maurice Rat (Paris, Gallimard, 1962), p. 645.
20. Voir à ce propos la rime "auteur/auteur," considérée précédemment dans la référence à l'"artiste machine." Notons que dans le discours "A Sophrosine," Gournay fait allusion à l'exemple inimitable de son père d'alliance et à son prestige en employant l'expression "auteur unique" (a iij).

21. "Atque ubi iam patriae perventum ad limina sedis / Antiquasque domos, genitor [. . .] / Abnegat excisa vitam producere Troia / Exsilium pat" (II, 634–637).
22. "[. . .] sequor, et qua ducitis, adsum [. . .] / Cedo equidem, nec, nate, tibi comes ire recuso" (II, 701, 704).
23. Félix Gaffiot, *Dictionnaire Latin-Français* (Paris, Hachette, 1934).
24. *Dictionnaire Francois Latin, autrement dict, Les mots Francois, avec les manieres duser diceulx, tournez en Latin* (Paris, Robert Estienne, 1549; réimpression: Genève, Slatkine, 1972).
25. Edmond Huguet, *Dictionnaire de la langue française du XVI^e siècle* (Paris, Champion, 1925). Le sens d'"élever" n'apparaît plus dans le *Dictionnaire universel* de Furetière (1690). Étymologie et histoire du terme consultées également dans *Trésor de la langue française* et *Le Grand Robert*.
26. Dans son analyse centrée sur l'histoire d'Alinda, Stanton constate également un effacement parricide du Père par sa "fille d'alliance."
27. Voir épître "Au Roy." Le discours "A Sophrosine" précise: "Passons aux Traductions de Virgile, les unes en suite du Cardinal du Perron, les autres *en concurrence* de Monsieur Bertault" (b iij).
28. La figure de Penthésilée est évoquée par Hélène Cixous, "Sorties," in *La jeune née* (Paris, Union Générale d'Éditions, 1975), pp. 208–228; et, de manière plus diffuse, par Monique Wittig dans *Les guérillères* (Paris, Minuit, 1969).
29. Gournay place les six derniers vers légèrement modifiés dans *Egalité des hommes et des femmes* (1622), à la suite d'une allusion à Jeanne d'Arc. Voir Dezon-Jones, *Fragments*. . . , p. 125.
30. "Haec dum Dardanio Aeneae miranda videntur, / Dum stupet, obtutuque haeret defixus in uno, / Regina ad templum, forma pulcherrima Dido, / Incessit [. . .]" (I, 494–496).
31. "[. . .] illa pharetram / Fert umero, gradiensque deas supereminet omnes" (I, 500–501).
32. "[. . .] media testudine templi, / Saepta armis, solioque alte subnixa resedit. Jura dabat legesque viris" (I, 505–507).
33. *Epistres familiares et invectives*, in *Oeuvres de ma dame Hélisenne de Crenne* (Paris, Grouleau, 1560) K2^v; réimpression: Genève, Slatkine, 1977.
34. Sur l'ambiguïté de l'image de Didon, voir Martine Debaisieux, "'Subtilitez féminines': l'art de la contradiction dans l'oeuvre d'Hélisenne de Crenne," *Études Françaises*, 27, 2 (1994), pp. 34–36.
35. Voir Colette Winn, "La femme écrivain au XVI^e siècle: Écriture et transgression," *Poétique*, 84 (1990), pp. 444–448.