



CLASSIQUES
GARNIER

BERCEGOL (Fabienne), « Le roman sentimental. Bilan et perspectives », *in* BERCEGOL (Fabienne), METER (Helmut) (dir.), *Métamorphoses du roman sentimental. XIX^e-XXI^e siècle*, p. 21-46

DOI : [10.15122/isbn.978-2-8124-3496-9.p.0021](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-8124-3496-9.p.0021)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2015. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

BERCEGOL (Fabienne), « Le roman sentimental. Bilan et perspectives »

RÉSUMÉ – Cet article fait le bilan de la production sentimentale des Lumières afin de dégager les conventions constitutives du genre et de préciser le type de lecture qu'il requiert. Il montre comment, après la Révolution, le roman sentimental est engagé dans un processus de renouvellement qui va influencer sur le devenir du roman en général au XIX^e siècle.

ABSTRACT – This article surveys the sentimental literature produced during the Enlightenment in order to distinguish the conventions constitutive of the genre and its required mode of reading. It shows how, following the Revolution, the sentimental novel was engaged in a process of renewal which would ultimately influence the development of the nineteenth-century novel more generally.

LE ROMAN SENTIMENTAL

Bilan et perspectives

Le libraire Nicolas-Alexandre Pigoreau fait paraître en 1821 une *Petite bibliographie biographico-romancière, ou Dictionnaire des romanciers tant anciens que modernes, tant nationaux qu'étrangers*, dont la consultation est fort utile pour mesurer, en dépit de quelques esprits chagrins qui continuent à le dénigrer, le succès du genre romanesque au début du XIX^e siècle auprès des lecteurs et pour connaître les rubriques critiques utilisées pour classer cette production aussi abondante que diversifiée. L'inventaire de Pigoreau confirme l'existence d'un genre « sentimental » dans lequel sont rangés de très nombreux voyages écrits dans le sillage du *Voyage sentimental à travers la France et l'Italie* publié par Sterne en 1768, mais aussi des romans du XVIII^e siècle, ceux de Baculard d'Arnaud et de ses successeurs, par exemple Loaisel de Tréogate, ainsi que ceux de plusieurs dames, Mme Cottin, Mme de Genlis notamment, dont les rééditions régulières attestent le succès persistant¹. La brève présentation que donne Pigoreau de ces romans permet de dégager quelques caractéristiques communes, la fécondité d'imagination, la beauté du sentiment, la prédilection pour les situations pathétiques, la morale pure enseignée par ces fictions, qui apparaissent comme autant de marqueurs d'un genre dont les dictionnaires peuvent encore aider à cerner le profil et à préciser la chronologie. De fait, le *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse montre qu'à la fin du siècle, le développement du roman sentimental continue d'être daté de la fin des Lumières, parce qu'il est aux yeux de tous plus que jamais lié à la postérité de

1 Notons que ces dames ont parfois elles-mêmes utilisé l'étiquette « roman sentimental » pour qualifier leurs fictions. C'est le cas notamment de Mme de Souza (Mme de Flahaut, avant son remariage), comme le rappelle Laurence Vanoflen dans son article « Mme de Flahaut et la tradition du "roman de femmes" : l'exemple d'*Émilie et Alphonse* (1799) », dans *La Tradition des romans de femmes XVIII^e-XIX^e siècles*, textes réunis par C. Mariette-Clot et D. Zanone, Paris, Champion, 2012, p. 181.

Rousseau et de Goethe, dont il passe pour avoir repris, en s'efforçant de multiplier les variantes, les situations romanesques canoniques fournies par *Julie ou la Nouvelle Héloïse* et par *Les Souffrances du jeune Werther*. Le *Dictionnaire historique de la langue française* confirme cette périodisation, en rappelant que l'adjectif « sentimental » apparaît en français en 1769 dans la traduction du récit de voyage de Sterne, qui séduit par les aventures amoureuses dont il est parsemé et par l'approche subjective des mœurs qui y sont décrites. La définition qu'il propose de l'adjectif est précieuse pour les indications qu'elle donne sur la qualité de sentiment qu'il désigne et sur son évolution sémantique. On lit en effet :

L'adjectif, rapidement senti comme un dérivé français de *sentiment*, s'applique à ce qui concerne la vie affective, spécialement aux sentiments tendres, à l'amour ; comme en anglais, il dénote d'abord une certaine élévation de sentiments, mais il prend rapidement une connotation péjorative, qualifiant (1781) ce qui exprime une affectivité un peu mièvre ou artificielle, qui ne manifeste pas une pensée solide (*cf. romanesque*). L'adjectif se dit ensuite (1797) de ce qui provient de causes subjectives et affectives, opposé à *réaliste*, et d'une personne qui donne de l'importance aux sentiments tendres et les manifeste volontiers (1798) ; en ce sens, il s'oppose souvent à *sensuel*.

Cette définition permet de déduire ce qui est l'objet propre du roman dit sentimental, soit la mise en scène de la « vie affective », la représentation des douces effusions de la sensibilité (les « sentiments tendres ») et notamment de l'amour, mais un amour vécu comme élan du cœur et surtout comme force d'élévation morale, répondant à une éthique de la dignité et de la grandeur. Le fait que « sentimental » s'applique à une personne qui valorise la sensibilité, qui aime à se montrer douce, attachante, délicate et que l'adjectif soit donné comme antonyme de « sensuel » suggère que l'amour dont il sera question dans ce type de roman est fondé sur la sympathie des cœurs et des âmes, et qu'il ne saurait se laisser réduire au simple attrait physique. Ce refus de réduire le bonheur amoureux au seul plaisir érotique incite à inscrire le roman sentimental dans le champ du « romance », c'est-à-dire dans le versant idéaliste et héroïque de la fiction, dominé par l'expression du sentiment amoureux et par la narration des nobles actions des personnages. Il invite par conséquent à le distinguer du roman libertin tout comme du roman satirique, et à rechercher sa spécificité dans un discours sur l'amour, qui se complaît dans son analyse et dans son idéalisation.

UN GENRE MÊLÉ

Il est indéniable que le roman sentimental de la fin des Lumières se fonde sur une vision idéaliste de la nature humaine, qui s'oppose à l'anthropologie matérialiste à laquelle se rattachent les auteurs de fictions libertines que Catherine Cusset désigne comme les « romanciers du plaisir¹ », parce que tel est le but qu'ils assignent à la vie. Dans ce cas, la priorité est donnée à la satisfaction du corps, aux sentiments superficiels et éphémères, à la plénitude des sensations éprouvées dans l'instant. Rejetant tout ce qui en l'homme pourrait transcender le sensible et inscrire son existence dans une destinée supérieure, ces romanciers choisissent de présenter le plaisir non pas comme une valeur, mais comme une réalité physique et psychologique, dont on reconnaît l'attrait, le pouvoir, sans le juger, et *a fortiori* sans le considérer comme une chute qui révélerait la faiblesse de la nature humaine. Le roman sentimental procède au contraire d'une conception ennoblissante de l'homme qui mise sur sa vocation à la grandeur, sur son aptitude à se dépasser, à se contrôler, à résister aux tentations de la passion pour obéir aux injonctions de l'honneur et de la vertu. À la quête du plaisir et à la satisfaction de son assouvissement, il substitue l'épreuve du désir tendu vers un objet inaccessible, qui est découverte de l'expérience du manque et de la souffrance. C'est qu'il remplace les liaisons plurielles nées de l'habileté à saisir l'occasion par une seule passion amoureuse qui s'impose, qui ne se discute pas et qui s'installe dans la durée, à la vie à la mort, puisque son renoncement est toujours fatal. S'il est vrai qu'il montre le plus souvent l'échec de la tentative de déprise de la passion, il n'en continue pas moins d'exalter la liberté intérieure de l'homme qui n'est pas esclave de ses pulsions, tandis qu'en mettant en scène un amour spiritualisé où n'entrent pas que les sens, il célèbre son élévation morale, sa capacité spirituelle et révèle la part d'infini qu'il y a en lui.

Mais cette distinction entre deux types de romans d'amour demande à être nuancée, car l'examen de la production romanesque de la fin du XVIII^e siècle montre plutôt qu'il y a imbrication des deux dans des œuvres où l'ambivalence des sentiments et l'incertitude des destinées

1 C'est le titre de son livre publié chez Champion en 1998.

amoureuses sont reflétées par la prédilection pour le récit inachevé ou pour les formes narratives polyphoniques¹. L'intrigue s'y construit volontiers sur de spectaculaires retournements, telle la conversion amoureuse du libertin qui devient un véritable *topos* exploité, entre autres auteurs, par Laclos, mais en forçant l'ambiguïté, dans *Les Liaisons Dangereuses*. C'est dire que l'on y peint souvent la rivalité de deux formes d'amour, l'un tout en sentiments exaltés et épurés pour une femme interdite, l'autre tout en convoitise charnelle pour une femme auprès de laquelle on cherche un dédommagement des rigueurs du premier. Ce schéma se retrouve par exemple dans *Valérie*, le roman sentimental publié par Mme de Krüdener fin 1803, dont le héros Gustave de Linar cherche en vain dans des amours vénitiennes une compensation à la passion impossible qu'il éprouve pour l'épouse du comte qui lui tient lieu de père adoptif et de mentor dans la vie professionnelle. On sait quel profit Balzac en tirera à son tour pour dramatiser l'intrigue du *Lys dans la vallée*, l'un de ses romans les plus pénétrés par l'influence du roman sentimental². Même si, dans l'ensemble, ce genre condamne la liberté érotique au nom de la vertu et met peu en scène l'adultère, il n'en propose pas moins un tableau complaisant de la félicité amoureuse et de l'énergie des passions destructrices, qui lui a valu d'être accusé d'hypocrisie. On lui a reproché la superficialité mystificatrice d'une morale qui fait l'éloge du mariage et du sublime des destinées sacrificielles, pour mieux s'abandonner à l'évocation ardente du sentiment amoureux et du bonheur qu'il procure, même contrarié. Il est vrai qu'en insistant sur les difficultés du renoncement, tous ces auteurs contribuent à la valorisation de la passion, dont on ne comprend que mieux le prix inestimable, jusque dans le malheur.

De même aurait-on tort de croire que le corps est banni de ces romans de l'impossibilité amoureuse. Il convient en effet de nuancer l'antagonisme du sentimental et du sensuel dans ces œuvres qui, malgré tout, vont parfois jusqu'à la représentation de l'acte sexuel et qui, dans tous les cas, font état de toutes les sensations physiques et de toutes les émotions qui bouleversent deux êtres enflammés par le désir. Les romans sentimentaux de Mme Cottin illustrent fort bien cette présence de la sensualité, et même de la sexualité, dans des histoires d'amours empêchées où la résistance à la tentation ne

1 Claire Jaquier le montre dans son livre, *L'Erreur des désirs : romans sensibles au XVIII^e siècle*, Lausanne, Payot, 1998.

2 Voir l'article de Willi Jung inséré dans ce volume, p. 109-122.

fait qu'aiguiser le désir et où les héros s'autorisent de dangereuses étreintes. Dès son premier roman épistolaire, *Claire d'Albe*, publié en mai 1799, elle rompt avec la célébration morale des amours éthérées et maîtrisées à laquelle on associe le genre sentimental, en osant mettre en scène des amants qui multiplient les transgressions. De fait, le sentiment qu'ils éprouvent l'un pour l'autre ne se dissocie jamais de l'attrait de la chair, auquel ils finissent du reste par succomber dans une scène dont la frénésie passionnelle et la violence profanatrice ont assuré au livre un succès de scandale. En effet, après avoir été séparés et avoir cru à leur inconstance, Claire et Frédéric se retrouvent sur la tombe du père de l'héroïne et, emportés par la force sauvage de leur désir, ils se donnent alors l'un à l'autre. L'audace de Mme Cottin provient dans ce dénouement de la subversion de tous les tabous, puisque son héroïne finalement adultère et quasi incestueuse, dans la mesure où son amant est souvent présenté comme le fils de son mari, souille la mémoire de son père et outrage son Dieu, tandis que Frédéric, que l'on a pu comparer pour la fureur de sa passion au Heathcliff des *Hauts de Hurlevent*¹, tient lui aussi des propos délirants qui vont jusqu'au blasphème. Certes, après de tels emportements, Mme Cottin s'empresse de faire mourir son héroïne dans le remords, mais la morale contrainte de la conclusion ne peut faire oublier la volupté sensuelle qu'elle lui a fait goûter « dans toute sa plénitude² » et assure plutôt le triomphe des pulsions de désir et de mort, puisque Frédéric va rejoindre sa bien-aimée dans la tombe. Il est vrai que Mme Cottin reste exceptionnelle par l'intensité du vertige sensuel auquel elle abandonne ses amants, et surtout par la peinture d'une volupté féminine qui défie les normes de la bienséance. C'est du reste pourquoi Mme de Genlis, qui ne pouvait se faire à de tels éclats, préfère parler de « *genre passionné* » à propos de ce roman « d'une immoralité révoltante », qui montre « l'amour délirant, furieux et féroce » et qui met surtout en scène « une héroïne vertueuse, religieuse, angélique, et se livrant sans mesure et sans pudeur à tous les emportements d'un amour effréné et criminel³ ». Il n'empêche, son œuvre témoigne de la perméabilité des genres, et en l'occurrence, de l'ouverture du roman sentimental à des représentations de la passion que l'on pouvait croire réservées au roman gothique, pour leur

1 Ce que fait Raymond Trousson dans l'introduction de son édition du roman, dans *Romans de femmes du XVIII^e siècle*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1996, p. 686.

2 *Ibid.*, p. 764.

3 Cité par R. Trousson, *ibid.*, p. 688.

frénétisme et pour leur érotisme macabre, et même au roman libertin, pour l'éloge du plaisir des sens qui s'y glisse. Il faut donc se garder de concevoir le roman sentimental comme un genre pur de toute hybridation et penser plutôt à la présence d'une topique sentimentale, que l'on peut retrouver dans diverses combinaisons romanesques, où elle garde pour caractéristique la foi en la noblesse d'un amour qui n'est pas forcément désincarné, mais qui donne toujours son sens, c'est-à-dire sa valeur et sa finalité, à la vie de ceux qui l'éprouvent.

L'ÉVOLUTION SÉMANTIQUE DU MOT « SENTIMENTAL »

La définition proposée par le *Dictionnaire historique de la langue française* que nous avons citée plus haut nous donne également des renseignements intéressants sur le devenir de l'adjectif « sentimental ». Elle attire en effet notre attention sur les connotations péjoratives du terme, vite associé à l'idée de mièvrerie, d'artifice et de superficialité. Cette disqualification se retrouve dans l'évolution sémantique de l'adjectif « sensible », qui inclut la sphère du sentimental, en renvoyant aussi à des démonstrations de tendresse et d'amour¹. On sait qu'à partir de la fin du XVII^e siècle, la sensibilité est l'objet d'une valorisation morale et sociale, car elle est donnée comme garante de la civilité, du bon usage de la vie en commun. Puis, dans le sillage de Rousseau, elle devient synonyme de compassion, d'aptitude à être touché par les misères d'autrui, ce qui porte à l'exercice de la bienfaisance, qualité célébrée par les Lumières, qui y voient la manifestation de la bonté du cœur². Perçue d'abord comme un privilège, dans la mesure où elle est le gage d'impressions et de sentiments plus intenses, la sensibilité est pourtant soupçonnée à la fin du siècle d'être aisément insincère : on l'accuse de n'être qu'un affichage ostentatoire de qualités morales que l'on n'a pas. Ainsi Mercier dénonce dans *Le Nouveau Paris* en 1799 « une certaine philosophie

1 Nous reprenons ici l'étude lexicale proposée par Florence Lotterie dans son livre *Littérature et sensibilité*, Paris, Ellipses, 1998 : elle y passe en revue les définitions données par les principaux dictionnaires des XVII^e et XVIII^e siècles.

2 C'est le modèle franciscain que retrouve Michael Bernsen dans l'œuvre de Sterne. Voir son article inséré dans ce volume, p. 47-60.

sentimentale qui [est] l'art de se dispenser d'être vertueux », puis dans la *Néologie* en 1801, il définit la « sensiblerie » comme la « fausse sensibilité », alors trop à la mode¹. Le *Dictionnaire de l'Académie* de 1798 enregistre pour sa part l'expression péjorative « pousser les beaux sentiments », définie comme le fait d'« affecter de dire des choses recherchées et passionnées en matière d'amour ». Toutes ces définitions trahissent la prise de conscience d'une dégradation de la sensibilité en général et du sentiment en particulier en comédie sociale, où dominent le jeu et l'outrance. En outre, si, au même moment, on s'efforce du côté des contre-révolutionnaires de réhabiliter une sensibilité élargie au sentiment de l'infini pour contrer le sensualisme hérité de la philosophie empiriste des Lumières, jugée desséchante et vile, parce qu'elle ramène tout au critère physique du plaisir ou du déplaisir, on prend de plus en plus conscience, guidé cette fois-ci par Rousseau, du malheur de l'être sensible, voué à se heurter à la médiocrité de la réalité et à payer sa différence par son exclusion. « Sensible » et « sentimental » ainsi que les substantifs de leur famille sonnent donc à la fin du XVIII^e siècle comme des termes galvaudés, qui renvoient à des poses, à des discours exagérés et mystificateurs, dont les horreurs de la Révolution viennent d'illustrer les possibles dérives. Ils peuvent certes toujours désigner une qualité sincère de l'être physique et moral qui se distingue par son aptitude à être touché, à éprouver des sentiments intenses et nobles, mais la connotation tragique l'emporte alors pour associer l'idée de fatalité à cette élection. Il est donc intéressant de voir comment cette évolution sémantique se reflète dans le roman sentimental, comment les auteurs exploitent l'inflexion tragique du terme et cherchent à se corriger des travers repérés, à se prémunir contre toute accusation d'hypocrisie et d'emphase. C'est dire que le roman sentimental tel que nous l'appréhendons n'est pas un genre figé, sans lien avec le contexte historique et idéologique dans lequel il se développe. Si sa composition procède en grande partie de la réécriture de *topoi* qui font peser sur lui le poids d'une tradition romanesque normative, il importe aussi de montrer qu'il est le lieu de combinaisons nouvelles, qui vont contribuer à la prise de conscience de l'extraordinaire potentiel du genre et qui font apparaître la fin du XVIII^e siècle, non pas comme un passage vide, mais comme un moment charnière de son histoire².

1 Citations données par F. Lotterie, *op. cit.*

2 Shelly Charles propose un excellent panorama de la « situation du roman » à la fin du XVIII^e siècle et au début du siècle suivant, dans le chapitre qu'elle lui consacre dans le volume

TYPOLOGIE DU ROMAN SENTIMENTAL

Il est donc impossible d'enquêter sur le genre sans le concevoir au préalable comme l'héritier d'une littérature romanesque modélisée par Rousseau et par Goethe, qui lui fournit une réserve inépuisable de lieux, de situations et de personnages à reconfigurer dans des formules nouvelles, toutes destinées à explorer les méandres de l'intériorité amoureuse. Le roman d'analyse qu'est en effet toujours le roman sentimental se complaît dans l'examen fouillé des pensées, des émotions, des sentiments qui accompagnent la genèse d'une grande passion. Replié sur l'intime, circonscrit au domaine privé du couple et de la famille, il contribue à la fin du siècle à l'abandon du récit chargé d'événements au profit de l'exposé de la vie affective qu'entérine Mme de Staël lorsqu'elle constate : « l'esprit humain est maintenant bien moins avide des événements même les mieux combinés, que des observations sur ce qui se passe dans le cœur ». D'où, selon elle, la vogue persistante du roman épistolaire qui, par la démarche introspective qu'il facilite, « suppos[e] plus de sentiments que de faits¹ », et qui permet de s'abandonner avec sincérité et naturel à la peinture de « la passion réfléchissante, la passion qui se juge elle-même et se connaît sans pouvoir se dompter », dont Rousseau et Goethe ont donné le modèle. Et Mme de Staël insiste sur l'émotion suscitée par « cet examen de ses propres sensations, fait par celui-là même qu'elles dévorent », par « ce mélange de douleurs et de méditations, d'observations et de délire », où la lucidité n'est malheureusement d'aucun secours, parce qu'elle se mêle à la complaisance dans l'évocation des transports amoureux et parce qu'elle conduit toujours à l'impuissance, à la défaite de la volonté, à la confrontation avec l'incertitude du présent et à l'abandon au cours fatal de la passion². L'accent mis sur l'épanchement de la sensibilité, sur l'analyse de soi par

collectif *L'Empire des Muses. Napoléon, les Arts et les Lettres*, sous la dir. de J.-Cl. Bonnet, Paris, Belin, 2004, p. 247-273. Voir également son article, « "Le domaine des femmes" : roman et écriture féminine dans la critique du tournant des Lumières », dans *Les Femmes dans la critique et l'histoire littéraire*, sous la dir. de M. Reid, Paris, Champion, 2011.

1 Mme de Staël, *De l'Allemagne*, éd. S. Balayé, Paris, GF-Flammarion, 1968, t. II, p. 43.

2 Mme de Staël, *De la littérature*, éd. G. Gengembre et J. Goldzink, Paris, GF-Flammarion, p. 259.

des personnalités exceptionnelles qui sont le plus souvent tourmentées et solitaires explique toutefois que le roman sentimental épistolaire se détourne de plus en plus de la forme polyphonique propice à l'échange pour privilégier le récit monodique à destination d'un ami, et même le journal intime où le héros pourra faire confidence de ses états d'âme. Mme de Krüdener illustre bien cette évolution dans *Valérie* en y donnant pour l'essentiel les lettres écrites par Gustave et en finissant par y insérer des fragments de journal de son héros et de la mère de ce dernier, où sont consignées leurs pensées et leurs rêveries et où se dessine une destinée mélancolique¹. Cette propension à donner la parole à des êtres repliés dans leurs souffrances, qui recherchent moins le dialogue que l'écoute compatissante d'un ami auprès de qui se raconter longuement, rend également compte du succès dans le genre sentimental de la formule du roman confession donné comme récit rétrospectif, après la mort de la femme aimée ou peu avant son agonie, d'une passion qui suscite regrets et remords, dans la mesure où le survivant est souvent par ses faiblesses en partie responsable de cette disparition. Présent dès 1787 dans les *Lettres écrites de Lausanne* par Mme de Charrière à travers le récit inséré des amours malheureuses de William et de Caliste, abondamment pratiqué au début du XIX^e siècle par Chateaubriand, Mme de Duras, Benjamin Constant qui le choisissent pour leurs fictions (*Atala*, *René*, *Édouard*, *Adolphe*), le roman confession illustre particulièrement bien la pente tragique prise par la littérature sentimentale après la Révolution, en laissant libre cours à la déploration d'amants qui s'expriment dans le deuil d'une grande passion, et en plongeant dans les affres d'une conscience qui se sait coupable et qui cherche à expier sa faute.

S'il glisse de plus en plus vers le roman personnel centré sur l'analyse de la mélancolie amoureuse et de la mauvaise conscience, le roman sentimental n'en reste pas moins un roman d'apprentissage qui raconte au présent ou au passé la naissance à l'amour de héros jeunes et donc inexpérimentés. Pour cela, il suit la lente genèse d'un sentiment qui se laisse difficilement reconnaître et que les protagonistes confondent volontiers avec l'affection filiale ou fraternelle, ou même avec les élans de l'amitié

1 Mme de Krüdener, *Valérie*, dans *Romans de femmes du XVIII^e siècle*, p. 930-935 et p. 949-953. La forme du journal est également choisie par Mme de Souza dans *Eugène de Rotbelin* en 1808 et par Mme de Charrière dans son roman *Sir Walter Finch et son fils William* publié à titre posthume en 1806.

(*Claire d'Albe, Valérie*), mais il peut aussi montrer l'irruption soudaine dans les cœurs d'une passion immédiatement identifiée, à laquelle on se soumet parce qu'on la sait inéluctable, et bien que l'on perçoive son potentiel destructeur (*Édouard*). À partir de cette rencontre inaugurale, son programme narratif épouse les aléas d'une passion impossible qu'il conduit à son dénouement. Quoique ponctué de péripéties menaçantes et de plus en plus orienté vers une issue malheureuse, il fait place au tableau de la félicité amoureuse, très souvent à l'occasion de moments de contemplation silencieuse au cours desquels les amants connaissent la joie de se comprendre sans avoir besoin de se parler. On retrouve là l'héritage d'un siècle qui, sous la houlette notamment de Diderot, a pris acte des limites de la parole, de son manque d'authenticité, de sa banalité, et qui a redécouvert le potentiel expressif du langage du corps et la richesse émotionnelle du silence. Dans la lettre à Sophie Volland du 11 mai 1759, Diderot déclarait en effet :

C'est une chose incroyable comme les âmes sensibles s'entendent presque sans parler. Un mot échappé, une distraction, une réflexion vague et décousue, un regret éloigné, une expression détournée, le son de la voix, la démarche, le regard, l'attention, le silence, tout les décèle l'un à l'autre¹.

Tous les auteurs de romans sentimentaux pourraient reprendre à leur compte ces propos qu'ils illustrent dans leurs plus belles scènes d'amour, que l'on songe par exemple aux promenades silencieuses de Chactas et d'Atala dans les forêts américaines ou à l'épisode idyllique de Faverange dans *Édouard* de Mme de Duras. Aussi intenses que brefs, ces instants de communion amoureuse ponctuent une intrigue construite sur le schéma de l'amour contrarié par un obstacle qui est souvent de nature familiale ou sociale et qui reflète le poids des préjugés. Bien des amants comme Édouard et Natalie, en butte dans le roman de Mme de Duras à l'hostilité d'un père qui refuse leur union en raison d'une différence de rang et de fortune, peuvent se retrouver dans le dépit de Julie se plaignant à Claire de se heurter à des parents dénaturés : « Ah ! ma cousine, quels monstres d'enfer sont ces préjugés qui dépravent les meilleurs des cœurs, et font taire à chaque instant la nature² ». La dictature de l'opinion, renforcée

1 Diderot, *Correspondance*, éd. L. Versini, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1997, p. 96.

2 J.-J. Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, éd. J. Goulemot, Paris, Le Livre de poche Classique, 2002, p. 232 (Première partie, lettre LXIII).

par l'interdit moral et religieux de l'adultère, reste également au cœur des nombreux récits qui, tels *Claire d'Albe* ou *Valérie*, peignent l'amour impossible d'un jeune homme pour une femme mariée le plus souvent à un homme bien plus âgé qu'elle et déjà mère. Toujours fortement inspirées de *La Nouvelle Héloïse* et notamment de l'épisode de Clarens, ces histoires sont l'occasion d'analyser pour les opposer la passion et l'amour conjugal, et d'interroger la possible sublimation de la première dans le second. Sans doute les plus fréquentes, ces situations narratives opposant les élans du cœur aux conventions sociales se diversifient au début du XIX^e siècle par le recours à un obstacle racial (*Ourika*¹), religieux (*Atala*, *Mathilde*²), voire physique (*Olivier ou le Secret*³) et même, pourrait-on dire, professionnel, lorsque l'amour se heurte chez Mme de Staël, dans *Corinne ou l'Italie*, ou chez Mme de Genlis, dans *La Femme auteur*, à la gloire acquise par l'héroïne dans l'exercice public de son génie artistique et littéraire⁴. Suivant l'exemple toujours révérend de *La Princesse de Clèves*, il arrive que les protagonistes finissent par intérioriser la difficulté, ce qui les conduit, par scrupules d'honneur ou par réaction d'effroi devant les risques de la passion, à renoncer alors même qu'ils se retrouvent libres⁵. Dans tous les cas, l'épreuve de la tentation est le moteur d'une intrigue qui joue de la dramatisation des conflits intérieurs et qui progresse au rythme des résistances opposées et souvent dépassées jusqu'à la réunion des amants (encore possible dans *Adèle de Sénange*, roman de Mme de Souza publié en 1794 qui fait l'éloge du bonheur conjugal),

1 Roman de Mme de Duras publié en 1823, qui raconte la vie d'Ourika, une jeune Sénégalaise ramenée en France où elle va découvrir que la couleur de sa peau fait obstacle à son bonheur, et notamment à tout projet amoureux.

2 Dans ce roman à succès publié en 1805, Mme Cottin raconte les amours de Mathilde, une princesse chrétienne promise au couvent, et de Malek Adhel, le frère de Saladin, au cours de la troisième croisade.

3 Dans ce roman épistolaire écrit par Mme de Duras en 1821-1822, Louise de Nangis et son cousin Olivier sont liés par un amour réciproque, mais Olivier refuse obstinément toute union, sans que l'on sache exactement pourquoi. Mais avec ses proches, Mme de Duras avait évoqué le thème de l'impuissance masculine.

4 Publiée en 1802, cette nouvelle sentimentale de Mme de Genlis met en scène une jeune femme écrivain abandonnée par l'homme qu'elle aime à partir du moment où la publication de ses œuvres la rend célèbre. Rappelons que le roman de Mme de Staël, *Corinne ou l'Italie*, paraît en 1807.

5 C'est le cas de Léonce dans *Delphine*, comme le fait remarquer Brigitte Louichon dans son article « Mme de Staël et le roman sentimental », dans *Mme de Staël, Corinne ou l'Italie, Romantisme Colloques*, Paris, Sedes, 1999, p. 41-50.

ou beaucoup plus fréquemment, jusqu'à leur séparation et à leur mort. Cette ligne tragique devient d'autant plus saillante que, pour répondre au reproche de complexité et d'invraisemblance, les auteurs de romans sentimentaux se tournent de plus en plus vers des récits brefs à la trame dépouillée, qui condensent autour d'un seul obstacle l'affrontement fatal de la passion et du devoir moral ou social.

Pariant sur le plaisir de la reconnaissance, ces romans sont bâtis sur la reprise incessante de stéréotypes narratifs et descriptifs qui confèrent au genre sentimental son unité distinctive. Parmi les scènes à faire, on peut inclure par exemple la séquence de la réception du portrait de la femme aimée et de la déception engendrée (*Claire d'Albe*), celle de l'adoration fétichiste d'objets qu'elle a touchés ou de lieux qu'elle a habités, celle du bal où se montre dans tout son éclat la beauté gracieuse de l'héroïne (*Valérie*, *Corinne*, *Édouard*), celle de sa présence dissimulée lors du mariage ou de la rencontre de son amant avec une rivale (*Delphine*, *Corinne*), celles de l'aveu de l'amour illicite et de l'agonie qui constituent toujours des moments clés, particulièrement dramatiques, dans la destinée féminine que peignent ces romans. Le personnage masculin est pour sa part souvent le héros d'épreuves qualifiantes qui lui permettent de faire montre de son courage et de gagner l'admiration de celle qu'il aime. Ainsi Oswald sauve-t-il chez Mme de Staël à deux reprises des malheureux d'un incendie puis de la noyade¹ ; ce dernier exploit est repris par Mme de Duras au début du récit de la vie d'Édouard², tandis que, dans *Claire d'Albe*, Frédéric se distingue en affrontant un taureau³. La récurrence de ces scènes fait à coup sûr courir le risque au roman sentimental de verser dans le poncif et de devenir trop uniformisé, mais ce procédé de composition par réécriture permet aussi aux auteurs les plus doués d'afficher leur originalité en renouvelant le traitement d'un épisode. On peut par exemple louer Mme de Staël d'avoir donné à la scène attendue du bal une portée nouvelle, en l'utilisant pour illustrer la diversité des talents artistiques de son héroïne et pour poser par ce biais la question du droit du génie féminin à l'expression publique⁴. La même scène prend sous la plume de Mme de Duras une tout autre

1 Mme de Staël, *Corinne ou l'Italie*, éd. S. Balayé, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1985, p. 43-46 (livre I, chap. 3) et p. 356-358 (livre XIII, chap. 6).

2 Mme de Duras, *Édouard*, dans *Romans de femmes du XVIII^e siècle*, p. 1014-1015.

3 Mme Cottin, *Claire d'Albe*, lettre XVIII, p. 718.

4 Mme de Staël, *Corinne ou l'Italie*, p. 145-150 (livre VI, chap. 1).

signification, puisqu'en montrant Édouard obligé par son rang inférieur de rester séparé de la duchesse de Nevers, elle lui sert à rendre visible et à dénoncer la « barrière » sociale qui condamne leur union¹. Loin de nuire à l'invention et d'affaiblir l'intérêt du roman, ces *topoi* narratifs jouent sur la connivence du lecteur qui se plaît à les comparer et à repérer les variations ingénieuses que leur font subir les auteurs.

Le même procédé de composition se retrouve dans la configuration relationnelle des personnages et dans leur portrait. Un très grand nombre de romans sentimentaux mettent en scène un trio composé de la jeune épouse, de son vieux mari et d'un jeune homme qui tombe amoureux d'elle alors qu'il tient lieu de fils adoptif du mari, à qui il a le plus souvent été confié par son père décédé. Présent dans *Claire d'Albe*, dans *Valérie* et encore dans *Édouard*, ce schéma qui doit beaucoup au modèle utopique de Clarens réactualise l'idéal de la petite société choisie, au sein de laquelle une communauté d'âmes sensibles peut espérer dépasser les conflits passionnels et les antagonismes sociaux pour vivre en toute quiétude. Il est du reste souvent associé à la reprise du thème idyllique qui fait croire en la possibilité d'un ressourcement physique et moral par la retraite dans un domaine campagnard, lequel mettra à distance de la corruption de la grande ville et permettra de se montrer bienfaisant en secourant les plus pauvres et en aidant au développement économique : Natalie et Édouard connaissent leurs plus beaux moments de bonheur lorsque, retirés au château de Faverange, ils échappent aux médisances de la société parisienne, tandis que le père de Natalie s'occupe « de grands défrichements » et de la construction d'une manufacture ainsi que d'un hospice². Les amours de Claire d'Albe et de Frédéric avaient aussi pour cadre la campagne où le mari de l'héroïne dirige une manufacture, pendant qu'elle s'occupe de ses enfants et prend soin des paysans dans le besoin. Mais l'illusion de pouvoir maintenir des relations sereines au sein d'un cercle d'amis où s'effacerait la rivalité amoureuse tourne vite court, parce que les romancières se servent de ce schéma relationnel pour intensifier le dilemme auquel est confronté le jeune homme, en ajoutant à la peur de l'adultère la crainte d'être infidèle à la volonté du père et de se montrer ingrat envers celui qui a pris sa place. Le précédent de *La Nouvelle Héloïse* pousse également les auteurs de romans

1 Mme de Duras, *Édouard*, p. 1037.

2 *Ibid.*, p. 1042.

épistolaires à créer un couple d'amies très attachées l'une à l'autre, qui vont s'écrire en toute sincérité, la plus sage donnant des conseils à l'héroïne menacée par les débordements de la passion et racontant ses derniers moments (*Claire d'Albe*). Les personnages féminins n'ont pas l'exclusivité de ces amitiés ardentes et indéfectibles que l'on retrouve, chargées des mêmes fonctions narratives, dans les liens qui unissent Gustave de Linar ou Édouard avec le destinataire de leurs lettres ou de leur récit. Une variante de ces couples est à retrouver dans la mise en scène fréquente de deux sœurs qui vont chacune incarner une facette de la destinée féminine, celle de l'épouse rangée et celle de la femme émancipée qui ose rendre public son talent (*Corinne*, *La Femme auteur*). Quant aux portraits de ces personnages, ils contribuent fortement à leur donner un air de ressemblance, dans la mesure où ils empruntent aux mêmes motifs pour, en général, idéaliser à outrance leur beauté physique et leur noblesse d'âme, le plus souvent encore rehaussées par la présence de personnages repoussoirs qui sont affligés des défauts de la société dont eux sont préservés : c'est le rôle que tiennent par exemple le comte d'Erfeuil dans *Corinne ou l'Italie*, Mélanide dans *La Femme auteur* ou le duc de L... et le prince d'Enrichemont dans *Édouard*. On note toutefois la tendance à former des couples contrastés au sein desquels la femme, plus énergique, est prête à braver l'opinion pour faire triompher l'amour tandis que l'amant, beaucoup plus dépendant des préjugés, souffre d'une indécision chronique qui conduit le couple à l'échec : présente dans tous les romans de Mme de Staël, cette situation se retrouve dans *Caliste*, dans *Édouard* ou dans *Adolphe*.

LA RÉCEPTION DU ROMAN SENTIMENTAL

Très fortement ancré dans une tradition romanesque qui assure la cohérence du genre en lui fournissant une typologie narrative et descriptive, le roman sentimental gagne encore à être défini par le type de lecture qu'il requiert. De fait, les épreuves du couple qu'il se plaît à mettre en scène, en insistant fortement sur l'innocence des amants sacrifiés et sur l'intensité de leurs souffrances, ont pour but de proposer aux lecteurs

une histoire pathétique à souhait, qui leur procurera le plaisir de verser des larmes en s'identifiant à ces personnages qu'ils prennent en pitié. La lecture attendue est ainsi pensée à l'image de l'écoute attentive et compatissante que les personnages eux-mêmes cherchent à obtenir du destinataire auquel ils adressent leurs lettres ou leur récit. Elle procède d'une confiance totale en la sensibilité de chaque lecteur, qui ne manquera pas d'être ébranlé par le spectacle du malheur qui s'abat sur un couple vertueux, et qui prendra fait et cause pour lui. En cela lié à la conception optimiste de la bonté de la nature humaine qu'ont les philosophes des Lumières, ce type d'échange fondé sur la projection affective et sur la jouissance de l'émotion partagée rejoint la lecture empathique prônée par Diderot dans son *Éloge de Richardson* en 1761. Autre modèle révéral de la littérature sentimentale, le romancier anglais fournit à Diderot l'expérience de la lecture émotionnelle fortement engagée aux côtés des personnages que tout lecteur de roman sentimental recherche pour vivre par procuration des situations intenses. Mais il ne s'agit pas seulement alors de goûter au plaisir d'une lecture bouleversante, qui satisfait les besoins de la sensibilité et de l'imagination. Diderot sait gré en effet à Richardson de lui permettre d'acquérir de l'expérience en lui révélant les ressorts des passions. Il lui est surtout reconnaissant de l'aider à devenir meilleur en semant dans son cœur des « germes de vertus¹ » qui se développeront ensuite. Car pour lui, la réussite de Richardson tient à l'efficacité morale dont il a su pourvoir ses romans. Diderot félicite le romancier anglais d'avoir réhabilité le genre, en lui donnant le sérieux d'une littérature qui peut contribuer à la formation morale du lecteur. Pariant sur la supériorité de la fiction qui ne se contente pas d'énoncer le précepte moral mais qui le met en acte, Diderot assigne au roman une fonction d'exemplarité qui sera sans cesse mise en avant par les auteurs soucieux de légitimer leur œuvre en prouvant son utilité. De fait, le roman sentimental, tel qu'il s'écrit à la fin du XVIII^e siècle et encore au début du siècle suivant, affiche ouvertement sa finalité didactique, en tant qu'il prétend délivrer un enseignement sur la genèse des passions

1 Diderot, *Éloge de Richardson*, dans *Œuvres*, éd. A. Billy, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951, p. 1061. Didier Masseau a fort bien commenté le nouveau pouvoir de « thérapeute et de moraliste » que s'arrogent les romanciers sentimentaux par la lecture émotionnelle que requiert leur œuvre. Voir son article : « Le roman sentimental de la deuxième moitié du XVIII^e siècle : stratégies narratives et pratiques de lecture », *Cahiers d'histoire culturelle*, n° 12, 2003, p. 105-112.

et sur leur danger en construisant des situations typiques et en proposant des personnages emblématiques dans lesquels les lecteurs pourront aisément se reconnaître. Non content de diffuser un savoir, il revendique surtout une portée édifiante, dans la mesure où il s'agit, par le biais de la fiction, de donner des modèles ou des contre-modèles qui pourront influencer sur le comportement du lecteur, prié d'imiter ou d'adopter une attitude contraire. Mme de Genlis défend par exemple les deux procédés dès l'incipit de sa nouvelle *La Femme auteur*, en affirmant l'utilité de la leçon donnée dans un cas par la « sagesse » qui s'offre en exemple, et dans l'autre par « l'expérience » qui veut détourner des imprudences commises¹. Considérée sous cet angle, la dramatisation des passions que le roman sentimental se plaît à mener vers une issue tragique apparaît comme un procédé d'intensification destiné à frapper l'imagination, à faire voir de façon spectaculaire le bonheur qui récompense la vertu et le malheur qui accompagne toute transgression. Conçue dans le but de faire impression pendant le temps de la lecture, la fictionnalisation des conflits intimes atteint le résultat moral escompté en produisant des histoires d'où se dégagent des valeurs et surtout des règles de conduite transposables dans la réalité du lecteur. Elle propose de passer d'un savoir lire à un savoir vivre, en jouant sur l'effet suscité par la lecture pour promouvoir une morale pratique applicable dans le présent.

Commune à tous les auteurs de romans sentimentaux, cette visée didactique à orientation pragmatique procède d'un nouvel usage du livre comme guide moral et parfois même spirituel dont Rousseau reste, plus encore que Richardson, le promoteur. On pourrait multiplier les témoignages de lecteurs, et notamment de lectrices, qui avouent devoir leur éducation sentimentale à leur découverte de *La Nouvelle Héloïse*. C'est le cas, entre autres, de Mme Cottin qui, durablement fascinée par l'épisode de Clarens, y trouve « un des meilleurs traités de morale », et qui reste persuadée de l'impact bénéfique que peut avoir « la guérison de Julie » sur de jeunes cœurs tentés par la passion². Toutes se rejoignent pour dire que la réussite esthétique d'un roman est corrélée à sa valeur morale, et ce d'autant plus qu'elles trouvent dans cet argument, repris

1 Mme de Genlis, *La Femme auteur*, éd. M. Reid, Paris, Gallimard, Folio, 2007, p. 19.

2 Extrait de la correspondance de Mme Cottin cité par Raymond Trousson dans son article « Sophie Cottin disciple indocile de Jean-Jacques Rousseau », *Études Jean-Jacques Rousseau*, 1996, n° 8, p. 77.

dans toutes leurs préfaces, le meilleur moyen de justifier des publications qu'en tant que femmes, on continue de leur reprocher. C'est dire que nous avons affaire à chaque fois à des narrations fortement axiologisées, dans lesquelles diverses voix se font entendre à plusieurs niveaux de la diégèse, celle de l'auteur dans les textes liminaires, celles de personnages relais au sein de l'œuvre, pour rappeler le poids de la convention sociale et l'autorité de la morale. Qu'elle illustre le bonheur retrouvé dans la tranquillité conjugale et familiale ou l'issue désastreuse des amours illicites, l'intrigue est elle-même orientée de manière à influencer sur le jugement et à détourner le lecteur de l'aventure passionnelle.

PORTÉE IDÉOLOGIQUE DU ROMAN SENTIMENTAL

Et pourtant, on aurait tort de souscrire trop vite à la portée édifiante de la production sentimentale et de conclure au conformisme de son idéologie. D'abord parce qu'il importe de faire la part de la contrainte dans ces prétentions moralisatrices qui restent la meilleure façon de légitimer le genre et, dans le cas des femmes, de rester fidèles à la mission éducatrice que l'on attend d'elles. Ensuite, parce que, comme l'illustre Mme Cottin, ces déclarations vertueuses n'empêchent pas les auteurs de peindre avec enthousiasme les délices de l'amour partagé, si bien que la morale de l'histoire est toujours beaucoup plus ambiguë que prévue et prêche finalement autant pour l'abandon aux passions, en dépit de tous les risques encourus, que pour leur renoncement. Sans doute faut-il retrouver là l'enseignement de Diderot qui a su restituer à l'énergie passionnelle tout son prix. En outre, la persuasion par l'émotion sur laquelle joue le roman sentimental suscite la sympathie pour des amants qui sont systématiquement présentés comme les victimes d'une organisation sociale ou d'un interdit religieux que le lecteur apitoyé sera d'autant plus porté à questionner, voire à dénoncer. Sans jamais devenir un texte militant, le roman sentimental peut donc aisément servir une visée polémique et devenir un outil de contestation de l'ordre social. C'est ce qu'ont très bien vu Malcolm Cook et David Denby dans les deux essais qu'ils ont consacrés

au genre, *Fictional France : Social Reality in the French Novel 1775-1800* et *Sentimental Narrative and the Social Order in France 1760-1820*¹. Soucieux de montrer que le genre ne saurait se réduire à de la littérature divertissante sans portée idéologique, tous deux proposent une lecture sociale et politique du roman sentimental qui reflète à leurs yeux la montée de la revendication individualiste, l'espoir mis dans la reconnaissance des valeurs de la sensibilité et la remise en cause des hiérarchies fondées sur la naissance et sur la richesse. Ainsi l'affirmation des droits du cœur contre les conventions sociales ne se limite pas à dénoncer les effets pervers des mariages arrangés. Elle est à leurs yeux la manifestation d'une aspiration démocratique à l'établissement d'une société qui reconnaîtrait la valeur de chacun en oubliant toute différence de condition².

Il serait certainement imprudent de vouloir ramener à une seule ligne idéologique un genre qui reste par ailleurs tributaire de la position sociale et de l'opinion politique de ses auteurs. Il faut ainsi admettre qu'après la révolution, le roman troubadour, qui emprunte largement à la topique sentimentale, inscrit cette littérature dans une pensée réactionnaire qui cherche un dédommagement aux souffrances du présent en se réfugiant dans un Moyen Âge idéalisé. Mme de Genlis avec *Les Chevaliers du Cygne ou la cour de Charlemagne* en 1795 ou Mme Cottin avec *Mathilde ou Mémoires tirés de l'histoire des croisades* en 1805 incarnent ce romanesque nostalgique qui ressuscite des temps héroïques pour y célébrer les valeurs aristocratiques et chevaleresques. Mais tous les romans sentimentaux ne sont pas écrits à la gloire d'une société monarchique dominée par l'Église, vers laquelle il s'agirait de revenir. Beaucoup en donnent au contraire une autre image en choisissant de montrer la corruption de la société d'Ancien Régime et la violence d'une institution monastique, dans laquelle tant de destinées féminines viennent se briser. Les romans de Mme de Charrière prouvent par exemple que les fictions liées à l'émigration ne sont pas toutes vouées au culte mélancolique du passé : dans la nouvelle *Trois femmes*, dont la première partie est publiée en 1795, elle n'hésite pas à peindre la dépravation de l'aristocratie et des dignitaires de l'Église, et elle invite les nobles émigrés à trouver dans cette épreuve une occasion de commencer une nouvelle vie plus utile et

1 Oxford, Berg Publishers, 1993 et Cambridge University Press, 1994.

2 « Sentimental love appears as a figure of democracy », écrit David Denby, p. 97, à propos du roman sentimental à succès de Baculard d'Arnaud, *Les Époux malheureux* (1745).

plus vertueuse¹. Trop souvent rattaché à une pensée conservatrice qui travaillerait à la perpétuation de l'ordre social et religieux, le roman sentimental, tel que l'écrivent la plupart du temps les femmes, devient plutôt le lieu d'une remise en cause des préjugés qui pèsent sur leur vie. Elles y parviennent par un habile travail sur les stéréotypes qui forment l'opinion, dont elles se font l'écho pour mieux en dénoncer les effets pervers. Rien ne le montre mieux que la façon dont elles mettent en scène dans leurs récits sentimentaux la condition de la femme auteur au début du XIX^e siècle. Certes, leur position reste nuancée et va même parfois jusqu'à reprendre, par personnage interposé, les reproches adressés à celle qui se détourne de la sphère domestique pour affirmer son talent dans l'espace public. Mme de Staël dans *Corinne ou l'Italie* comme Mme de Genlis dans *La Femme auteur* ne manquent pas d'exposer toutes les critiques que fait naître le choix de leur héroïne de cultiver son don pour les lettres et pour les arts. Toutes deux peuvent même donner l'impression de condamner de telles vies en leur opposant le bonheur conjugal et familial des femmes rangées, et en illustrant par le destin tragique qu'elles réservent à la femme artiste l'incompatibilité de la gloire et de l'amour. Une étude plus fine du traitement des idées reçues dans ces deux histoires montrerait pourtant aisément que les clichés y sont inscrits pour mieux être démontés et que les deux romans ont valeur de protestation contre l'image négative de la femme écrivain qui perdure dans la société contemporaine. Les critiques féministes ont bien fait ressortir la portée émancipatrice du personnage de Corinne, de son autonomie, de la publicité qu'elle donne à son talent, de sa volonté de concilier le besoin de gloire et d'amour². Contrairement à ce que l'on pourrait penser, Mme de Genlis n'est pas en reste, puisque si elle demeure fidèle à l'opinion qui veut que la femme écrivain soit vouée au malheur en amour et donc à la solitude, elle se refuse pourtant à faire mourir son héroïne et insiste à plusieurs reprises sur le plaisir incomparable qu'elle goûte en composant des romans³. Dans les deux cas, les romancières ont recours à des conventions narratives qui reflètent

1 Voir sur ce point l'article de Laurence Vanoflen, « Sortir du monde ancien : Isabelle de Charrière et les vertus de l'émigration », dans *Destins romanesques de l'émigration*, sous la dir. de C. Jaquier, F. Lotteriet et C. Seth, Paris, Desjonquères, 2007, p. 129-142.

2 Voir le n° 57 des *Cahiers staëliens*, 2006, consacré à Mme de Staël et les études féminines.

3 Alors qu'elle a été abandonnée par son amant qui ne supporte pas la célébrité qu'elle a acquise, Natalie ne se laisse pas abattre : « Uniquement livrée à ses travaux littéraires,

des idées toutes faites, mais elles les exploitent de manière à dénoncer les blocages idéologiques de la société et à plaider pour plus de liberté.

On constate donc que, par les thèmes qu'il aborde par le biais de ses histoires d'amour tragiques, le roman sentimental alimente la réflexion critique sur les structures idéologiques de la société et plaide plus ou moins explicitement pour sa réforme. Cela est particulièrement vrai de la condition féminine, de l'éducation des filles et notamment du mariage, que les romancières de la fin du XVIII^e siècle et du début du XIX^e siècle mettent au cœur de leurs intrigues, pour toucher l'opinion, et la faire évoluer par la représentation de vies brisées. Il s'agit bien, pour elles, de se servir du « don d'émouvoir » qui est, à en croire Mme de Staël, « la grande puissance des fictions¹ », pour conduire à la déploration d'un état de la société et inviter à son amélioration. Ce faisant, elles proposent une utilisation polémique du romanesque à des fins de contestation sociale et d'émancipation promise à un bel avenir, notamment sous la plume de George Sand. Cette ouverture du roman sentimental sur les problèmes sociétaux de son époque confirme qu'on ne peut le lire sans tenir compte de son ancrage historique. Certes, on a souvent remarqué que l'Histoire y restait à l'arrière-plan : rares sont les auteurs qui, comme Mme de Staël dans *Delphine*, inscrivent les événements révolutionnaires directement dans la trame narrative. Mais pour être le plus souvent occultée ou effleurée, la violence des années de Révolution et le traumatisme qu'elle a provoqué chez des auteurs généralement nobles qui ont connu le deuil et l'exil n'en transparaissent pas moins dans l'orientation tragique de ces récits, où se lisent l'angoisse devant une Histoire chaotique et le désarroi face à l'effondrement de tous les repères². La forme épistolaire encore pratiquée

elle trouva dans l'étude et dans les beaux-arts une source inépuisable de consolations » (p. 98-99).

- 1 Mme de Staël, *Essai sur les fictions*, dans *Œuvres de jeunesse*, éd. S. Balayé, Paris, Desjonquères, 1997, p. 150. La lecture d'identification proposée est donc une lecture critique, qui invite à une remise en cause des modèles proposés par la société. Voir sur ce point les remarques de Shelly Charles dans son article, « Réécritures féminines du patrimoine romanesque au tournant des Lumières », dans *La Tradition des romans de femmes...*, p. 60.
- 2 Analysant le roman féminin de la Révolution sous l'angle des « tentations de l'Histoire », Huguette Krief montre, en s'arrêtant sur l'exemple des *Lettres trouvées dans des portefeuilles d'émigrés* (1793) de Mme de Charrière, comment l'intrigue sentimentale reflète l'effroi suscité par l'opacité et par la violence du présent. Voir l'introduction à son ouvrage, *Vivre libre et écrire. Anthologie des romancières de la période révolutionnaire*, Paris-Oxford, Voltaire Foundation-PUPS, 2005, p. 14-23.

par beaucoup s'en fait l'écho, en manifestant par sa fragmentation et par la confrontation des points de vue l'incertitude du sens dans une Histoire dont on peine encore à avoir une vue synthétique¹. Plus généralement, l'impact de cette Révolution qui s'est voulue totale et qui a fini dans le sang se retrouve dans la révision critique des idéaux transmis par les Lumières et dans le sort tragique réservé aux âmes sensibles. Dans bien des cas, cette prise de distance par rapport à l'optimisme de la pensée des Lumières sur l'homme et sur son histoire prend la forme d'une réécriture de *La Nouvelle Héloïse* qui vise à déconstruire le mythe de Clarens. C'est par exemple l'interprétation que l'on peut faire, chez Mme de Charrière, de l'agonie de Caliste qui s'éteint seule, sans le secours de la prière et sans l'espoir de retrouver son amant dans l'au-delà. Tout signifie l'échec dans cette fin qui reprend les derniers moments de Julie, mais pour manifester « l'inanité d'une philosophie du bonheur, la vanité de la lutte contre le monde, l'impossibilité de réconcilier raison et sentiment, l'aspiration à l'anéantissement² ». Les romans que Mme de Charrière publie après la Révolution accentuent encore cette relecture critique de l'héritage rousseauiste, en démontrant la vanité des utopies sociales et de leur clôture par lesquelles il avait tenté d'apaiser les tensions entre l'individu et la collectivité³. Il en va de même chez Mme Cottin, dont l'histoire de Claire d'Albe pouvait déjà être lue comme la réécriture démystificatrice de l'épisode utopique de Clarens, réduit à un leurre⁴. C'est en effet l'illusion de la sublimation de la passion dans une vie domestique apaisée que Mme Cottin dénonce en faisant du mari de Claire un double dégradé de M. de Wolmar, et surtout en conduisant ses amants jusqu'à l'adultère dans une scène

1 C'est encore dans les romans épistolaires de Mme de Charrière que Lucia Omacini trouve la meilleure manifestation de « la crise du sujet moderne » sous la forme de la « perte d'identité », du « rapport problématique à l'autre », de la « condition d'étrangeté », du « désarroi idéologique » et de « l'impossible clôture du sens ». Voir son article, « L'ailleurs dans le roman épistolaire au tournant des Lumières : une stratégie de distanciation ? », dans *Destins romanesques de l'émigration*, p. 240.

2 R. Trousson, introduction, dans *Romans de femmes du XVIII^e siècle*, p. 307.

3 Sur cette déconstruction du patrimoine romanesque et sur l'expérimentation de formes nouvelles qui caractérisent les « romans de la crise » qu'écrit Mme de Charrière après 1789, voir l'article de Claire Jaquier, « Isabelle de Charrière et la Révolution : temps de crise et sagesse du roman », dans *La Tradition des romans de femmes...*, p. 159-178.

4 R. Trousson, *ibid.*, p. 689. Pour une analyse plus développée de cette « déconstruction d'un mythe littéraire », voir son article déjà cité, « Sophie Cottin disciple indocile de Jean-Jacques Rousseau », p. 83-87.

qu'elle s'ingénie, nous l'avons vu, à rendre la plus subversive possible. Son roman peint des vies irrémédiablement gâchées par la pratique des mariages arrangés entre des époux dont la différence d'âge devient scandaleuse. Faisant triompher le corps, il ruine l'idéalisme vertueux qui pariait sur la possibilité d'une résistance durable à la passion. Il va même plus loin en proclamant par la bouche de Frédéric la fausseté de toutes les valeurs, « amitié, foi, honneur », et en leur substituant l'amour qui lie deux êtres comme seule vérité et comme seule source de bonheur, à laquelle tout doit être sacrifié¹. Rien ne montre mieux que l'énergie profanatrice et que la volupté macabre de ce dénouement le retournement opéré par le roman sentimental de la fin du siècle par rapport à la vision idéaliste d'une nature humaine capable de maîtriser ses passions et de les transcender. Quoi que la romancière dise ensuite pour condamner ses propos, l'effondrement des valeurs proclamé par Frédéric signe la fin d'un monde dont la Révolution a balayé toutes les certitudes, y compris dans le domaine de la morale. Quelques années après la traversée traumatisante de la Terreur, apparaît ici un nouveau romanesque qui invalide les modèles de vertu légués par l'héritage rousseauiste et qui se colore d'un esthétisme sombre dominé par la hantise de la mort.

LES VOIES DU RENOUVELLEMENT

Les exemples que nous venons de relever montrent qu'à défaut de produire une littérature vraiment nouvelle, la Révolution a bousculé la forme traditionnelle du roman sentimental en l'obligeant à rompre avec l'optimisme moral et social véhiculé par les Lumières. Elle a surtout aidé au développement d'une écriture romanesque de l'Histoire en utilisant la trame sentimentale pour montrer l'impact des événements sur les vies privées. De fait, le roman sentimental tel qu'il est pratiqué à l'époque par exemple dans les milieux d'émigration contribue à assigner au genre son domaine propre, en se détournant de l'histoire factuelle pour s'intéresser à son retentissement sur les individus. Comme l'écrit Mme

1 Mme Cottin, *Claire d'Albe*, dans *Romans de femmes du XVIII^e siècle*, p. 764.

de Staël dans l'*Essai sur les fictions*, les romanciers prennent conscience que « l'histoire n'atteint point à la vie des hommes privés » et qu'ils ont donc tout à gagner à montrer comment elle affecte les sensibilités et façonne les destinées¹. C'est encore un legs du roman sentimental que les romanciers du XIX^e siècle exploiteront, et c'est une nouvelle preuve que les conventions narratives auxquelles se plie le genre ne l'empêchent pas d'évoluer et de prendre ses distances par rapport à des modèles qui lui paraissent périmés. Loin d'en rester à la reproduction des mêmes schémas esthétiques, les romancières ont au contraire eu conscience de la nécessité de renouveler la poétique du genre pour répondre aux attentes d'un lectorat de plus en plus nombreux, dont l'origine sociale était vouée à se diversifier. À la fin du siècle, on assiste ainsi à une remise en cause du modèle aristocratique du roman d'amour, alliant noblesse du cœur et haute naissance dans une histoire tragique dominée par la stylisation de la vie intérieure. Des voix s'élèvent pour condamner cette littérature élitiste, qui a le tort de restreindre l'intrigue au conflit amoureux et de rester éloignée du quotidien des lecteurs, et pour en appeler au contraire à la diversification du personnel romanesque et de ses passions. C'est bien sûr le cas de Mme de Staël dans l'*Essai sur les fictions*, mais elle n'est pas la seule à défendre ce point de vue. Sénac de Meilhan se sert par exemple des lectures de ses personnages dans son roman *L'Émigré* pour opposer à la tradition française qu'il condamne pour l'outrance de ses peintures et pour l'invraisemblance des aventures, l'exemple des romanciers anglais, et notamment de Richardson dans *Clarissa Harlowe*. Il les loue pour oser « cherche[r] la moralité de l'homme dans toutes les classes de la société », pour proposer des « caractères [...] variés et soutenus », pour raconter des histoires dans lesquelles « chacun parle le langage de la passion qui l'anime, ou de son état² ». À l'instar de Diderot, Sénac comprend que la réussite de Richardson tient au fait qu'il met en scène dans ses romans l'homme ordinaire dans sa vie de tous les jours, en lui prêtant des comportements et des sentiments semblables à ceux qu'éprouve le lecteur. Mme de Charrière est l'une des romancières qui appliquent le

1 Mme de Staël, *Essai sur les fictions*, p. 147. Anne Brousteau montre comment, dans son roman *L'Émigré*, Sénac de Meilhan « opère un décentrement par rapport aux événements révolutionnaires [...] pour privilégier l'histoire des destinées individuelles et des conséquences de la Révolution sur les consciences ». Voir son article, « L'esthétique littéraire à l'épreuve de la Révolution : *L'Émigré* de Sénac de Meilhan », dans *Destins romanesques de l'émigration*, p. 204-212.

2 Sénac de Meilhan, *L'Émigré*, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 2004, lettre VI, p. 48.

mieux ces principes : sa nouvelle *Trois femmes* rompt jusque dans son titre avec la convention aristocratique en donnant autant d'importance à une domestique qu'aux héroïnes nobles. On a en outre remarqué que le souci de proximité avec le réel l'y conduisait à reléguer au second plan les aventures amoureuses au profit du débat d'idées et de l'exposé des différences nationales et culturelles¹. Cette exigence d'un réalisme quotidien est encore portée par Mme de Souza en 1794 dans la préface d'*Adèle de Sénange*. Voici en effet comment elle y présente son roman :

Cet ouvrage n'a pas pour objet de peindre des caractères qui sortent des routes communes : mon ambition ne s'est pas élevée jusqu'à prétendre étonner par des situations nouvelles ; j'ai voulu seulement montrer, dans la vie, ce qu'on n'y regarde pas, et décrire ces mouvements ordinaires du cœur qui composent l'histoire de chaque jour².

On retrouve dans ces lignes la même volonté de mettre en scène la banalité de l'existence en s'intéressant plus particulièrement à ce qui est souvent occulté, à savoir la vie affective, que Mme de Souza se garde de restreindre à la seule passion amoureuse, telle qu'elle s'exprime au quotidien. Il importe toutefois d'ajouter que cette quête accrue de réalisme ne remet pas en cause l'impératif de la moralité de la fiction. On cherche toujours à peindre des sentiments élevés, mais dans un milieu ordinaire où ils ne seront plus réservés à un personnel de naissance noble. Dans son essai *De la littérature*, Mme de Staël articule bien cette double exigence d'exemplarité et de proximité en se référant une fois de plus au précédent anglais :

Ce sont les Anglais [...] qui ont fait des romans des ouvrages de morale, où les vertus et les destinées obscures peuvent trouver des motifs d'exaltation, et se créer un genre d'héroïsme³.

Elle exprime par là le souhait partagé par beaucoup de voir émerger en France, notamment sous la plume des femmes, un roman domestique, lié à la classe moyenne, qui ne tombe pas dans les travers d'un réalisme

1 L. Vanofen, article déjà cité, p. 136. Sur le réalisme expérimental auquel son refus de la tradition idéaliste du roman d'Ancien Régime conduit Mme de Charrière, voir l'article déjà cité de Claire Jaquier, « Isabelle de Charrière et la Révolution : temps de crise et sagesse du roman », p. 174-175.

2 Mme de Souza, *Adèle de Sénange*, dans *Romans de femmes du XVIII^e siècle*, p. 567.

3 Mme de Staël, *De la littérature*, p. 245.

cru et comique, mais qui représente avec décence une réalité sérieuse ainsi valorisée¹. C'est pour avoir répondu à cette attente que la critique salue par exemple la peinture du dévouement filial dans le roman de Mme Cottin *Élisabeth ou les Exilés de Sibérie*, ou le tableau domestique dans celui de Mme de Souza, *Eugénie et Mathilde ou la famille du comte de Revel*².

CONCLUSION

Du roman sentimental tel qu'il s'est écrit à la fin des Lumières, l'histoire littéraire a trop retenu l'image d'un genre conventionnel, et même conformiste, dont l'écriture stéréotypée et l'idéologie passéiste auraient provoqué l'épuisement. Tout au plus en retrouverait-on la trace dans une littérature romanesque destinée à un lectorat populaire et dénuée de valeur littéraire, dont l'entrée dans l'ère industrielle de fabrication et de diffusion de l'écrit aurait facilité l'essor. Le panorama que nous venons de proposer plaide pour l'établissement d'un bilan un peu plus nuancé. Il est vrai que cette littérature sentimentale a longtemps été desservie par une uniformité narrative qui lui garantissait une forte identité générique mais qui se prêtait aussi à la modélisation, ce qui explique que la matière sentimentale ait pu très vite être récupérée par une production sérielle qui la ramène à une succession de poncifs. Il est également vrai que son idéalisme vertueux renforçait une tendance à l'in vraisemblance, soutenue par la complication de l'intrigue et par son recours au merveilleux de la coïncidence ou à la fatalité des destins. On a pu de même être gêné par sa mondanité et par sa finalité édifiante de plus en plus en décalage avec la démocratisation de la société et avec l'évolution de la condition féminine. Nous avons voulu montrer au contraire que les auteurs qui ont pratiqué le genre ont su se jouer des conventions pour bousculer les idées reçues sur le statut social des femmes et sur le mariage et que, loin de figer le genre dans un imaginaire nostalgique, ils ont été conscients du besoin de le renouveler

1 Sur cette attente des critiques contemporains, voir Shelly Charles, art. cité, p. 92-95.

2 Exemples donnés par Shelly Charles, *ibid.*, p. 94.

pour l'adapter aux attentes d'un nouveau lectorat et pour l'ouvrir à l'actualité historique. Ainsi s'explique l'évolution du roman sentimental vers des récits brefs à l'intrigue dépouillée et au style plus sobre, où la représentation du quotidien des vies trouve sa place. Ainsi s'explique également l'accentuation tragique des histoires d'amour de plus en plus racontées dans des formes personnelles qui, à l'instar du roman confession, disent les souffrances du deuil amoureux et les tourments des consciences coupables. Sans doute certaines productions de l'époque sont-elles restées en deçà des projets exposés, mais dans l'ensemble, il apparaît plutôt que le roman sentimental a contribué à ouvrir des voies qu'ont exploitées les grands romanciers du XIX^e siècle, en commençant à diversifier le personnel et les passions, en peignant l'ordinaire des vies individuelles et en y recherchant l'impact de la grande Histoire.

Fabienne BERCEGOL
Université Toulouse 2 – Jean-Jaurès