

***Fantomina; or, Love in a Maze* (1725) d'Eliza
Haywood : le labyrinthe au féminin**

***Fantomina; or, Love in a Maze* (1725) by Eliza
Haywood: a woman's labyrinth**

Souchet Audrey *

Agrégée d'anglais, docteure, PRAG, Université de Caen (France)

audrey.souchet@unicaen.fr

Reçu le : 11 avril 2025 Accepté le : 07 juillet 2025 Publié le : 31 juillet 2025

Résumé : Cet article a pour but de montrer que *Fantomina; or, Love in a Maze* (1725), court roman anglais de la mascarade amoureuse écrit par Eliza Haywood, romancière majeure de son époque, apporte une contribution non négligeable au thème du labyrinthe au féminin apparemment peu développé dans la littérature occidentale. Variation sur le thème du « labyrinthe d'amour » très prisé des lecteurs de la fiction galante de l'époque, le roman d'Haywood s'inscrit dans une tradition ovidienne du labyrinthe comme métaphore du désir pour explorer les méandres d'une expérience spécifiquement féminine des excès de la passion amoureuse. Lieu du danger et du piège, le labyrinthe – libidinal – dans lequel l'héroïne s'aventure, finit par se refermer sur elle. En raison de sa plasticité, le labyrinthe se décline également dans d'autres motifs de l'enfermement d'un désir féminin jugé excessif visant à circonscrire ce désir.

Mots-clés : labyrinthe, femme, passion, dix-huitième siècle, romancière

Abstract: This article aims at showing that major eighteenth-century novelist Eliza Haywood's short *Fantomina; or, Love in a Maze* (1725) which deals with love masks brings a significant contribution to the motif of the maze as a female experience which seems to be little developed in Western literature. Haywood's novel, which is a variation on the "labyrinth of love" motif highly appreciated by readers of amatory fiction at the turn of the century, continues an Ovidian tradition of the maze as a metaphor for desire to explore the complexity of a specifically female experience of excessive love. Considered as a place of danger and traps, the – libidinal – maze the heroin enters ends up entrapping her. Given its versatility as a literary figure, the maze motif also radiates through other motifs evoking the enclosing of excessive female desire as a way to circumscribe that desire.

Key words: maze, women, passion, eighteenth century, female novelist

Introduction

La figure du labyrinthe dans *Fantomina; or, Love in a Maze* (1725), très court roman anglais de la mascarade amoureuse, semble à première vue relever du cliché. Le labyrinthe dont il est question dans le titre du texte est une déclinaison du motif du « labyrinthe d'amour » apparu en ces termes lors de l'époque médiévale et qui est devenu un *topos* au dix-huitième siècle. Toutefois, l'originalité de *Fantomina* réside dans le fait que la dimension labyrinthique de la passion amoureuse fait la part belle au point de vue féminin, ce qui semble être très rare dans l'histoire de la littérature occidentale¹.

Cet article a pour but de contribuer à la réévaluation de la figure féminine dans le labyrinthe chez une romancière majeure de son époque que la recherche universitaire francophone est en train de (re)découvrir². Le labyrinthe dans

¹ Penelope Reed Doob note par exemple dans son étude sur la figure du labyrinthe de l'Antiquité au Moyen-Âge que ce sont très majoritairement des hommes qui s'y aventurent. (Penelope, Reed Doob, *The Idea of the Labyrinth : from Classical Antiquity to the Middle Ages*, New York, Cornell University Press, 1990, p.46)

² Le premier roman d'Eliza Haywood a par exemple été traduit et présenté en français pour les éditions Classiques Garnier en 2018. Il s'agit à notre connaissance de la seule traduction française des romans d'Haywood dans une maison d'édition à vocation universitaire. Dans le

Fantomina se présente d'abord comme un trope efficace : les méandres du jeu amoureux, reflétés dans le style circonlocutoire utilisé par l'auteure, visent à séduire les lecteurs de fiction galante. Le labyrinthe s'inscrit également dans une tradition ovidienne : il reflète l'expérience subjective d'un désir féminin incontrôlé, l'héroïne anonyme du roman faisant tour à tour figure d'Ariane et de Pasiphaé modernes. Le labyrinthe se décline, enfin, en vertu de sa plasticité, en d'autres motifs de l'enfermement relevant d'une expérience proprement féminine du désir amoureux pour mieux circonscrire ce désir.

1. Le labyrinthe, un trope littéraire efficace

Il n'y a pas à proprement parler de labyrinthe dans *Fantomina*. Ce court roman, parmi les premiers écrits par Eliza Haywood, raconte l'histoire d'une jeune *Lady* – dont la véritable identité ne sera jamais révélée – sans expérience du monde, livrée à elle-même pour quelques semaines et qui décide de se déguiser en prostituée afin d'expérimenter le fait d'être accostée en toute liberté par des hommes de sa condition sociale. S'éprenant de l'un d'entre eux, Beauplaisir, l'héroïne entretient une liaison avec lui sous son identité de prostituée/*Fantomina*. Constatant que son amant commence à se lasser d'elle, elle se déguise tour à tour en servante, en veuve éplorée et en mystérieuse *Incognita* masquée pour le séduire à chaque fois à nouveau jusqu'à ce que le retour de sa mère et une grossesse imprévue la contraignent à révéler la vérité à son amant abasourdi. Le labyrinthe mentionné dans le titre de *Fantomina* fait donc référence aux différentes identités adoptées par son héroïne ainsi qu'à leurs ramifications dans la vie amoureuse de ses deux protagonistes principaux. Les multiples péripéties et rebondissements générés par le dédale amoureux pendant la trentaine de pages constituant ce roman ne

domaine anglophone, il aura également fallu attendre l'an 2000 pour qu'un ouvrage universitaire collectif soit consacré exclusivement à Eliza Haywood.

pouvaient manquer de plaire aux lecteurs de fiction galante de l'époque dont Haywood était la papesse.

1-1. Un topos de la littérature galante revisité

Le labyrinthe évoqué dans le titre de *Fantomina* s'inscrit dans la tradition du « labyrinthe d'amour » qui apparaît dans les écrits littéraires et philosophiques à l'époque médiévale. Mettant en espace les mauvais choix répétés de son héros conduit par sa passion, ce labyrinthe est censé mettre en garde contre les dangers de la passion amoureuse et plus précisément du désir sexuel³. Au dix-septième siècle, le labyrinthe d'amour est récupéré et exploité par la littérature et le théâtre galants dont le projet esthétique est de mettre en valeur le sentiment amoureux et ses complications⁴. On peut ainsi voir une déclinaison du motif du labyrinthe d'amour dans la carte de Tendre figurant dans le roman précieux *Clélie ; histoire romaine* (1654) dont les romancières anglaises de la fin du dix-septième et du début du dix-huitième siècle, parmi lesquelles Haywood, se sont beaucoup inspirées pour dépeindre la passion amoureuse⁵. Le labyrinthe d'amour reste dangereux pour l'héroïne précieuse mais cette dernière, guidée par la raison, finira par rejoindre la région de Tendre⁶. Or, contrairement à l'héroïne précieuse, celle de *Fantomina* emprunte constamment le mauvais chemin car elle est conduite par la passion. C'est en effet « un petit Caprice » qui fait qu'elle décide de se déguiser en prostituée au

³ Penelope, Reed Doob, *op.cit.*, p.150-60.

⁴ Voir la première étude moderne consacrée au motif du labyrinthe en Angleterre (W. H. Matthews, *Mazes and Labyrinths: A General Account of their History and Developments*, London, Longmans, Green & Co., 1922, p.196).

⁵ Au sujet de l'importance des romans français précieux pour la littérature féminine anglaise de la fin du dix-septième et du début du dix-huitième siècle, voir John J., Richetti, *Popular Fiction Before Richardson: Narrative Patterns 1700-1739*, Oxford, Clarendon Press, 1969, p.179 et Ros, Ballaster, *Seductive Forms: Women's Amatory Fiction from 1684 to 1740*, Oxford, Clarendon Press, 1992, p. 42.

⁶ Myriam, Dufour-Maître, *Les Précieuses : Naissance des femmes de lettres en France au XVIIe siècle*, Paris, Honoré Champion, 2008, pp.587-590.

tout début du texte (p.42)⁷. Une fois sa vertu perdue entre les bras de Beauplaisir, elle persiste dans la voie de la passion amoureuse :

Plus elle réfléchissait aux mérites de Beauplaisir, plus elle trouvait d'excuses à ce qu'elle avait fait ; et la perspective de la félicité perpétuelle qu'elle s'attendait à partager avec lui lui ôta tout le remord de s'être engagée dans une liaison qui lui promettait tant de satisfactions et dans laquelle elle ne trouvait pas le moindre danger d'un malheur quelconque. (p.49)

Au milieu du roman, lorsqu'elle se rend compte de l'infidélité de Beauplaisir, elle ne choisit pas de mettre un terme à cette liaison mais invente plutôt une nouvelle identité pour le séduire, uniquement motivée par le désir sexuel :

[...] tandis que la connaissance de son inconstance et de la légèreté de sa nature l'empêchaient d'avoir pour lui cette véritable tendresse qu'elle aurait eue dans d'autres circonstances, elle trouva le moyen de gratifier l'inclination qu'elle avait pour son agréable personne d'une manière aussi complète qu'elle aurait pu. (p.59)

L'utilisation du mot « tendresse » n'est pas anodine pour le lecteur de l'époque : rejoindre la région de Tendre n'est pas possible dans *Fantomina* car ses deux héros sont guidés par la passion érotique.

1.2. Un labyrinthe de comédie

La critique littéraire a noté ce que *Fantomina* doit à la comédie de la Restauration anglaise, notamment parce que ce roman met en scène un personnage typique de cette comédie que l'on appelle une « *female rake* », c'est-à-dire un personnage féminin issu de la haute société qui est guidé par ses instincts charnels⁸.

⁷ Nous utilisons le texte de *Fantomina* publié dans *Fantomina and Other Works* sous la direction d'Alexander Pettit, Margaret Case Croskery et Anna C. Patchias (Toronto, Broadview, 2004). Les références au texte entre parenthèses renvoient aux pages de cette édition. Par ailleurs, étant donné qu'il n'existe à ce jour pas de traduction française de *Fantomina*, les citations du texte en français dans cet article sont nos traductions.

⁸ Dans l'introduction qu'ils donnent à *Fantomina and Other Works*, Alexander Pettit, Margaret Case Croskery et Anna C. Patchias notent que le roman s'inspire de « la joie, l'esprit et le danger de la séduction » qui

L'inventivité et la lubricité de ces personnages, convenablement punis au terme des pièces dans lesquelles ils apparaissent, participent de leur dimension comique. Le labyrinthe d'amour auquel l'inventivité de l'héroïne de *Fantomina* donne lieu trouve une résonance comique dans le roman d'Haywood. En effet, les phénomènes de croisements et de répétitions entre les identités adoptées par l'héroïne dans le but de renouveler le désir de Beauplaisir finissent par produire un effet comique⁹. Le lecteur est amusé par le caractère répétitif de chaque épisode amoureux qui se solde inévitablement par la perte d'intérêt de Beauplaisir et l'invention d'une nouvelle identité presque sur le champ. La répétition des scènes de séduction dans lesquelles l'héroïne feint l'innocence pour mieux attiser le désir de son amant donne lieu à des scènes cocasses. Après que l'héroïne a accordé ses faveurs à Beauplaisir sous les traits d'une jeune servante, la voix narrative note :

Prodigue comme la Générosité envers toutes celles qui lui donnaient de la joie de cette façon, il lui donna une jolie somme d'or [...] s'en saisissant avec une humble révérence ainsi qu'une apparente surprise et une joie bien contrefaite, elle s'écria, Oh Dieu, Monsieur ! Que dois-je faire pour tout cela ? Il rit devant sa simplicité et l'embrassant à nouveau, bien qu'avec moins de ferveur qu'auparavant, la pria de ne pas se trouver hors de son chemin lorsqu'il rentrerait le soir. Elle le lui promit et tint parole très docilement. (p.53)

Lorsqu'elle se présente à Beauplaisir en veuve éplorée quelques heures après qu'il l'a quittée en jeune servante, elle s'évanouit très à propos sur un lit, ce dont Beauplaisir va tirer parti pour la plus grande joie des deux personnages (p.57).

sont au cœur du théâtre comique de la fin du dix-septième siècle anglais. (Alexander, Pettit, Margaret, Case Croskery et Anna C., Patchias, *op.cit.*, p.24). Sur le personnage de la « *female rake* », voir Catherine, Craft-Fairchild, *Masquerade and Gender: Disguise and Female Identity in Eighteenth-Century Fictions by Women*, Philadelphia, Pennsylvania University Press, 1993, p.10 et Margaret, Case Croskery, « Masquing Desire: The Politics of Passion in Eliza Haywood's *Fantomina* », in Kirsten T., Saxton et Rebecca P., Bocchiocchio, *The Passionate Fictions of Eliza Haywood: Essays on Her Life and Works*, Lexington, The University Press of Kentucky, 2000, p.69.

⁹ Margaret, Case Croskery, « Masquing Desire: The Politics of Passion in Eliza Haywood's *Fantomina* », *op.cit.*, p.81.

L'effet comique s'intensifie lorsque l'héroïne, qui entretient simultanément une liaison avec Beauplaisir en tant que Fantomina et en tant que Veuve Bloomer, reçoit deux lettres presque identiques l'assurant de la fidélité sans faille de son amant (pp.58-59). Le personnage de Beauplaisir, qui demeure la dupe de sa maîtresse jusqu'au dénouement de l'intrigue, fait lui aussi figure de personnage comique. Continuellement « étonné et confus » – le texte anglais dit fort à propos « *amaz'd* » (47, 50) – par la ressemblance physique que ses maîtresses entretiennent avec la *Lady* qu'elles sont en réalité et qui est réputée pour sa grande vertu, il fait partie de ces personnages qui ne savent même pas qu'ils se trouvent dans un labyrinthe, surtout s'il s'agit d'un labyrinthe métaphorique¹⁰. L'aveuglement total du personnage, son étonnement – « *Amazement* » – final lorsqu'il apprend la vérité (p.69) et sa sortie du roman, « *empli de cogitations, plus confus qu'il ne l'avait jamais été dans sa vie* » (p.71) achèvent d'en faire une figure comique.

1-3. La prose labyrinthique : suivre le fil d'Ariane du désir

Le labyrinthe d'amour dans lequel sont enfermés les deux héros de *Fantomina* se reflète également dans le style adopté par Haywood. De la même façon qu'à l'époque médiévale le labyrinthe peut faire référence à une construction textuelle complexe, *Fantomina* est un texte complexe car il multiplie les péripéties en une trentaine de pages seulement – son héroïne menant parfois de front trois liaisons différentes avec Beauplaisir¹¹. La conclusion du texte souligne la complexité de l'histoire racontée : « *Et ainsi se termina une intrigue, qui, étant donné le temps qu'elle dura, fut peut-être plus emplie de variété qu'aucune de celles que de nombreuses époques ont produites* » (p.71). Plus précisément, la complexité du texte est renforcée par la voix narrative du roman. Le recours à un style circonlocutoire pour évoquer la passion sexuelle – style qui fit la renommée et le succès des romans

¹⁰ Penelope, Reed Doob, *op.cit.*, p.55.

¹¹ Les complications de l'amour sont propres à la littérature galante en général et aux romans d'Haywood en particulier : son premier roman, *Love in Excess* (1719), qui connut un grand succès, mène également de front plusieurs intrigues complexes mettant en scène de nombreux personnages. (John J., Richetti, *op.cit.*, p.46).

d'Haywood dans la première partie de sa carrière – permet à l'autrice d'exprimer cette passion tout en restant suffisamment convenable aux yeux de ses lecteurs¹². Par exemple, la scène de séduction de l'héroïne déguisée en servante regorge de périphrases évoquant le corps désirant, puis le corps repu :

Il la força à s'asseoir sur ses genoux ; et contemplant ses beautés rougissantes, qui, si c'était seulement possible, étaient renforcées par ses vêtements simples et ruraux, il perdit l'empire qu'il avait sur lui-même. – Ses désirs fous éclatèrent dans tous ses mots et ses actes ; il l'appelait petit ange, chérubine, jura qu'il jouirait d'elle même si la mort devait en être la conséquence, dévorait ses lèvres, ses seins avec des baisers voraces, pressait contre son sein pantelant son corps qui cédait à demi et résistait à demi, ni ne souffrit de la laisser partir jusqu'à ce qu'il eût tout pillé et rassasié chaque sens avide des douces beautés de la jolie Celia, car c'est le nom qu'elle portait lors de cette seconde aventure. (p.53)

Le recours aux virgules et au tiret anglais (« *dash* »), symptomatique de l'écriture érotique de l'époque, permet de figurer le caractère syncopé de la montée du désir¹³. Une autre stratégie de la circonlocution utilisée par Haywood pour signifier l'acte sexuel est celle de la litote. Lorsque l'héroïne, déguisée en veuve, simule un évanouissement, Beauplaisir la couche sur un lit et la conclusion du passage évoque de façon détournée la consommation de l'acte sexuel : « *Il s'allongea à côté d'elle et s'évertua à la ramener à elle ; et elle était trop reconnaissante à son aimable*

¹² Kathleen, Lubey, « Eliza Haywood's Amatory Aesthetic », *Eighteenth Century Studies*, Spring, 2006, vol. 39, No.3, p.320-321. John J. Richetti note la grande efficacité de ce style : « la typographie des tirets et des points d'exclamation œuvre de concert avec cette suggestion érotique automatique et machinale pour faire monter l'intensité sexuelle que Mrs. Haywood recherche. » (John J., Richetti, *op.cit.*, p.201 (notre traduction)). Un tel style permet aussi au lecteur (et surtout à la lectrice) de vivre des épisodes érotiques par procuration. (John J., Richetti, *op.cit.*, p.187 et Ros, Ballaster, *op.cit.*, p.170). Au sujet de la façon dont Haywood négocie vertu et érotisme dans certains de ses romans, voir Patricia, Meyer Spacks, « Ev'ry Woman is at Heart a Rake », *Eighteenth-Century Studies*, Vol.8, No.1, 1974, p.27-46.

¹³ Sur l'utilisation grandissante du *dash* pour signifier la passion amoureuse dans la littérature galante contemporaine d'Haywood, voir Ros, Ballaster, *op.cit.*, p.63.

médecin lorsqu'elle reprit connaissance pour s'extraire de la posture dans laquelle il l'avait mise sans son autorisation » (p.57). Lorsque l'héroïne adopte sa dernière identité sous le masque de la mystérieuse Incognita, c'est finalement la jouissance féminine qui est rapportée de façon détournée : « Elle s'abandonna sans même l'apparence de la réticence : et s'il existe quelque véritable félicité dans un amour tel que le leur, ils en jouirent cette fois pleinement tous les deux » (p.65). Le labyrinthe d'amour de *Fantomina*, reflété par une prose elle-même labyrinthique, permet d'illustrer le cheminement d'un désir sexuel spécifiquement féminin vers son centre.

2. Le labyrinthe, une expérience subjective du désir féminin

Le labyrinthe de *Fantomina* est avant tout un labyrinthe intérieur. Le recours au terme « maze » dans le sous-titre du roman permet ce déplacement. Par contraste avec le terme « labyrinth » qui ne fait référence qu'au dédale en anglais, le terme « maze » fait référence à tout type de situation ou de sentiment relevant de la confusion : c'est ensuite que, par déplacement métonymique, il désignera le labyrinthe¹⁴. Le terme « maze » permet donc de conjuguer labyrinthe physique et « labyrinthe subjectif », jeu que la littérature anglaise a souvent exploité¹⁵. L'utilisation de ce terme par Haywood lui permet plus précisément de s'inscrire dans une tradition ovidienne du labyrinthe pour laquelle les personnages aux prises avec le labyrinthe sont plus dignes d'intérêt que le labyrinthe lui-même¹⁶. Plus précisément, le labyrinthe est chez Ovide l'occasion de refléter les dangers de la passion amoureuse à travers deux figures féminines que sont Pasiphaé dans *Les Métamorphoses* et *L'Art d'aimer*, et Ariane dans les *Héroïdes* : le labyrinthe est construit pour cacher le fruit des amours contre-nature de Pasiphaé et Ariane brave l'interdit paternel en guidant l'homme qu'elle aime dans ce même labyrinthe pour

¹⁴ Penelope, Reed Doob, *op.cit.*, p. 98.

¹⁵ Voir Sophie, Chiari-Lasserre, « L'émergence d'un mythe recomposé : le labyrinthe élisabéthain », *Anglophonia/Caliban*, No.13, 2003, p.14.

¹⁶ Penelope, Reed Doob, *op.cit.*, p.37.

être finalement abandonnée par lui. Haywood a lu Ovide¹⁷. Considérée comme « la Grande Arbitre des Passions » à son époque, elle peut bien être envisagée comme une Ovide moderne¹⁸. Avec *Fantomina*, elle poursuit la tradition ovidienne peu développée du labyrinthe comme métaphore du désir féminin.

2-1. Une Pasiphaé moderne

L'héroïne de *Fantomina* peut être rapprochée du personnage de Pasiphaé. Comme cette dernière, elle abdique son rang social le temps de se déguiser pour satisfaire son désir sexuel. Tandis que Pasiphaé entre dans une génisse de bois – déjà conçue par Dédale – pour séduire le taureau qu'elle convoite, la « Curiosité » (p.41) qui pousse d'abord l'héroïne de *Fantomina*, issue des classes supérieures de la société anglaise, à se déguiser en prostituée est bien d'ordre érotique. Son deuxième déguisement est qualifié de « Métamorphose » (p.52), ce terme ne pouvant manquer de faire écho à l'œuvre d'Ovide et, par transparence, au fait que l'héroïne a choisi la voie de l'érotisme. Chez Ovide, le labyrinthe, parce qu'il contient le Minotaure, fruit monstrueux de la passion contre-nature de Pasiphaé, fonctionne également comme la matérialisation de la *libido furiosa*¹⁹, c'est-à-dire d'un désir féminin tout entier tourné vers sa satisfaction. De la même façon, l'héroïne de *Fantomina* est la proie d'un désir inarticulé, labyrinthique avec la satisfaction érotique pour centre. Ainsi que le note la voix narrative lorsqu'elle dresse un court portrait psychologique de l'héroïne au début du roman :

¹⁷ Dans son essai semi-philosophique traitant de la nature de la passion amoureuse et intitulé *Reflections on the Various Effects of Love*, elle fait d'Ovide le chantre de la passion amoureuse et des *Héroïdes* une des sources citées pour appuyer son propos (*Fantomina and Other Works*, *op.cit.*, p.112, 153).

¹⁸ Hommage du poète James Sterling dans la préface aux œuvres d'Haywood publiée en 1730 cité dans Emily, Hodgson Anderson, « Performing the Passions in Eliza Haywood's *Fantomina* and *Miss Betsy Thoughtless* », *The Eighteenth Century*, Spring 2005, vol. 46, No.1, p.1.

¹⁹ Isabelle, Jouteur, « La passion de Pasiphaé (Virgile, *Bucolique* VI, 45-60 ; Ovide, *Art d'Aimer*, I, 289-326) », *Vita Latina*, No.174, 2006, p.76, 87.

— Les caprices dont elle était le jouet étaient étranges et inexplicables, — ses désirs étaient fous et incohérents, — ses résolutions étaient volatiles et indéterminées, sauf lorsqu’il s’agissait de voir Beauplaisir de la façon dont elle l’avait fait dernièrement. (p.44)

Chez Ovide, Pasiphaé représente l’avilissement de la femme par la passion pour finir par devenir un objet de ridicule²⁰. L’héroïne de *Fantomina* fait à cet égard figure de Pasiphaé moderne. À l’époque où Haywood écrit, l’héroïne romanesque modèle est celle qui sait préserver sa vertu face aux sollicitations érotiques²¹. Or, l’héroïne de *Fantomina* oublie rapidement la perte de sa vertu après avoir été séduite par Beauplaisir en tant que prostituée tant que sa réputation reste intacte, ce qui entraîne un commentaire ironique de la voix narrative :

Ainsi l’esprit et la vivacité de cette Dame l’aidaient en tous points, excepté là où ils auraient été le plus utile. — Elle avait assez de discernement pour prévoir et pour éviter tous les maux attendant à la perte de sa *réputation* mais était totalement aveugle à ceux de la ruine de sa *vertu* ; et ayant géré ses affaires afin de sécuriser *l’une*, finit par être tout-à-fait à l’aise avec le fait d’avoir abandonné *l’autre*. (p.49)

En n’attachant pas de prix à sa vertu, l’héroïne d’Haywood se range du côté d’un féminin avili.

2-2. Une anti-Ariane ?

On peut également déceler un écho de cette autre figure féminine ovidienne du labyrinthe qu’est Ariane chez l’héroïne de *Fantomina*. Toutefois, l’héroïne d’Haywood entretient un rapport complexe avec cette figure. Elle peut être rapprochée d’Ariane car comme cette dernière, elle est abandonnée par l’homme pour lequel elle a bravé le labyrinthe. En effet, contrairement à Pasiphaé dont la passion pour le taureau blanc envoyé par Poséidon s’éteint une fois la relation

²⁰ *Ibid.*, pp.84-85.

²¹ Pour l’importance accordée à la vertu féminine, voir Patricia, Meyer Spacks, *op.cit.*, pp.27-46. Pour une perspective diachronique de la vertu féminine romanesque au tournant des années 1730, voir Janet, Todd, *The Sign of Angellica: The Sign of Angellica : Women, Writing, and Fiction 1600-1800*, New York, Columbia University Press, 1989, p.160.

charnelle consommée, l'héroïne de *Fantomina* continue d'aimer Beauplaisir après leurs premiers ébats. La voix narrative note qu'il s'agit d'une qualité proprement féminine :

En plus de la pudeur de son sexe, elle n'avait pas abandonné une autre vertu tout aussi précieuse, bien que généralement malheureuse, *la constance* : elle aimait Beauplaisir ; seules ses sollicitations lui donnaient du plaisir [...] (p.51)

L'invention du labyrinthe des identités de l'héroïne est, au moins dans un premier temps, le fruit de cet amour :

Son dessein était de l'attirer une fois encore, de l'entendre soupirer, de le voir se languir, de sentir la pression vigoureuse de ses bras avides, d'être contrainte, d'être doucement forcée à ce qu'elle souhaitait avec la même ardeur, voilà tout ce qu'elle voulait et ce qu'elle obtiendrait en imaginant un stratagème grâce auquel elle se promettait le succès. (p.51)

Lorsqu'elle se rend compte de la duplicité de son amant qui a assuré deux de ses identités de son amour inextinguible, ses lamentations ne sont pas sans rappeler celles des héroïnes ovidiennes :

TRAÎTRE ! (s'écria-t-elle) dès qu'elle les [les lettres de Beauplaisir] eut parcourues, c'est donc ainsi que notre sexe idiot, tendre et crédule est récompensé lorsqu'il fait confiance à un homme : ainsi donc j'aurais été dupée et trompée si j'avais cru en toi comme toutes les autres et m'étais assise à me lamenter de ton absence et à attendre vainement le retour de ta tendresse. (p.59)²²

Cependant, l'héroïne refuse de se laisser aller au désespoir. Tandis qu'Ariane verse de nombreuses larmes en évoquant la trahison de Thésée et le supplie de la

²² Ariane se lamente d'une façon similaire dans *Les Héroïdes* : « Que ne m'as-tu aussi immolée, cruel, de la même massue qui frappa mon frère ? Cette mort eût délié la foi que tu m'avais donnée. Maintenant, je me représente non seulement les maux que je dois supporter, mais tous ceux que peut souffrir une femme abandonnée. » Le rapprochement opéré par Ariane avec le Minotaure la place, amoureuse, dans le sillon de la bestialité. (Ovide, *Lettres d'amour. Les Héroïdes*, Paris, Gallimard, 1999, p.110)

retrouver²³, l'héroïne est déjà devenue une anti-Ariane dès qu'elle a senti que l'intérêt de Beauplaisir commençait à faiblir :

[...] considérant avec sagesse que les plaintes, les larmes, les évanouissements et toutes les extravagances que les femmes utilisent dans de tels cas ont peu d'emprise sur un cœur enclin à vagabonder, et servent uniquement à rendre celles qui y ont recours plus méprisables en leur volant la beauté qui seule peut ramener l'amant fugueur, elle résolut de prendre un autre chemin [...] (p.51)

Le « chemin » qu'elle emprunte alors est celui de sa deuxième fausse identité auquel succéderont deux autres identités jusqu'à ce que le retour inattendu de sa mère mette fin à ses machinations. Alors qu'Ariane reste à l'extérieur du labyrinthe, en décidant de s'engager plus avant dans la dissimulation, l'héroïne l'emprunte décidément. Mais c'est qu'en réalité, elle en est aussi l'architecte.

2-3. Un Dédale au féminin

L'héroïne de *Fantomina* emprunte certains de ses traits à la figure de Dédale. Son absence de nom véritable la place d'emblée du côté des figures de l'énigme²⁴. Tandis que Pasiphaé a besoin du concours de l'inventeur pour assouvir sa passion et qu'Ariane reste prudemment en dehors de son invention la plus retorse, l'héroïne d'Haywood endosse elle-même le rôle d'architecte génial. Elle crée son propre labyrinthe londonien en louant des appartements pour chacune de ses identités entre lesquels elle navigue avec aisance. L'appartement d'Incognita, en particulier, évoque le labyrinthe en ce que ses fenêtres sont toutes peintes en noir afin que Beauplaisir ne puisse parvenir à discerner les traits de son amante (p.67). Elle se réjouit plusieurs fois de la finesse de ses « stratagèmes » (p.59, p.67, p.68)

²³ *Ibid.*, pp.108-113.

²⁴ Le recours à la figure de Dédale ne peut manquer de faire penser à Haywood elle-même qui prit grand soin d'effacer toute information biographique la concernant, rendant le travail du biographe presque impossible. (Voir Christine, Blouch, « Eliza Haywood and the Romance of Obscurity », *Studies in English Literature, 1500-1900*, Summer 1991, vol. 31, No.3, p.535-552).

qui dupent systématiquement Beauplaisir. L'héroïne exulte de parvenir à le prendre au piège du labyrinthe de ses identités :

[...] elle ne pouvait s'empêcher de rire de bon cœur en pensant aux tours qu'elle lui avait joués et de se féliciter de la vigueur de son génie et de la force de sa résolution qui parvenait à triompher de l'inconstance de son amant par des voies aussi inédites [...] (p.64)

Plusieurs fois décrit comme étant « *amaz'd* » face au comportement étrange de celle qu'il pense être des femmes différentes (p.47, p.50), ressentant un immense « *Amazement* » face à la révélation qu'elles ne sont qu'une seule et même personne (p.71), Beauplaisir est bien littéralement pris au piège du labyrinthe échafaudé par sa maîtresse-Dédale. Architecte de génie du désir de son amant, elle élabore même un manifeste du dédale au féminin :

La possession affaiblit naturellement la vigueur du désir et je n'aurais eu entre mes bras, au mieux, qu'un amant froid, insipide, semblable à un mari ; mais par ces artifices qui consistent à passer pour une nouvelle maîtresse à chaque fois que l'ardeur, qui seule fait de l'amour une bénédiction, commence à diminuer pour la précédente, je fais toujours en sorte qu'il soit délirant, fou, impatient, languissant, mourant. — Ô ! Si seulement toutes les femmes négligées ainsi que les tendres nymphes abandonnées utilisaient cette méthode ! — Les hommes seraient pris à leur propre piège et n'auraient aucune raison de mépriser notre sexe accommodant, larmoyant et gémissant ! (p.65)

La voix narrative vient cependant tempérer le discours de son héroïne – et mettre en garde le lecteur : « *Ainsi s'enorgueillissait-elle comme si elle était sûre de n'avoir jamais de raison de se repentir de la présente gaieté de son humeur* » (p.65). C'est sans compter sur le fait que sa condition de femme la mènera inexorablement à sa perte : le labyrinthe savamment construit par l'héroïne finira par se refermer sur elle.

3. Déclinaisons du labyrinthe : les pièges de la sexualité pour la femme

L'expérience féminine du labyrinthe présentée dans *Fantomina* se décline en plusieurs figures de la prise au piège propres à la condition de la femme passionnée. Haywood exploite ainsi le « paradigme labyrinthe »²⁵, c'est-à-dire tout type de structure dont la sortie est difficile ou impossible pour signifier les dangers auxquels une femme mue par son désir s'expose. On ne peut, par ailleurs, espérer sortir du labyrinthe sans guide²⁶. Or, les guides féminins sont défaillants dans *Fantomina*. Il est précisé dès le début du roman que l'héroïne, encore très jeune, n'a aucune expérience du monde car elle a été élevée à la campagne. Une fois qu'elle a fait son entrée dans le monde, sa mère s'absente et elle est placée pendant cette absence sous la surveillance d'une tante « peu méfiante » (p.49). La voix narrative note qu'elle décide de se déguiser en prostituée précisément parce qu'elle n'a personne pour la guider. Livrée à elle-même, elle prendra inmanquablement le mauvais chemin : « *n'ayant personne en ville, à cette époque, à qui elle devait rendre compte de ses actions, elle faisait en toute chose ce que ses inclinations et ses humeurs lui présentaient sous le jour le plus agréable [...]* » (p.42). Connoté négativement à l'époque, le terme « humeurs » renvoie à un état de confusion spécifiquement féminin qui passe par le corps et plus particulièrement par la sexualité²⁷. Abandonnée sans guide dans le dédale de son corps, l'héroïne est condamnée à se perdre.

²⁵ Penelope, Reed Doob, *op.cit.*, p.48.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Karen, Harvey, *Reading Sex in the Eighteenth Century: Bodies and Gender in English Erotic Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, p.117.

3-1. La vertu en danger

Le premier danger auquel l'héroïne fait face est la perte de sa vertu, motif incontournable – voire obsessionnel – de la fiction féminine de l'époque²⁸. Lors de la scène de sa défloration par Beauplaisir, la voix narrative file la métaphore d'un labyrinthe dont l'héroïne ne saurait s'échapper : « — elle était désormais allée trop loin pour reculer » (p.46). Le début de la scène souligne la confusion dans laquelle se trouve l'héroïne car elle n'a pas été suffisamment guidée en matière de sentiment et de sexualité : « — Il était audacieux ; — il était déterminé : elle craintive, — confuse, absolument pas préparée à résister à de telles rencontres [...] » (p.46). Néanmoins, la voix narrative complique les choses en soulignant que cette confusion est redoublée par le désir érotique que l'héroïne éprouve : elle est « encore moins » prête à résister à Beauplaisir « à cause du goût extrême qu'elle avait pour lui » (p.46). La scène est par ailleurs rendue dans un style qui rappelle la figure labyrinthique en ce qu'il épouse les tours et les détours des motivations très troubles des deux personnages pour finir par enserrer l'héroïne :

— Choquée, cependant, à l'idée de réellement perdre son honneur, elle lutta autant qu'elle le put et était sur le point de révéler tout le secret de son nom et de sa qualité lorsque la pensée des libertés qu'il avait prises avec elle et celles qu'il continuait de prendre l'en empêchèrent en lui représentant le danger de se retrouver exposée et de voir tout cette affaire devenir un sujet de ridicule. — Elle lui dit seulement, en effet, qu'elle était vierge et qu'elle avait feint ce comportement seulement pour l'attirer. Mais il n'y prêta pas grande attention ou bien s'il l'avait fait, cela aurait été loin de l'obliger à s'arrêter ; — non, dans l'empressement présent et brûlant du désir, il est probable que s'il avait su à la fois qui elle était et ce qu'elle était, la connaissance de sa naissance n'aurait pas eu suffisamment d'influence sur lui pour lui imposer le respect qui aurait réfréné la folle exubérance de ses vœux lascifs ou l'aurait

²⁸ Ros Ballaster évoque « la structure compulsivement répétitive de la séduction et de l'abandon dans la fiction galante féminine » (Ros, Ballaster, *op.cit.*, p.27 (notre traduction).

poussé en ce moment de désir — d’impatience, à modifier la forme de ses sollicitations. (p.46.)

Ni la révélation de sa virginité, ni celle de la véritable identité de l’héroïne ne pourraient empêcher Beauplaisir d’abuser d’elle : quoiqu’elle tente, la femme qui emprunte le labyrinthe du désir sexuel est définitivement perdue. La conclusion du passage ne laisse aucun doute : « *En bref, elle était défaite ; et il remporta une victoire si hautement extatique qu’il aurait à peine davantage triomphé s’il avait su sur qui il l’avait remportée* » (p.46). Courante depuis *Les Métamorphoses* pour faire référence au viol, la chaîne sémantique de la bataille qui parcourt ce passage labyrinthique fait de Beauplaisir victorieux un Thésée d’alcôve, finalement « *amaz’d* » par les remontrances de celle qu’il pensait être une prostituée (p.47). Le viol n’a pas de portée proprement psychologique chez Haywood²⁹ : la perte de sa vertu est surtout vécue comme un affront social par l’héroïne de *Fantomina*. Une fois sa colère passée, le désir revient. La voix narrative note que « ses yeux retrouvèrent leurs regards attendrissants » (p.47) et l’héroïne, finalement ravie d’avoir pu sauvegarder sa véritable identité, décide de poursuivre sa liaison avec Beauplaisir, s’enfonçant un peu plus dans les méandres d’une sexualité incontrôlée.

3-2. La grossesse accidentelle : le piège du corps-labyrinthe

Le propre corps de l’héroïne peut également être envisagé comme un labyrinthe qui la prend au piège. L’héroïne est en effet contrainte de cacher une grossesse qui survient peu après le soudain retour de sa mère. L’héroïne pensait pouvoir échapper aux complications de son état si elle était restée seule. Cependant, avec le retour de sa mère, le piège commence à se refermer sur elle, ainsi que le note la voix narrative : « *désormais toute son inventivité était incapable de trouver un stratagème qui fonctionnerait sur une femme d’un esprit aussi pénétrant* » (p.68). Le fait qu’elle dissimule cette grossesse en serrant « prodigieusement » son corset (p.68) peut refléter le resserrement des perspectives de l’héroïne, prise au piège d’un

²⁹ *Ibid.*, p.194.

corps qui menace de la dépasser³⁰. L'énorme jupon qu'elle décide alors de porter, comme une sorte de labyrinthe de tissu, est son ultime stratagème pour masquer son état. Elle finit malgré cela par s'enfermer dans le piège de son corps car l'enfant qu'elle porte arrive prématurément : prise de contractions lors d'un bal auquel elle apparaît sous sa véritable identité, elle tente de dissimuler sa souffrance et, n'y parvenant pas, sa véritable cause. Tout comme le labyrinthe antique cache en son centre le Minotaure, secret d'un désir féminin monstrueux, la grossesse de *Fantomina* se présente comme un secret honteux tapi au cœur de ce « labyrinthe anatomique » que peut être le corps³¹. Comme à l'époque antique, la souffrance et l'horreur attendent l'héroïne au cœur du labyrinthe. La scène présentant ses premières contractions prend une tonalité à la fois grotesque et horifique :

Elle ne put dissimuler le soubresaut soudain qui l'envahit tout à coup ; ou si sa langue avait été muette, ses yeux roulant follement dans leurs orbites, les traits de son visage qui étaient distordus et les convulsions qui secouaient tout son corps malgré elle auraient révélé qu'elle souffrait sous un coup terrible de la Nature. (p.69)

Le piège se referme un peu plus sur l'héroïne lorsqu'un médecin l'examine et informe sa mère de la situation. L'horreur prend la forme de la cruauté lorsque cette dernière refuse d'appeler une sage-femme pour soulager sa fille tant qu'elle ne lui a pas donné le nom du père de l'enfant. Le piège se referme totalement après l'accouchement lorsque, mortifiée, l'héroïne est contrainte d'expliquer ses machinations à sa mère et à Beauplaisir et a l'impression de « mourir une seconde fois » (p.70). La petite fille dont l'héroïne accouche peut être rapprochée de la figure du Minotaure en ce qu'elle est une figure de la honte : on peut avancer que la mère et la fille refusent de concert d'en laisser la garde à Beauplaisir parce qu'elles ont trop honte, l'une du comportement de sa fille, l'autre de son propre comportement.

³⁰ Christine Blouch note également que le corps enceint de l'héroïne est sa seule limite. (Christine, Blouch, « "What Ann Lang Read": Eliza Haywood and Her Readers », in *The Passionate Fictions of Eliza Haywood*, op.cit., p.315).

³¹ Malek, Abbou (dir.), *Les Labyrinthes*, Paris, Bouquins, 2023, p.12.

3-3. La mise au couvent, summum de la claustration féminine

Le recours au paradigme labyrinthique de l'enfermement féminin trouve sa conclusion dans le motif de la mise au couvent de l'héroïne qui clôt le roman et qui est un motif littéraire très répandu. Le motif du couvent est intimement lié au désir féminin dans la littérature de l'époque. L'héroïne peut choisir de se retirer au couvent pour refuser le désir, comme cela est par exemple le cas dans *La Princesse de Clèves* (1678) qui a beaucoup influencé la fiction féminine anglaise de l'époque³². Le couvent est aussi, pour la fiction érotique, un lieu de débauche précisément en raison de son caractère clos³³. Le motif de l'enfermement final du désir féminin dans *Fantomina* est annoncé par le retour de la mère qui intervient quelques pages avant la fin du roman. Femme « d'une vertu sévère » (p.68), elle décide de limiter la liberté de mouvement de sa fille en raison de rumeurs qu'elle a entendues à son sujet pendant son éloignement. Cette décision, qualifiée de « confinement » (p.68) par la voix narrative, annonce l'enfermement définitif à venir. Lorsque la mère se rend compte après l'accouchement de sa fille que Beauplaisir ne l'épousera pas mais que les visites fréquentes qu'il lui fait pourrait mener au « renouvellement du crime » (p.71), elle décide sans plus attendre d'envoyer sa fille au couvent. Cette décision est d'autant plus brutale qu'elle clôt directement le roman : nous n'apprendrons rien de plus sur le futur cheminement libidinal de l'héroïne. « Coupable », selon sa mère, d'une « folle confusion » (p.71), elle finit, telle un Minotaure moderne, irrémédiablement enfermée. Le couvent de *Fantomina* ne semble pas être un lieu de potentielle débauche car il est tenu par une « amie très proche » (p.71) de la mère de l'héroïne. Il ne saurait donc permettre de poursuivre, voire de libérer le cheminement sexuel de l'héroïne comme une partie de la critique universitaire a pu le soutenir³⁴. La fin de *Fantomina* a une portée morale :

³² Ros, Ballaster, *op.cit.*, p.55.

³³ Karen, Harvey, *op.cit.*, pp.148-149.

³⁴ Catherine Craft-Fairchild juge par exemple la fin de *Fantomina* « satisfaisante » parce que l'héroïne termine le roman uniquement entourée de femmes. Dans une étude postérieure, elle affirme que l'héroïne parvient à réchapper de ses aventures indemne, ce qui est

le désir féminin, quand il est considéré comme déviant, doit être enfermé³⁵. Le labyrinthe de *Fantomina* illustre de la façon la plus éloquente dans l'œuvre d'Eliza Haywood le « terrible labyrinthe des Maux » que la romancière fait traverser à ses personnages pour faire triompher les personnages féminins vertueux et punir les autres³⁶.

CONCLUSION

Explorant les méandres du désir dans une veine à la fois ovidienne et moderne, *Fantomina; or, Love in a Maze* constitue une contribution significative au motif du labyrinthe féminin. Écrit par une romancière majeure de son temps, ce court texte, qui a reçu une grande attention de la part de la critique universitaire anglo-saxonne depuis les années 1990, mérite d'être redécouvert par le milieu universitaire francophone.

Le motif du labyrinthe comme métaphore de l'expérience féminine du désir figure dans d'autres fictions féminines anglaises du dix-huitième siècle. L'héroïne d'*Evelina* (1778), roman très populaire de Fanny Burney, se retrouve par exemple prise au piège des jardins de Vauxhall avec ses compagnes dans une scène chargée d'un érotisme inquiétant au début du roman : « *je les suivis en bas d'une longue allée dans laquelle il n'y avait presque aucune lumière. [...] En un instant mes deux mains furent saisies par différentes personnes [...] J'étais presque folle de terreur et*

étonnant si l'on considère les souffrances physiques et psychologiques engendrées par son accouchement dissimulé. (Catherine A., Craft, « Reworking Male Models : Aphra Behn's 'Fair Vow-Breaker', Eliza Haywood's *Fantomina* and Lennox's *Female Quixote* », *The Modern Language Review*, Vol. 86, No. 4, 1991, p.832 et *Masquerade and Gender*, *op.cit.*, p.172)

³⁵ Nous nous rangeons à l'avis de Janet Todd qui note quant à elle que les romans d'Haywood, pour érotiques qu'ils puissent parfois être, n'en visent pas moins à punir un désir féminin déviant. (Janet, Todd, *The Sign of Angellica*, *op.cit.*, p.147 et *Dictionary of British Women Writers*, London, Routledge, 1991, p.324).

³⁶ Expression de James Sterling utilisée dans sa préface aux œuvres d'Haywood et cité dans John J., Richetti, *op.cit.*, p.180.

si essoufflée à force de courir que je ne pouvais parler [...] »³⁷. Evelina cherche à toute force à fuir ce labyrinthe car contrairement à l'héroïne de *Fantomina*, elle veut préserver sa vertu. Il n'en reste pas moins que le labyrinthe figure les dangers d'une sexualité illicite dans ces deux textes. Il semble alors que se dessine une filiation anglaise du labyrinthe au féminin qui mériterait d'être explorée.

Bibliographie

- Abbou, Malek (dir.). (2023). *Les Labyrinthes*. Paris : Bouquins.
- Ballaster, Ros. (1992). *Seductive Forms : Women's Amatory Fiction from 1684 to 1740*. Oxford : Clarendon Press.
- Blouch, Catherine. (1991). « Eliza Haywood and the Romance of Obscurity ». *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. 31, No.3, pp.535-552.
- Burney, Frances. (1778). *Evelina, or, The History of a Young Lady's Entrance into the World*. New York : Norton, 1998.
- Chiari-Lasserre, Sophie. « L'émergence linguistique d'un mythe recomposé : le labyrinthe élisabéthain ». (2003). *Anglophonie/Caliban*, no.13, pp.11-27.
- Craft, Catherine A. « Reworking Male Models : Aphra Behn's 'Fair Vow-Breaker', Eliza Haywood's *Fantomina* and Lennox's *Female Quixote* ». (1991). *The Modern Language Review*, Vol. 86, No. 4, pp.821-838.
- Craft-Fairchild, Catherine. (1993). *Masquerade and Gender : Disguise and Female Identity in Eighteenth-Century Fiction by Women*. Philadelphia : Pennsylvania University Press.

³⁷ Frances, Burney, *Evelina, or, The History of a Young Lady's Entrance into the World* (1778), New York : Norton, 1998, pp.162-163 (notre traduction).

- Dufour-Maître, Myriam. (2008). *Les Précieuses : Naissance des femmes de lettres en France au XVIIe siècle*, Paris : Honoré Champion.
- Doob Reed, Penelope. (1990). *The Idea of the Labyrinth : from Classical Antiquity to the Middle Ages*. Ithaca : Cornell University Press.
- Harvey, Karen. (2008). *Reading Sex in the Eighteenth Century: Bodies and Gender in English Erotic Culture*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Hodgson Anderson, Emily. « Performing the Passions in Eliza Haywood's *Fantomina* and *Miss Betsy Thoughtless* ». (2005). *The Eighteenth Century*, Vol. 46, No.1, pp.1-15.
- Jouteur, Isabelle. (2006). « La passion de Pasiphaé (Virgile, *Bucolique* VI, 45-60 ; Ovide, *Art d'Aimer*, I, 289-326) », *Vita Latina*, No. 174, pp.71-91.
- Lubey, Kathleen. « Eliza Haywood's Amatory Aesthetic ». (2006) *Eighteenth-Century Studies*, Spring, Vol. 39, No.3, pp.309-322.
- Matthews, W.H. (1922). *Mazes and Labyrinths : A General Account of their History and Developments*, London : Longmans, Green, & Co.
- Meyer Spacks, Patricia. (1974). « Ev'ry Woman is at Heart a Rake », *Eighteenth-Century Studies*, Vol.8, No.1, 1974, pp.27-46.
- Ovide. *Les Métamorphoses*. Paris : Gallimard, 1962.
- ———. *L'Art d'aimer*. Paris : Gallimard, 1974.
- ———. *Lettres d'amour. Les Héroïdes*. Paris : Gallimard, 1999.
- Pettit, Alexander, Case Croskery, Margaret, Patchias, Anna C. (2004). *Fantomina and Other Works*. Toronto : Broadview.
- Richetti, John J. (1969). *Popular Fiction Before Richardson : Narrative Patterns 1700-1739*. Oxford : Clarendon Press.

- Saxton, Kirsten T., Bocchiocchio, Rebecca P. (2000). *The Passionate Fictions of Eliza Haywood: Essays on Her Life and Works*, Lexington : The University Press of Kentucky.
- Todd, Janet. (1989). *The Sign of Angellica : Women, Writing, and Fiction 1600-1800*. New York : Columbia University Press.
- ———. (1991). *Dictionary of British Women Writers*. London : Routledge.