

La dichotomie vierge / femme insatiable correspond à la dichotomie Marie / Ève, deux images des femmes qui coexistent dans la culture européenne et se traduisent par la dualité des représentations de la sexualité féminine du Moyen Âge au XIX^e siècle. Nous explorerons les représentations littéraires dans les romans féminins britanniques de la fin du XVII^e et du début du XVIII^e siècles (ceux d'Aphra Behn, de Mary Manley et d'Eliza Haywood), puis dans les romans sentimentaux du XVIII^e siècle (ceux d'Eliza Haywood, de Frances Sheridan et de Frances Burney), afin de démontrer l'évolution de ces deux images, influencée par les changements idéologiques et par le développement des connaissances médicales au sujet de la sexualité féminine.

Les femmes étant toujours perçues à travers leur corps, leur statut dépend de l'attitude de la société envers le corps et la sexualité. La construction culturelle et sociale de la féminité avant l'époque moderne est plutôt négative ; dans la Grèce antique, on considère les femmes comme des êtres inférieurs, associés à la nature et opposés à la raison¹. Le mythe biblique accentue leur nature secondaire, destructrice et sexuelle ; Ève incarne la tentation car elle est, à la fois, celle qui cède et celle qui tente Adam. Par conséquent, les femmes sont décrites comme incontrôlables ; elles symbolisent la faiblesse morale et intellectuelle. Ces idées trouvent un écho dans le travail des pères et docteurs de l'Église ; saint Thomas d'Aquin et saint Augustin constatent que le seul rôle de la femme, dont l'esprit est soumis au corps, consiste à reproduire l'espèce², perception qui pendant des siècles influence la situation des femmes dans la société occidentale.

Une autre image provenant de la Bible est celle de la Vierge Marie, qui en donnant naissance à Jésus racheta le péché de la première femme. Il semblerait que, pour la même raison, le culte de Marie qui se répand en Europe du XII^e au XV^e siècle devrait valoriser la sexualité féminine dans son aspect maternel ; en réalité, l'amélioration de l'image de la femme qu'il apporte n'est possible qu'au détriment du domaine sexuel. Selon Susan Trill, la Madone-vierge devient un modèle pour les femmes – non seulement pour les catholiques, mais aussi pour les protestantes – à cause de sa réserve : « Mary exemplifies the ideal of female expression; on the whole she is silent, and when she does speak, it is properly controlled³. » Les paroles d'Ève étant l'instrument de la tentation, la femme vertueuse doit garder le silence ; la liberté verbale semble être synonyme de liberté sexuelle⁴.

En fonction de l'idéologie du moment⁵, l'image d'Ève ou de Marie prévaut et se trouve plus présente dans la pensée. Les théories médicales reflètent aussi ces deux images ; jusqu'au XIX^e

¹ Aristote affirme: « les femelles sont par nature plus faibles et plus froides, et il faut considérer leur nature comme une déficience naturelle », *De la génération des animaux*, trad. Pierre Louis, Paris, Les Belles lettres, 1961, IV.iv.775.a.15.167.

² Voir Anthony J. Fletcher, *Gender, Sex and Subordination in England 1500-1800*, New Haven, Yale University Press, 1995, p. 68.

³ Susan Trill, « Religion and the Construction of Femininity », dans *Women and Literature in Britain, 1500-1700*, Helen Wilcox (éd.), Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 31.

⁴ Voir Fletcher, *Gender, Sex and Subordination in England 1500-1800*, *op. cit.*, p. 12-14.

⁵ Selon Robert Muchembled, il y a une « alternance des cycles de libération puis de contrainte » à partir du XVI^e siècle en Europe occidentale, *L'Orgasme et l'Occident : Une Histoire du plaisir du XVI^e siècle à nos jours*, Paris, Seuil, 2008, p. 14.

siècle, la science occidentale est influencée par la médecine humorale des philosophes antiques, qui présente la femme comme un être entièrement dépendant de sa physiologie, gouverné par son corps, notamment par l'utérus, qui la rend incontrôlable et insatiable. Au XVIII^e siècle, ces idées commencent à changer avec la notion de la « femme sans passions, » maîtresse de ses pulsions qu'elle contrôle par la force morale et intellectuelle. La science accompagne donc l'idéologie.

Les idées scientifiques et philosophiques relatives à la sexualité féminine ainsi que l'évolution des mœurs inspirent les représentations littéraires. La littérature traduit la dichotomie Ève / Marie, en présentant, d'une part, des images misogynes et, d'autre part, des images idéalisées des femmes. Elles sont perçues comme des anges ou comme des monstres principalement en fonction de leur comportement sexuel, sur lequel est le plus souvent fondée la typologie littéraire des personnages féminins : les anges sont celles qui ne cèdent pas à la tentation et les monstres, à l'inverse, celles qui cèdent⁶.

Les premiers romans féminins de la Restauration reflètent le courant de libération sexuelle présent alors dans la société, libération influencée par des facteurs tels que le développement de l'individualisme, l'idée de la poursuite du plaisir et celle de la quête du bonheur ainsi que le libertinage sexuel au sein de la cour de Charles II. Les trois romancières les plus connues sont Aphra Behn, Eliza Haywood et Mary Delarivière Manley ; elles écrivent dans un but commercial, ce qui explique leur goût du scandale et l'érotisme, éléments qui attirent les lecteurs. Dans leurs romans se distinguent deux types de personnages féminins qui correspondent à la dichotomie susmentionnée, mais dans une version modifiée ; le premier est une vierge qui ne ressemble pas tout à fait à Marie car elle est passionnée, ne sait pas résister aux pulsions naturelles et se laisse séduire. Elle ne prend pas l'initiative de la rencontre sexuelle, mais répond au désir de son amant, souvent sans savoir ce qu'elle fait, dans un état de léthargie, ou bien elle confesse son désir lors d'un rêve :

But whatever Dominion, Honour and Virtue may have over our waking Thoughts, 'tis certain that they fly from the clos'd Eyes, our Passions then exert their forceful Power, and that which is most predominant in the Soul, agitates the Fancy, and brings even Things impossible to pass: Desire, with watchful Diligence repell'd, returns with greater Violence in unguarded Sleep, and overthrows the vain Efforts of Day. Melliora in spite of her self, was often happy in Idea, and possess'd a Blessing which Shame and Guilt deterr'd her from in reality. Imagination at this Time was active, and brought the charming Count much nearer than indeed he was, and he, stooping to the Bed, and gently laying his Face close to hers, (possibly designing no more than to steal a Kiss from her, unperceiv'd) that Action concurring at that Instant with her Dream, made her throw her Arm (still slumbering) about his Neck, and in a soft and languishing Voice, cry out, O! D'elmont, cease, cease to Charm, to such a height – Life cannot bear these Raptures! – And then again embracing him yet closer, – O! too, too lovely Count – Extatick Ruiner⁷!

Dans cette scène, le vocabulaire lié à la morale (« honour », « virtue », « diligence », « shame », « guilt ») apparaît à côté de termes qui décrivent la force de la sexualité (« passions »,

⁶ Selon Joanna Russ, « heroines have one occupation, one vice and one virtue » (« What Can a Heroine Do? Or, Why Women Can't Write? » dans *Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives*, Susan Koppelman Cornillon (éd.), Bowling Green, Bowling Green University Popular Press, 1973, p. 9). Voir aussi Sandra M. Gilbert et Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Yale University Press, 1984, p. 14.

⁷ Eliza Haywood, *Love In Excess; or, The Fatal Enquiry*, London, 1725, vol. 2, p. 93-94.

« power », « fancy », « desire », « violence », « unguarded »), ce qui indique une tension entre les deux notions et une lutte intérieure chez l'héroïne. La passion est irrationnelle et instinctive, tandis que la pudeur relève du domaine du conscient et peut, donc, être acquise plutôt que naturelle. La narratrice suggère que le désir réprimé ne disparaît pas mais grandit et peut devenir incontrôlable ; paradoxalement, donc, c'est par l'excès de pudeur (assimilée ici à la répression du désir) que la vertu est fragilisée. Après avoir rêvé d'un homme et confessé son désir dans le rêve, Melliora commet une transgression encore plus grave en prenant Delmont dans ses bras. La bienséance est préservée grâce au fait qu'elle est endormie et que l'homme en question se trouve par coïncidence à côté de son lit, astuce narrative inventée pour que l'héroïne puisse se faire pardonner un tel geste ; ceux qui rêvent sont innocents car ils ne savent pas ce qu'ils font et agissent sous l'effet d'une pulsion profonde. Parce que la convention sociale n'approuvait ni l'initiative sexuelle chez les femmes, ni les rapports sexuels avant le mariage, les romancières essayent de décharger leurs héroïnes de leur responsabilité dans l'acte sexuel, de leur trouver des excuses et de respecter les exigences de la bienséance – tout en autorisant l'expression du désir féminin. La jeune fille garde l'image d'un être pudique et innocent, mais ce n'est qu'une surface sous laquelle se cachent des passions intenses. Ses protestations de vertu sont ordonnées par la morale que la société lui a inculquée ; elle désire autant que l'homme mais n'est pas toujours prête à assumer son désir.

La force suprême de la passion est une autre excuse pour expliquer les erreurs sexuelles ; dans l'extrait ci-dessous, l'héroïne (Silvia) suggère qu'il ne serait pas humain de résister plus longtemps :

I am plung'd in past hope of a retreat, and since my fate has pointed me out for ruine, I cannot fall more gloriously. Take then, Philander, to your dear Arms a Maid that can no longer resist, who is disarm'd of all defensive power: She yields, she yields, and does confess it too; and sure she must be more than mortal that can hold out against thy charms and vows⁸.

La capacité de maîtriser ses sentiments, comme tout artifice, ferait d'elle une femme cynique et calculatrice, semblable aux hommes libertins, et mettrait en doute la sincérité de son amour. Le fait qu'elle planifie sa « ruine » et répète deux fois son intention de céder (« she yields, she yields »), si bien que Philander ne peut plus entretenir aucun doute à ce sujet, démontre le plaisir avec lequel elle anticipe cet événement, tout en évitant d'être trop directe afin de paraître moins transgressive (c'est pourquoi elle emploie la narration à la troisième personne).

Ce qui fait toute la différence dans ces romans entre la vierge et le deuxième type, la femme séductrice et prédatrice, n'est pas la sexualité en soi, comme c'est le cas entre Ève et Marie, mais l'initiative : l'héroïne innocente cède à la force de ses passions mais c'est l'homme qui les fait naître et les lui fait découvrir, alors que la femme insatiable provoque le regard masculin, avoue ses sentiments et prend l'initiative. Elle est sensuelle, expérimentée, plus âgée (souvent veuve car les veuves ont plus de liberté que les jeunes célibataires), consciente de son influence sur les hommes ; elle a des rapports sexuels en dehors du mariage, est souvent la première à montrer son attirance pour un homme et peut changer d'amant tel un libertin, n'atteignant jamais la satiété. Cela rappelle les théories médicales de l'époque : une fois éveillée sexuellement, la femme devient insatiable. Ainsi, dans *Love-Letters* d'Aphra Behn, Silvia, jeune fille timide, se transforme en une prédatrice sexuelle après avoir été initiée aux plaisirs charnels par son amant, Philander. Les femmes ayant des rapports sexuels en dehors du mariage ne sont pas condamnées si elles sont

⁸ Aphra Behn, *Love-Letters Between a Noble-Man And his Sister*, London, 1684, vol. 1, p. 240-41.

amoureuses ; en revanche, une condamnation morale apparaît souvent si elles sont mariées et continuent d'avoir des rapports avec d'autres hommes ou si elles cherchent uniquement la satisfaction sexuelle. Le désir physique, dépourvu de sentiments sincères ou démesuré, la sexualité agressive et prédatrice, qui ressemble au comportement des libertins, sont traités comme des perversions. Une telle femme est repoussante, l'expression de son désir est vulgaire et la description d'un acte sexuel dans de telles circonstances est loin des descriptions poétiques des héroïnes sensuelles et des scènes d'amour :

Lost to all Sense of Honour, Pride or Shame, and wild to gratify her furious Wishes, she spoke, without reserve, all they suggested to her; and lying on his Breast, beheld, without Concern, her Robes fly open, and all the Beauties of her own expos'd, and naked to his View: Mad at his Insensibility, at last she grew more Bold, she kiss'd his Eyes,---his Lips,--- a thousand times; then press'd him in her Arms with strenuous Embraces⁹.

Le côté moral, qui préoccupait tant Melliora, disparaît complètement ici ; seul le côté sexuel demeure, dans une forme quasi animale (« wild », « furious wishes »), car rien ne retient plus la femme obsédée par son désir. Ciamara¹⁰, qui offre ainsi ses charmes à Delmont, est punie par la mort, pour sa sexualité débridée, son audace sexuelle et son manque de loyauté envers d'autres femmes ; en effet, elle continue ses avances bien qu'il ne cesse de lui redire son amour pour Melliora. Cette expression du désir féminin non tempéré par la pudeur, dont l'absence est symbolisée par les vêtements ouverts qui dévoilent le corps nu, est dégoûtante pour les hommes.

Les femmes qui mènent une vie sexuelle ne sont, cependant, pas toutes comme Ciamara, débauchées et cyniques. Ce sont souvent des êtres passionnés et entiers (même si elles vivent des passions successives pour plusieurs hommes), dotés d'une sensibilité exacerbée ; leur amour et leur désir, ainsi que leur colère et leur jalousie, sont forts et violents. La femme passionnée renverse l'ordre patriarcal en inversant les rôles traditionnels, prend l'initiative en amour et se montre aussi impatiente, passionnée et folle qu'un homme amoureux :

Kill me upon the instant; I have something more than the Pains of Death upon me; whatsoever are call'd the Pains of Hell and Damnation, I feel yet more, Words cannot express' em [...] have mercy upon me, a Creature undone by Love (agoniz'd by Passion) and tortur'd by Despair: Kill me, or comply with my Request. I shall never live, I cannot live to see another Day: Pity me, pity the lost the expiring Zara; Zara that adores you ; Zara enchanted by your too powerful Magick; Zara that even now dies, and can be no more without some kindness¹¹.

Le rythme de son discours trahit l'état émotionnel de Zara ; par ses phrases courtes et haletantes, elle crie son désespoir et sa folie (les termes « enchanted » et « magick » suggèrent qu'on lui a jeté un sort et que son amour est une obsession malade). Dans ces romans, la passion sexuelle est présentée comme aussi impérieuse pour les femmes que pour les hommes ; elle devient une force centrale dans la vie humaine en général et il est impossible de s'en défendre d'une manière rationnelle. La puissance de l'amour est soulignée par le rejet des convenances et par le fait que les souffrances qu'il provoque sont atroces et peuvent même conduire à la mort.

⁹ Eliza Haywood, *Love in Excess*, *op. cit.*, vol. 3, p. 227.

¹⁰ Elle est étrangère (italienne), comme beaucoup parmi les femmes insatiables (elles sont aussi souvent françaises), ce qui reflète les théories médicales et croyances populaires au sujet de la sexualité surdéveloppée des étrangères par rapport aux anglaises civilisées et raffinées.

¹¹ Mary Delarivière Manley, *The New Atalantis*, London, 1709, vol. 1, p. 243.

Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, du fait des efforts de la classe moyenne naissante pour réformer les mœurs (en réaction au libertinage de la haute société), une nouvelle idéologie de la féminité émerge avec l'image de l'épouse vertueuse au foyer (« domestic woman ») qui présuppose la répression sexuelle. Le substantif *pudeur* commence à désigner la pudeur sexuelle, définie de la façon suivante par Fabienne Casta : « sentiment de honte et de réserve mêlées, de distance par rapport au corps¹². » La vertu (*virtue*) est réduite au XVIII^e siècle à la chasteté sexuelle, à laquelle s'ajoutent les caractéristiques spirituelles et comportementales strictement liées à la sexualité, telles que la conversation pudique, la pureté de cœur, la réputation, etc. Considérées comme débauchées et dotées uniquement de pudeur apparente à l'époque de la Restauration, les femmes cessent d'être présentées comme des tentatrices; ainsi, l'image de la Vierge Marie prévaut sur celle d'Ève. Il y a également une transition de la perception de la chasteté comme valeur qui va contre la nature de la femme à la vision de la chasteté comme « essence de l'innocence naturelle » des femmes¹³. Celles qui manifestent un désir sexuel sont considérées comme folles / hystériques, ou « dépravées / perverses, » et assimilées à des prostituées¹⁴. Derrière les descriptions des nymphomanes se cache la conviction que la perversion ne consiste pas en le désir lui-même, mais plutôt en sa manifestation débridée ; dans une société où un comportement féminin réservé est la règle et signifie la vertu, la femme qui ne cache pas ses appétits sexuels, risquant ainsi sa réputation, en sachant très bien que sa façon de vivre sa sexualité est socialement inacceptable, doit être folle. L'opinion scientifique et populaire la plus commune est que la femme n'est pas frigide mais a besoin d'être « éveillée » pour devenir capable de ressentir le plaisir ; une fois initiée par son partenaire, elle peut y prendre goût si bien qu'elle devient incontrôlable¹⁵. Cette théorie réconcilie les deux images de la femme : femme insatiable (Ève) et femme sans passions (Marie). La première ne disparaît finalement jamais, même au 19^e siècle, à l'époque de la pudeur renforcée. Cependant, le raffinement et la sensibilité de la femme des couches moyennes sont censés rendre impossible une sexualité débridée ; elle devient, donc, caractéristique des femmes des autres couches sociales – typiquement des prostituées –, chez qui l'éducation imparfaite n'a pas réussi à réprimer le désir¹⁶. Plus que jamais, la sexualité féminine est perçue à travers la dichotomie vierge / putain¹⁷.

Quant à la littérature, dans les romans féminins sentimentaux du XVIII^e siècle, c'est l'autre femme – le double de l'héroïne – qui est caractérisée par la sexualité débridée. L'image de la tentatrice ne disparaît donc pas, mais celle de la jeune vierge pudique qui se transforme en épouse vertueuse et en mère au foyer (êtres déssexualisés) émerge pour devenir la représentation dominante des femmes dans ces romans dont les héroïnes et les auteurs sont issues des couches moyennes. La chasteté devient une qualité en soi après *Pamela* de Richardson (1740) ; les femmes écrivains y insistent énormément dans les portraits de leurs héroïnes qui sont souvent éthérées et ascétiques et manquent de présence charnelle. Le récit traditionnel de la séduction ou du viol devient une histoire du triomphe de la vertu féminine, récompensée par le mariage obtenu grâce aux qualités exceptionnelles de l'héroïne et à la façon dont elle a su réprimer ou retenir son

¹² Fabienne Casta-Rosaz, *Histoire de la sexualité en Occident*, Paris, La Martinière, 2004, p. 125.

¹³ Voir Fletcher, *Gender, Sex and Subordination in England 1500-1800*, *op. cit.*, p. 394 (« gradual transition from chastity as something women had to learn by hard graft against the direction of their whole being to chastity as the essence of natural innocence »).

¹⁴ Frédéric Regard, *L'Écriture féminine en Angleterre. Perspectives postféministes*, Paris, PUF, 2002, p. 27.

¹⁵ Voir Muchembled, *L'Orgasme et l'Occident*, *op. cit.*, p. 226 et Michael Mason, *The Making of Victorian Sexuality*, Oxford, Oxford University Press, 1994, p. 225.

¹⁶ Voir Angus McLaren, *Reproductive Rituals*, London, Methuen, 1984, p. 15.

¹⁷ Voir Casta-Rosaz, *Histoire de la sexualité en Occident*, *op. cit.*, p. 181.

propre désir et celui de son amant¹⁸. La vertu sexuelle devient symbolique non seulement du caractère irréprochable, mais aussi de l'indépendance de l'esprit dans un sens plus large, comme si la renonciation de la sexualité était, pour les femmes, une condition pour construire une identité autonome¹⁹. La résistance est une source de pouvoir grâce auquel les femmes détiennent la maîtrise des relations amoureuses ; les héroïnes sentimentales n'y renoncent pas, alors que celles de la Restauration le faisaient par amour. En revanche, la sexualité, qui donnait de l'influence et de l'importance aux femmes insatiables des romans de la Restauration, laisse toujours ici les femmes sans défense, plus vulnérables que lorsqu'elles étaient chastes.

Dans les romans de la Restauration, la seule protection de la femme, l'empêchant de céder à un homme amoureux, était la morale inculquée par son éducation, mais, naturellement, elle ressentait du désir sexuel. Dans le roman sentimental du XVIII^e siècle, la motivation sexuelle disparaît. Refuser les caresses ou le rapport sexuel arrivait même aux héroïnes de la Restauration, mais l'héroïne sentimentale n'est même pas tentée et exprime ouvertement son mépris pour la sexualité hors des liens du mariage : « the loss of innocence must render a woman contemptible to herself²⁰. » Jeune fille, elle n'a pas conscience de sa sexualité ; laissée seule avec un homme qui lui fait des avances sexuelles, elle avoue ne pas comprendre ce qu'il essaie de faire : « I beg you not to talk to me so---- so strangely²¹. » Lorsqu'elle reçoit une proposition impure de la part d'un homme, son indignation montre avec clarté qu'elle ne pense pas du tout (ou fait semblant de ne pas penser) à l'aspect sexuel de la rencontre. L'héroïne repousse les avances sexuelles de façon si catégorique que le lecteur n'a désormais aucun doute sur sa vertu, même si l'intrigue exige qu'elle se retrouve dans des situations gênantes et sexuellement ambiguës. Cette froideur est nécessaire pour éviter le moindre soupçon quant à sa chasteté ; une femme amoureuse risque d'avoir des pulsions sexuelles, l'héroïne ne peut donc convaincre les lecteurs de son innocence qu'en affichant son indifférence. Malgré la présence de nombreux admirateurs à ses côtés, qui lui font des déclarations d'amour passionnées, elle reste froide ou, au pire, joue avec les hommes, car le fait d'avoir autant de conquêtes peut satisfaire sa vanité, mais ne touche pas son cœur et ne provoque pas d'excitation sexuelle. Betsy semble complètement ignorer la force de la sexualité féminine lorsqu'elle s'étonne de la raison pour laquelle les femmes se laissent séduire : « What [...] could induce her to sacrifice her honour? Declarations of love were not new to her. She heard every day the flatteries with which our sex are treated by the men, and needed not to have purchased the assiduities of any one of them at so dear a rate²². » Ce n'est ni la vanité ni l'envie d'entendre des déclarations d'amour qui poussent les femmes à l'acte, c'est le désir sexuel, motivation que Betsy n' imagine même pas et n'est pas capable de comprendre ; par conséquent, elle se marie avec un homme qu'elle n'aime et ne désire pas.

Comment nouer une intrigue amoureuse avec une héroïne aussi froide, qui exclut non seulement le sexe mais aussi les sentiments trop passionnés avant le mariage ? L'amour de la femme naît, comme le prescrivent les auteurs des manuels de conduite, de la gratitude envers un homme qui l'a honorée de son attention. Sidney Bidulph se garde bien de tomber amoureux avant que l'homme ne déclare sa flamme :

¹⁸ Voir Susan O. Weisser, *Women and Sexual Love in the British Novel, 1740-1880: A "Craving Vacancy"*, Houndmills, Macmillan, 1997, p. 51.

¹⁹ « A woman's chastity came to stand for a deeper sort of inviolability, for being able to hold onto one's convictions and not buckle under pressure » (Ruth Perry, *Women, Letters, and the Origins of English Fiction: A Study of the Early Epistolary Novel*, 1974, Ann Arbor, University Microfilms International, 1978, p. 266-67).

²⁰ Eliza Haywood, *The History of Miss Betsy Thoughtless*, London, 1751, vol. 3, chap. 9, p. 109.

²¹ Frances Burney, *Evelina; or, A Young Lady's Entrance into the World*, London, 1778, vol. 2, chap. 2, p. 25.

²² Eliza Haywood, *The History of Miss Betsy Thoughtless*, op. cit., vol. 1, chap. 15, p. 180-181.

What an ill-fated Girl should I be, if I should fall in love with him, and he should happen not to like me? [...] Well, if he should not like me, what then? why, I will not like him. I have a heart, not very susceptible of what we young women call love; and in all likelihood I shall be as indifferent to him, as he may be to me²³.

I think him the most aimable of men, and should certainly give him the preference, if I were left to a free choice, over all the rest of his sex [...] I am not however so prepossessed in his favour, as to suppose him a phoenix; and if any unforeseen event were to prevent my being his, I am sure I should bear it, and behave very handsomely²⁴.

Toutes les personnes autour de l'héroïne soupçonnent qu'elle est amoureuse parce qu'elle parle trop souvent de l'homme en question, mais la bienséance veut qu'elle soit la dernière à se rendre compte de ses propres sentiments. Une telle découverte est un choc profond, qui exige le renversement des valeurs, dans la mesure où reconnaître la nature de ses sentiments comme amoureux ou liés au désir sexuel va à l'encontre de la convention de la pudeur féminine²⁵. Les avouer est encore pire ; dans la scène d'éclaircissement entre Evelina et son amant, la jeune fille, timide, tente de s'enfuir à maintes reprises pour éviter de devoir reconnaître ses sentiments : « his protestations, his expressions, were too flattering for repetition: nor would he, in spite of my repeated efforts to leave him, suffer me to escape; – in short [...] I was not proof against his solicitations – and he drew from me the most sacred secret of my heart²⁶ ! » Cela ressemble à la description de la résistance sexuelle des héroïnes de la Restauration qui luttent et cèdent à la fin ; l'expression verbale de ses sentiments est aussi grave et transgressive pour Evelina que l'était l'acte sexuel pour les héroïnes des romans antérieurs.

Quant au deuxième type, les femmes insatiables, elles sont de plus en plus marginalisées dans les romans féminins du XVIII^e siècle. Dans ceux de la Restauration, c'était l'héroïne principale qui était séduite et l'intrigue avait pour sujet l'histoire de sa vie, tandis que, dans le roman sentimental, les héroïnes secondaires peuvent céder à la tentation, mais la chasteté sexuelle du personnage principal ne peut en aucun cas être compromise²⁷. Ce sont les anti-héroïnes, sexuellement actives, qui sont dotées d'intensité émotionnelle et qui vivent les histoires d'amour passionné, comme si la résistance et la réserve de l'héroïne principale étaient compensées par la liberté de son repoussoir²⁸. Une femme passionnée, même si elle est chaste, ne peut pas être la protagoniste centrale, alors que celles d'Aphra Behn, de Mary Manley et d'Eliza Haywood l'étaient toujours.

La séductrice est condamnée comme une personne mauvaise, dotée d'une sexualité vulgaire. Après le passage à l'acte, elle enchaîne les amants pour satisfaire ses désirs ou tombe dans la prostitution ; débauchée et sournoise, elle est prête à tout pour obtenir ce qu'elle désire. Le fait d'avoir des relations sexuelles la transforme en un démon dont la sexualité n'est qu'un signe de sa perversité générale : jalouse, non loyale envers ses consœurs, elle se caractérise par un tempérament violent et agressif, qui, selon les théories médicales, explique sa prédisposition à la passion sexuelle. En manifestant beaucoup de compassion envers Miss Burchell, séduite par Mr Faulkland, Sidney Bidulph et sa mère commettent une erreur, parce que la jeune fille en question

²³ Frances Sheridan, *Memoirs of Miss Sidney Bidulph*, London, 1761, vol. 1, p. 26.

²⁴ *Ibid.*, vol. 1, p. 50.

²⁵ Voir Nancy K. Miller, *The Heroine's Text: Readings in the French and English Novel, 1722-1782*, New York, Columbia University Press, 1980, p. 46.

²⁶ Frances Burney, *Evelina*, *op. cit.*, vol. 3, chap. 15, p. 158.

²⁷ Voir Jane Spencer, *The Rise of the Woman Novelist: From Aphra Behn to Jane Austen*, Oxford, Blackwell, 1986, p. 122-123.

²⁸ Voir John Richetti, *The English Novel in History 1700-1780*, London, Routledge, 1999, p. 200.

n'est pas une victime innocente ; après que son amant l'épouse enfin, elle le trompe. Manifestement, une femme qui a cédé au désir sexuel avant le mariage ne peut faire une bonne et fidèle épouse. Sidney est moins indulgente envers de telles femmes lorsqu'il s'agit de l'infidélité de son mari et blâme sa maîtresse : « Oh that vile woman! 'tis she has done this; like a persecuting dæmon she urges on the ruin which she set on foot²⁹. » Les explications entre Sidney et son mari après son retour au foyer conjugal suggèrent qu'une séductrice jette un sort et que son charme a une force surnaturelle à laquelle un homme ne peut pas résister : « I have been for this year past in a dream, a horrid delirium, from which that vile sorceress, who brought it on me, has but just now rouzed me³⁰. » Toute tentative de faire confiance à une telle femme ou de l'aider à sortir de son infamie finira mal, comme le démontre l'histoire de Miss Roquelair dans *Betsy Thoughtless*. Infidèle à ses deux amants consécutifs, elle est surprise par le dernier avec un autre homme, s'enfuit de sa maison sous la protection de Betsy, puis la remercie de sa générosité en séduisant son mari. Les femmes perdues ne devraient pas être traitées comme des victimes, suggèrent les romancières ; elles sont tout simplement débauchées et préfèrent rester célibataires pour pouvoir jouir d'une sexualité libre, tel un homme libertin. La perversité d'une telle femme est encore plus soulignée par son initiative sexuelle, attribut qui la rend masculine donc monstrueuse. Elle finit souvent par mourir, ce qui suggère l'impossibilité d'une réintégration dans société. Sa sexualité sème aussi la mort autour d'elle : ayant surpris sa femme (Miss Burchell auparavant) avec un autre homme, Faulkland tue son rival, blesse son épouse, doit s'enfuir du pays et meurt tragiquement peu après. Ainsi, dans les romans sentimentaux, existe une polarisation beaucoup plus claire des deux types de femme, correspondant à la dichotomie Ève / Marie ; elles se trouvent à deux extrémités morales, comme si elles représentaient un véritable contraste entre le ciel et l'enfer.

On observe l'évolution de ces deux images féminines ; la vierge passionnée dans les romans de la Restauration (qui désire mais tente de résister) devient la femme presque asexuée dans les premiers romans sentimentaux (la tentation disparaît). Quant à la séductrice, les romans de la Restauration la condamnent dans le cas du désir sexuel immodéré et non accompagné par l'amour, mais, dans les romans sentimentaux, on remarque sa diabolisation et sa marginalisation. Dans les romans de la Restauration, une femme qui mène une vie sexuelle en dehors du mariage peut être un personnage positif, avec qui la lectrice est invitée à s'identifier (Zara) ou, au moins, qu'elle ne doit pas condamner mais comprendre en suivant sa transformation (Silvia) ; dans les romans sentimentaux, on n'assiste pas à une telle évolution psychologique, la femme insatiable est un personnage simplifié, dessiné de façon schématique. De plus, dans les romans de la Restauration, toutes les femmes ressentent des pulsions sexuelles, tandis que dans les romans sentimentaux cela ne concerne que les anti-héroïnes. Les romans de la Restauration condamnent seulement la sexualité qui n'est pas liée à l'amour, alors que dans les romans sentimentaux l'amour doit être pur, d'où l'idée que chaque manifestation de la sexualité, associée à l'amour ou non, est perverse. Cette distinction – la sexualité comme résultat de la passion ou seulement comme celui d'une pulsion – qui était un élément décisif dans les romans de la Restauration pour asseoir le jugement moral sur le personnage, n'est plus pertinente dans les romans sentimentaux, où la sexualité n'est que la débauche ; céder n'est jamais pardonnable, les nuances disparaissent et le jugement moral est intransigeant. Il n'y a même pas d'exemples, dans les romans sentimentaux, de femmes qui mènent une vie sexuelle par amour ; il n'y a que les femmes débauchées, comme s'il était impensable que l'amour pût mener qui que ce fût à un rapport sexuel avant le mariage ; en d'autres termes, il est impensable qu'une femme capable d'aimer vraiment puisse penser au sexe. Non seulement l'amour et le sexe ne sont plus indissociables, mais encore ils deviennent

²⁹ Frances Sheridan, *Memoirs of Miss Sidney Bidulph*, *op. cit.*, vol. 1, p. 319.

³⁰ *Ibid.*, vol. 2, p. 217.

incompatibles, presque contradictoires : s'il y a du sexe, ce n'est pas l'amour. Les relations sexuelles qui étaient demandées comme preuve d'amour dans les romans de la Restauration et qui souvent l'étaient vraiment (la vierge amoureuse céda car elle ne pouvait pas résister à la passion), deviennent maintenant la preuve que les sentiments qui animent les personnages, femmes et hommes, sont tout sauf de l'amour.

Il existe souvent dans les romans sentimentaux un binôme des héroïnes dont l'une est vertueuse et l'autre mène une vie sexuelle active. D'après Sandra Gilbert et Susan Gubar, les femmes écrivains créent des personnages féminins qui symbolisent la rancune de l'auteur envers la situation des femmes dans la société patriarcale³¹. Dépourvues de possibilité de critique directe, les romancières projettent leur désespoir dans leurs héroïnes qui, à leur tour, expriment des pulsions subversives. On peut appliquer cette théorie générale plus particulièrement à la sexualité de leurs héroïnes ; ainsi le double « sexuel », miroir inversé de l'héroïne principale, permet « de révéler à l'héroïne ce qu'elle n'est pas, ce qu'elle pourrait être, ce qu'elle aimerait être³². » Plus la sexualité de l'héroïne principale est réprimée, plus le double est passionné, débridé, fou, violent ou vicieux ; c'est pour cela que les séductrices des romans sentimentaux sont plus diaboliques que celles de la Restauration, où la différence entre la vierge et la femme insatiable était moins importante.

³¹ Sandra Gilbert et Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic*, op. cit., p. 77-78. Bien que Gilbert et Gubar parlent des romans du XIX^e siècle, on peut appliquer leurs conclusions aux romans antérieurs.

³² Béatrice Didier, *L'Écriture-femme*, Paris, PUF, 1999, p. 27.