

VI. CONCLUSION

« Quiconque a mis un grand devoir au-dessus des vains plaisirs de la vie, est bien sûr de ne pas périr tout entier avec elle. »

Sophie Cottin.
Mt, XIII, XLIV, page 35.

1. Validité des démarches adoptées :

Arrivé au point de conclure cette étude consacrée à Sophie Cottin et à son oeuvre, nous tenons tout d'abord à justifier un certain nombre de principes essentiels qui ont guidé notre démarche. Nous n'avons insisté ni sur l'évolution du roman sentimental jusqu'à Mme Cottin, ni tenté de repérer de manière exhaustive les influences qui se sont exercées sur la romancière. L.-C. Sykes ayant consacré un travail pertinent à ces aspects, nous ne voulions en aucun cas empiéter sur son territoire.

D'autre part, chacun des romans a fait l'objet d'une étude la plus complète possible, et d'un résumé analytique détaillé, choses qui n'avaient pas été réalisées jusqu'à présent. Cette méthode, nous l'espérons, rendra quelque service aux chercheurs concernés par le Romantisme impérial et qui, n'ayant aucune clef pour entrer dans l'univers particulier de Sophie Cottin, seraient rebutés par une lecture sans repères d'une oeuvre abondante et disparate. Cela leur permettra, souhaitons-le, de disposer d'une matière utile à leurs propres travaux.

Nous avons constaté, en effet, que les résumés brefs²⁵¹⁸ que l'on donne généralement des romans de Mme Cottin en dénaturent les intrigues souvent complexes et encombrées d'événements.

Nous avons également, très largement, fait appel aux textes de Mme Cottin afin de donner une idée exacte de son style, réputé à tort illisible. Faire entendre cette voix, celle d'une écriture qui soutient honorablement la comparaison avec des oeuvres plus prestigieuses (Chateaubriand, Mme de Staël, Constant) si on la replace dans son contexte contemporain, nous tenait particulièrement à coeur.

La procédure que nous avons mise en oeuvre pourrait soulever au moins une critique : pourquoi ne pas avoir, d'emblée, adopté un point de vue synthétique qui aurait mis en relation les traits communs et génériques des oeuvres ? Il est relativement aisé de répondre à une telle objection : une fois encore, L.-C. Sykes a adopté une telle démarche et, sauf à vouloir plagier ce travail magistral, il eût été difficile de suivre ce chemin. D'autre part un point de vue synthétique n'est valide, à nos yeux, que lorsque les oeuvres étudiées sont suffisamment connues du public : un article consacré à *La Peau de Chagrin* de Balzac peut adopter un fonctionnement hautement allusif ; (les références en la matière sont suffisantes pour que le lecteur comprenne la teneur du raisonnement de l'auteur de l'article ; au pire, l'oeuvre étudiée est disponible partout).

En revanche, lorsque l'on aborde une oeuvre totalement méconnue, il nous paraît naturel de la faire comparaître à la barre des témoins chaque partie, séparément²⁵¹⁹. D'autant que cette démarche

²⁵¹⁸L.-C. Sykes et C. Cazenobe donnent des résumés courts des principales oeuvres de Sophie Cottin.

²⁵¹⁹Ainsi, le seul reproche que l'on puisse faire au travail de L.-C. Sykes est qu'on doive, en quelque sorte, le croire sur parole : il en résulte une vision

répondait en fait à notre intime conviction : Mme Cottin avait épousé de très près les variations rapides de l'horizon d'attente, du « feuillet de réception », entre 1799 et 1807. Isoler les caractéristiques de chacune de ses oeuvres, consacrer une monographie à chacune d'elles, relevait donc parfaitement du projet que nous avions défini au préalable. Cette observation attentive de son oeuvre devait permettre d'apporter une contribution à l'esthétique de la réception, de mieux en comprendre les micro-mécanismes. De la sorte, nous voulions également esquisser – cela nous paraissant essentiel – une anatomie du système de représentation collectif durant cette période, afin de montrer que la littérature s'alimentait avec profit à cette source d'objets neufs qui entraient dans le paradigme ambiant et le restructuraient constamment.

De ce point de vue, une connaissance précise des événements historiques traversés par l'auteur nous semblait également indispensable. Ces événements fondateurs avaient bouleversé non seulement les consciences des individus, leurs existences, leurs comportements, mais ils avaient également permis l'essor de nouvelles formes d'expression et engendré un public particulier. Cela explique que nous ayons constamment tenté de mettre en corrélation les faits historiques avec la vie individuelle de la romancière, et tenté de prouver que la biographie de Sophie Cottin déterminait sa carrière d'écrivain. C'est bien le mouvement collectif de la nation qui affecte son existence et bouleverse la sphère de son existence privée ; discrète et anonyme, elle n'en subit pas moins les conséquences d'une transformation

réductrice de Mme Cottin, reléguée au rang d'écrivain mineur, simple objet d'une curiosité de spécialiste, et donc évincée sans appel du champ littéraire. Selon un principe bien connu en physique, l'observation modifie le phénomène ; dans ce cas l'observateur occulte l'objet observé.

historique qui met en jeu sa position sociale, celle de sa famille et de ses proches.

2. Nouveaux espaces, nouvelle esthétique :

Mme Cottin avait intériorisé ces événements : culturellement, elle était dépositaire de la sensibilité qui s'était épanouie sous le règne de Louis XVI, ce qui la rattachait incontestablement aux écrivains du XVIII^e siècle ; mais elle abordait à un rivage neuf où s'élaborait la littérature à venir. À l'orée de ce nouveau monde, le terrain devait être ensemencé, la variétés anciennes acclimatées. Cependant, des « objets » neufs, fécondant le paradigme, transformant l'idéologie sociale, traçaient les contours d'un horizon différent qui reflétait les goûts d'un public désormais élargi.

Cet élargissement du lectorat était à la mesure de celui qui affectait l'espace depuis le moment où Prévost avait mené sa Manon mourir sur l'autre rive de l'Atlantique²⁵²⁰, à l'endroit où les vaisseaux de la Compagnie Risteau, financés par la banque Cottin, chargeaient

²⁵²⁰L'on peut également faire allusion à l'épisode américain de *Cleveland*, où Prévost raconte la fuite interminable de son héros, qui deviendra roi des Abaquis. À la fin du XVIII^e siècle, l'on perçoit déjà les prémisses de ce changement de perception de l'espace que nous évoquons ; les Philosophes des Lumières utilisaient volontiers « l'ailleurs », souvent imaginaire et mythifié, afin de mettre en évidence les défauts et contradictions de la société française. Cependant, le souci de vérité géographique - et même ethnographique - se manifeste dans les dernières décennies qui précèdent la Révolution et ira en s'affirmant (rappelons que Prévost entreprend de traduire, sous les auspices du chancelier d'Aguesseau, la volumineuse collection de l'*Histoire générale des voyages* (1745-1770 : Prévost meurt en 1763)). Il est évident que Mme Cottin a lu Prévost : ajoutons que certains des thèmes de *Cleveland* qui, pour Jean Sgard (*Prévost romancier*, Paris, Corti, 1989, pp. 136-146) préfigurent ceux du roman noir (Ann Radcliffe), se retrouvent également chez Sophie Cottin, dans *Malvina*, notamment.

dans leurs cales le tabac et le coton : après la Guerre d'Indépendance²⁵²¹, les campagnes guerrières de la Révolution, puis celles de l'Empire avaient achevé de déliter la perception restreinte de l'espace, autrefois limitée au clocher et au château, le monde s'était ouvert ; à la fascination de l'Orient s'était mêlée une prise de conscience nouvelle des dimensions de l'Europe ; déjà, les idées y circulaient librement ; Sébastien Mercier, qui voyait ses pièces traduites en espagnol et en allemand, bénéficiait d'une célébrité internationale de dramaturge de génie ; lui-même avait adapté un *Roméo et Juliette* qui triomphait sur les scènes, ouvrant la voie à une rencontre future du public français avec le théâtre shakespearien ; à cette même époque, les romans de Mme Cottin, comme le théâtre de Mercier, étaient largement diffusés sur le continent européen, traduits abondamment et lus intensément.

Les thèmes romanesques, les intrigues, devaient tenir compte de cette nouvelle donne : de la Touraine à l'Écosse, d'Ossian aux provinces germaniques, des lacs transalpins à la Vienne romantique, des montagnes enneigées de Bellinzona à la Syrie, des pyramides du Caire aux solitudes sibériennes, le « nouveau roman » cotinien qui émerge à l'aube du XIX^e siècle dessine les frontières d'un monde dont la perception s'est transformée de façon profonde. Le phénomène mérite d'être souligné car il détermine l'apparition d'un lectorat qui aspire à découvrir d'autres lieux et d'autres moeurs. L'oeuvre littéraire se

²⁵²¹ Ainsi est-il significatif que les Cottin-Jauge se soient situés dans le sillage direct d'un La Fayette et qu'Azaï s'ait eu un disciple américain dont nous avons eu l'occasion de parler. Les Français qui avaient combattu aux côtés des *Insurgents* et de Washington étaient par ailleurs surnommés les « Américains ».

découvre ainsi des fonctions didactiques²⁵²² ; le roman transportera le lecteur hors des frontières habituelles de sa nation. À l'Amérique de Chateaubriand répondent les contrées qui servent de toile de fond aux romans étudiés : les *highlands* chers à Prior, les petits châteaux d'Allemagne, les bords du Danube, le Sinaï et la Mer rouge, Tobolsk et ses étendues glacées.

Parallèlement la description, encore ornementale, se charge d'éléments mathésiques : l'on perçoit cette évolution dans l'oeuvre de Sophie Cottin ; confrontée aux textes de Chateaubriand, ses réactions personnelles la conduisent d'abord à une approche réticente de la description qu'elle juge envahissante, pesante et ennuyeuse, dans la mesure où celle-ci ralentit l'action. L'intrigue ne doit-elle pas, avant tout, reposer sur les sentiments des personnages, sur leur évolution, traduite par des artifices rhétoriques, c'est-à-dire par une prise de parole (épistolaire ou oratoire) ? L'accident, le rebondissement, le hasard, le coup-de-théâtre, la rencontre imprévue assurent l'essentiel de l'attirail diégétique. Cependant, nous voyons naître progressivement chez elle un intérêt affirmé pour la géographie (qu'elle enseigne à ses nièces) et l'oeuvre littéraire s'en ressent, intégrant ces éléments descriptifs de plus en plus affirmés qui envahissent les romans récents. Nous sommes certes encore loin des descriptions balzaciennes, le plus souvent résolument sémiosiques. Cependant, au fil des oeuvres de Sophie Cottin, l'espace acquiert une profondeur, le décor s'enrichit, et surtout détermine la scénographie romanesque.

²⁵²²Sans doute parce qu'elle s'adresse à un public plus large, avide d'informations, et que la visée critique des Philosophes est devenue caduque puisque le Régime a changé et qu'il n'est plus de mise de le contester.

Si, dans le roman épistolaire, la lettre, unité fonctionnelle close, fournissait le nécessaire découpage séquentiel du récit, la nécessité d'associer un fond décoratif à la séquence narrative, se révèle progressivement : l'influence du théâtre, et plus particulièrement du mélodrame, détermine-t-elle cette évolution ? Il est certain que, dans un théâtre devenu spectacle populaire, se développe une esthétique de la surprise fondée, en partie, sur le mystère et l'étrangeté du décor. La demeure troglodyte de la malheureuse Louise, dans *Malvina*, la petite chapelle gothique aux vitraux colorés où Ernest-Semler découvre Amélie, l'église en ruines de l'anachorète dans *Mathilde*, la forêt profonde où Élisabeth rencontre les brigands – avec sa statue de la vierge et son panneau indicateur – ont bien l'apparence de décors en carton-pâte ; peut-on pour autant en conclure que le roman, se référant à l'esthétique théâtrale, en récupère précieusement certaines des caractéristiques remarquables ?

L'art pictural du temps nous fournira sinon une réponse pertinente, du moins une piste heuristique. On peut constater que la mise-en-scène spectaculaire caractérise la période étudiée ; la Révolution a exacerbé une tendance psychologique naturelle, déjà présente dans les dernières années du siècle ; sous la Terreur, avec la guillotine, s'est instaurée une « scénographie » de l'exécution capitale ; l'hyperesthésie nerveuse collective s'est alimentée à la pompe des spectacles dramatiques et solennels que le Pouvoir politique multipliait à bon escient. On peut relever utilement que les tableaux des peintres reflètent ce goût de la mise en scène, du geste théâtral, exagéré ; ils « donnent à voir » et magnifient, réunissent et opposent, abaissent ou

glorifient²⁵²³. Exhiber devient le maître-mot dont s'empare l'esthétique : picturale, théâtrale ou romanesque, l'oeuvre artistique témoignerait ainsi d'un identique besoin, d'une similaire nécessité.

Peut-on, dès lors, parler véritablement de mutuelle influence, dans la mesure où c'est le paradigme général, le champ culturel entier, qui se trouve affecté ? Pour l'artiste, il s'agira avant tout de communiquer une émotion en frappant le regard. De ce point de vue, l'on peut parler de langage ostensif : du fait même de ces transformations, l'émotion esthétique se trouve soumise à des contraintes particulières. La vue du sujet embrasse une totalité signifiante, pathétique ou tragique, génératrice de pitié ou de terreur : vois et pleure ! L'effet produit par la scène est essentiel ; souvent, la plume de Mme Cottin laisse tomber ce fatal raccourci : « C'en est fait ! » qui invite le lecteur à mesurer l'intensité du coup, l'accomplissement irrémédiable. Cette fatalité est liée à l'impossibilité de revenir en arrière, de réparer les erreurs, de résister aux contaminations extérieures et aux obstacles multipliés sur le chemin des âmes pures. La scène apparaît alors comme une totalité signifiante et fermée ; elle simule le champ clos où s'exercent les passions, où le sujet se trouve enfermé, où les êtres se débattent en vain, luttant contre le courant temporel, irréversible, qui les tient prisonniers et les entraîne inexorablement vers une fin déterminée par le destin.

Mais la nouvelle perception du monde ne régit pas uniquement l'insertion spatio-temporelle de l'intrigue et la scénographie romanesque ; l'oeuvre en tire également sa charge poétique ; la description sensible de la faune, de la flore, du paysage sert de prétexte

²⁵²³Les tableaux de David en sont une bonne illustration. Il n'est pas indifférent que ce soit justement cet artiste « révolutionnaire » qui soit chargé de représenter le sacre de Napoléon.

à des envolées lyriques où s'exprime une maîtrise du style et de la musique de la langue. Cet aspect, qui ne caractérise pas uniquement *La Prise de Jéricho*, largement répandu dans l'oeuvre de Mme Cottin, en fait probablement l'une des meilleures représentantes de la prose poétique et pourrait donner lieu à des analyses stylistiques que nous avons parfois esquissées mais que l'objet de notre étude ne permettait pas de développer. Marceline Desbordes-Valmore manifesterà à l'égard de sa devancière une reconnaissance directe en lui consacrant un poème attendri²⁵²⁴. Il apparaît donc qu'un historique autorisé de la poésie romantique ne saurait négliger l'influence de notre écrivain dont Lamartine appréciait particulièrement la prose. La nouvelle perception de l'espace que nous évoquons ici affecte la relation de l'individu et du monde. Le sujet, confronté à la Nature, éprouve le sentiment d'une beauté inhérente à la Création. Il en mesure l'immensité, le caractère sublime, la dimension divine. Le théâtre naturel, sauvage et primordial, renforce la sensation esthétique : ainsi, le spectaculaire n'est pas uniquement lié à la scène, au tableau achevé qui dramatise la situation, comme nous l'avons vu plus haut ; il résulte aussi d'une appréhension globale, élargie, de l'univers, doté de forces formidables face auxquelles l'individu ne représente qu'une frêle créature²⁵²⁵ : les montagnes écossaises ou suisses, les sables du désert, la Sibérie immense, tissent autour des héros de ces romans des étendues floues (sans bords) qui

²⁵²⁴Nous en fournissons le texte à la fin de la présente Conclusion.

²⁵²⁵Jean Gaulmier (*op.cit.*, page 9) remarque que pour Mme Cottin, « il s'agit [...] d'organiser une solitude propice aux illusions de l'amour, où l'héroïne ne se trouvera confrontée à son destin, le cadre d'une catastrophe. Sombre manoir d'Écosse « à l'extérieur gothique » de *Malvina*, château perdu au milieu des montagnes « entre le Saint-Gothard et les Grisons » dans *Amélie Mansfield*, désert de Palestine dans *Mathilde*, autant de décors irréels qui ne la retiennent nullement par leur pittoresque, mais par leur valeur symbolique de solitude exaspérée. » Jean Gaulmier insiste sur l'idée de contraste tragique entre le visage d'une nature pacifique et le sort de l'héroïne.

renvoient à la sensation d'infini. Les dimensions de cet espace élargi jouent un rôle dans l'action romanesque : Ernest lutte contre les intempéries pour retrouver Amélie ; Malek et Mathilde survivent à un long périple dans le désert ; c'est l'étendue sibérienne qu'Élisabeth affronte victorieusement. Il ne s'agit pas d'une relation totalement antagoniste : cette démesure permet au sujet de donner l'entière mesure de son courage, de sa force, de sa volonté – mais aussi de sa faiblesse ici-bas en tant qu'être humain fragile et limité : borné par son enveloppe physique, le sujet, confronté à la Nature, devine qu'il existe une autre dimension, infinie ; cette partie de son être qui entre en résonance avec le paysage naturel, lui révèle la véritable patrie de l'esprit, l'existence d'un plan transcendant, d'une terre promise à l'âme vertueuse. La religiosité y trouve son compte. Ce monde supérieur n'est-il pas, d'ailleurs, prouvé par l'émotion poétique, ce sentiment révélateur d'une immanence et qui forge l'intime conviction qu'existe un autre monde ?

3. Éthique et dimension axiologique de l'oeuvre :

Cet autre univers rend possible la « compensation » des épreuves terrestres, des souffrances subies. Ainsi s'ouvre l'espérance d'un monde meilleur voué à la réparation, où le juste trouvera le salaire mérité, où l'ouvrier de la onzième heure, lui-même, ne sera point méprisé.

Sur la tombe de Malvina, Edmond attend que s'éteigne la flamme qui l'anime - avec l'espoir de voir s'ouvrir les portes du paradis et de retrouver la femme aimée. Amélie et Ernest, unis à jamais, descendent ensemble au tombeau ; la société entière, dont les conventions rigides ont causé leur perte, pleure sur les dépouilles des amants. Ainsi pleure

également l'assistance entière sur le cercueil de l'immortel héros que fut Malek-Adhel, avant que Mathilde ne se retire dans le silence du couvent ; cette solitude la prépare à l'éternité. Du haut du Mont-Carmel, déjà figée dans une sorte d'intemporalité qui la soustrait par avance à l'univers terrestre, la jeune fille contempera le désert et la mer, dont les espaces sans limites font espérer les béatitudes éternelles d'autres cieux²⁵²⁶.

Quant à Frédéric, il ne fait aucun doute qu'il rejoindra sans retard la bien-aimée Claire au fond de sa fosse, comme il le proclame théâtralement ; la gueule d'un pistolet, celui de Werther, peut mener à l'éternité, par des voies moins patientes que celles que choisissent Edmond ou Mathilde. Cette première oeuvre, à la construction dramatique resserrée, ne permet cependant pas de prendre la véritable mesure de l'éthique de Mme Cottin. Cette éthique se précisera au fil des romans, donnant naissance à de pures héroïnes affrontées / confrontées aux turpitudes et à la dureté de ce monde. Dans une certaine mesure, leur comportement exemplaire contrastera avec celui de Claire d'Albe. En effet, la jeune Claire, succombant à la passion de Frédéric, porte atteinte au contrat conjugal qui la lie à M. d'Albe. Il s'agit d'une héroïne qui, aux forces invasives de la passion, n'oppose qu'une résistance vouée à l'échec (bien que méritoire) ; sans doute est-ce l'unique héroïne chez laquelle l'on puisse dénoncer une faiblesse de caractère : cette jeune épouse déroge à l'image qu'elle porte en elle et à

²⁵²⁶Ce qui met en opposition la dimension verticale (de la transcendance, de l'espérance et du regard divin) avec la dimension horizontale, terrestre, qui est le plan sur lequel se projettent les passions humaines.

laquelle elle voudrait se conformer. Elle périt d'avoir altéré cet idéal supérieur. Femme adultère, elle préfigure Emma Bovary, ce qui lui confère une modernité remarquable. Les personnages féminins qui lui succèdent atteignent, par degrés, une dimension héroïque plus affirmée, comme si Mme Cottin souhaitait donner de la femme une image essentiellement sublime et éthérée : ces figures féminines semblent « missionnées » par une puissance supérieure qui les utilise à la réalisation d'un projet précis. Malvina forme le projet de convertir un libertin au véritable amour ; l'on peut se demander si la Providence n'a pas placé la jeune veuve sur le chemin d'Edmond à seule fin d'assurer la rédemption de pécheur. Certes, l'on peut en déduire que les effets de la passion sont destructeurs ; Malvina, se croyant trahie par l'homme en qui elle avait mis toute sa foi, sombre dans la folie ; son tort unique, sa seule faute, est d'avoir douté l'espace d'un instant, convaincue par les apparences liguées à la perdre, qu'on ne pouvait changer la nature profonde d'un individu. Si elle meurt réconciliée, après avoir recouvré sa raison, cet exemple terrible suffira à convaincre Edmond que ce monde mauvais n'offre que de vains plaisirs ; il attendra patiemment au bord du tombeau l'ultime délivrance. Amélie, quant à elle, paie chèrement le fait de s'être rebellée contre son destin ; dotée d'un caractère ferme, elle a refusé de se soumettre aux lois sociales qui régissent son milieu. Sans doute a-t-elle, tout comme Malvina, manqué de foi en la Providence ; son parcours prend figure de passion : humiliée, rabaissée, elle retrouvera l'homme qu'elle aime au terme d'une longue errance courageuse qui détruit ses dernières forces. Mais les terribles souffrances qu'endure ce couple prennent un sens : l'orgueil des Woldemar qui pèse comme une chape sur la destinée des amants sera anéanti définitivement ; Amélie et Ernest devenant les instruments par lesquels Dieu a voulu rabaisser la morgue de Mme de Woldemar.

Comme Malvina, Amélie réalise une mission supérieure. Mathilde, de la même façon, obéit à un projet divin ; la jeune fille instrumente, non sans lucidité, l'action de Dieu sur l'Histoire : par son intermédiaire, la Chrétienté entière remporte une victoire éclatante ; la vierge parvient à destabiliser le féroce Malek-Adhel, retirant ainsi à Saladin son plus solide soutien. Élisabeth, enfin, est l'instrument par lequel se trouve réparée l'injustice qui frappe son père. Ainsi, comme nous venons de le souligner, chaque héroïne trouve sa justification dans l'accomplissement d'un projet supérieur : la femme est donc bien présentée comme un agent actif par laquelle s'exprime le « sens » de l'Histoire ; Rahab, la pécheresse de Jéricho, rencontre Issachar à seule fin de donner le jour à la lignée de David, celle de Jésus ; son destin, fixé depuis toujours par la Providence, consiste à assurer le rachat de l'Humanité. La mort peut ravager la cité dont les murs s'écroulent, les concitoyens de la jeune femme peuvent bien périr dans ce massacre²⁵²⁷ : ce sang versé n'est qu'un épiphénomène ; Dieu veille et son plan s'accomplit inexorablement²⁵²⁸, l'intérêt de la collectivité (du peuple élu, du peuple chrétien) primant sur l'intérêt individuel.

L'existence d'un autre monde autorise toutes les souffrances ici-bas ; à tout prendre, elles constituent le passeport qui assure la félicité éternelle. Les affres psychologiques les plus terribles, les douleurs morales, les tortures physiques ne sont rien puisqu'elles ne durent que

²⁵²⁷Ce qui fait songer au fameux « Tuez-les tous, Dieu reconnaîtra les siens ! » que le vicomte Arnaud-Amaury aurait proféré lors de la prise de Béziers durant la Croisade contre les Cathares.

²⁵²⁸Un tel message est évidemment lié aux événements qu'ont traversés Mme Cottin et ses contemporains ; comment donner un sens au sang versé, aux désastres qui se sont produits, aux changements politiques et sociaux, si ce n'est en se référant à une sorte de plan divin caché et mystérieux dont les hommes ne détiennent pas le secret.

l'espace d'un instant ; elles ont la brièveté de l'existence terrestre, de la fragile écorce qui sert de véhicule transitoire à l'âme éternelle. Le moralisme de Sophie Cottin se teinte ainsi d'un dolorisme lyrique ; la souffrance est le mode privilégié par lequel le sujet prend conscience d'un plan supérieur. L'être humain est la seule créature capable de donner un sens à la douleur²⁵²⁹. Celle-ci nous rappelle que le bonheur est un état fragile, constamment menacé, toujours transitoire, à l'image de notre enveloppe terrestre ; tandis que le plaisir émousse les sens, les peines aiguës nous font accéder à la faculté de communiquer avec le divin. La souffrance est donc l'état naturel des élus, un don du ciel, qui prépare les âmes d'élite à vivre dans l'éternité :

« On aime à sentir la vie ; ses agitations, ses perplexités, en nous déchirant, nous attachent ; et nous trouvons, à nous plaindre, une sorte d'attrait que nous ne trouvons pas au bonheur. Sans doute, si la peine nous fait plus vivre que le plaisir, c'est qu'elle développe davantage et met plus en exercice tous les sentiments de notre cœur et les facultés de notre esprit. Dans la peine, la vie tout entière est devant nous : le passé avec ses regrets, le présent avec ses larmes, l'avenir avec ses espérances ; nous nous attendrissons sur nous-mêmes, nous sommes plus chers à ce qui entoure, et, en étant plus aimé, nous devenons meilleurs. C'est dans la peine que l'imagination s'élève aux grandes pensées de l'éternité et de la justice suprême et qu'elle nous jette sans cesse hors de nous pour chercher un remède à nos maux. Dans le bonheur, nous sommes plus tranquilles ; mais être tranquilles, être heureux n'est pas notre destination sur terre, et j'oserais même dire que ce n'est pas notre penchant. Ah ! si la douleur attire le cœur de l'homme, s'il sent que c'est là son élément, c'est qu'elle n'a été donnée qu'à lui, c'est que seul, parmi les créatures, il a reçu le privilège de souffrir, et qu'il est fier de ce privilège, parce qu'il en aperçoit le but ; car, je le demande, si Dieu

²⁵²⁹L'importance du sujet, de l'individu, dans le roman s'affirme ; Mme Cottin assume cette vision nouvelle qui désormais prévaudra dans l'intrigue romanesque et qui consiste à placer une conscience percipiente et souffrante au cœur de la narration ; par elle, et au travers elle, est perçue la réalité. L'aventure intime et personnelle d'un être prend valeur exemplaire. Certes, cela n'est pas totalement neuf, mais cela détermine l'enjeu du roman, son mode de fonctionnement générique.

n'avait pas jeté le malheur sur la terre, comment y aurait-il placé la vertu ?²⁵³⁰ »

Dieu, par ailleurs, se garde bien d'intervenir sur le monde matériel ; les prières des héroï nes trouvent rarement une réponse et le Ciel ne guérit pas les progrès lancinants de la maladie amoureuse. Le projet obstiné que semble poursuivre le plan divin se déroule imperturbablement. Bien pis, les méchants ne sont pas toujours punis ! Kitty continuera à faire des ravages dans les coeurs et sa coquetterie s'exercera, longtemps encore, au sein de la société mondaine. Si la Providence se montre inefficace à agir promptement, sans doute est-ce pour préserver la liberté des individus ; le coupable s'enfoncera plus profondément dans sa bourbe, l'innocent fera preuve de davantage d'abnégation. Ainsi, le tribunal céleste jugera mieux des intentions et des actes. La victime innocente a toujours plus de poids sur la balance de la justice éternelle.

La mise en scène de l'agonie ou des funérailles, dans ce contexte, est un signe édifiant pour la collectivité humaine : Claire, Malvina et Amélie agonisent longuement, pleurées par un entourage éperdu ; les funérailles d'Ernest et d'Amélie, celles de Malek-Adhel, constituent de superbes offices des Ténèbres ; au coeur de ces cérémonies macabres, l'homélie du prêtre rappelle la vanité des actions humaines. La conversion des âmes, comme celle des coeurs, suit ces rites destinés à frapper l'imagination. Auprès de la tombe des Woldemar se presse le bon peuple en larmes ; autour du cercueil de Malek, les Musulmans reçoivent le baptême. Il ne s'agit pas simplement de souscrire au goût du lectorat qui apprécie la poésie des tombeaux : la mort est la condition commune des créatures humaines et ramène au

²⁵³⁰Mt, XII, XXXIV, pages 48-49.

sens profond, essentiel, de l'existence. Elle clôt l'itinéraire terrestre des personnages, achevant (au sens propre) leur vie. La force dramatique des romans culmine avec ces instants ultimes où sombrent les personnages auxquels les lecteurs se sont attachés : ces cercueils sont des nefes qui périssent dans l'abîme de l'éternité ; le spectateur suspend son souffle et se tait avec humilité. Il prend conscience de la vanité d'un monde mauvais uniquement attaché à la fausse gloire, aux honneurs, entravé par d'iniques lois sociales, anti-naturelles, vaisseau erratique, soumis aux caprices des vents, car conduit par l'amour-propre, seule et unique valeur, qui annihile toute compassion. Philosophiquement, la mort ouvre une espérance d'éternité :

« La mort, toute grave, toute solennelle qu'elle est, ne repousse donc pas l'amour, et il sait venir se placer jusque sur un cercueil : enfant de la mélancolie bien plus que de la joie, jamais ses feux ne sont plus ardents que quand il les allume dans des yeux noyés de pleurs, et ce n'est que nourri par la tristesse qu'il peut être éternel : ainsi l'amour, cette première des félicité humaines, a besoin, pour être durable, que la douleur lui prête des larmes : le plaisir le dissipe, le rend léger comme lui, remplace par de fugitives jouissances les longues et profondes émotions, et remplit l'âme d'un vide plus difficile à supporter que le malheur. Ô étrange penchant du coeur de l'homme, qui lui fait trouver plus de douceur dans une situation où il jouit peu et où il espère beaucoup, que dans celle où, rassasié de bien, il n'a plus de vœux à former ! étrange penchant, en effet, s'il n'était la preuve de sa glorieuse destination. Jeté sur la terre pour exercer des vertus et en recueillir le fruit, il n'y doit trouver rien qui le fixe, qui le contente, qui lui suffise ; car le secret de sa faiblesse et de ses misères, le mystère de ses passions et de sa conscience et le but de sa vie entière, sont tous renfermés pour lui dans ce seul mot : *attends*²⁵³¹. »

Le contemporain de Sophie Cottin est familier de la mort, sans pourtant parvenir à l'appriivoiser : à partir de cette époque, les défunts sont relégués loin des vivants, les cimetières sont transportés hors des

enceintes des cités, par crainte des miasmes – ou peut-être des ombres. Les architectes leur construisent des lieux propres, distincts, pourvus de sas qui permettent de rejoindre l'au-delà²⁵³².

Le matérialisme prenant son essor, l'individu tente - peut-être pour la dernière fois²⁵³³ de façon naïve - de dialoguer avec l'au-delà pour exorciser ses angoisses et se convaincre qu'il existe une autre dimension où se compenseront les pertes de notre séjour terrestre. Le sujet doit apprivoiser sa fin dernière et rejeter l'idée du néant : *memento mori*. Il existe une continuité entre les générations, entre les vivants et les morts – la vieille notion de la « communion des saints » remise au goût du jour – qui invite à poursuivre ce dialogue (en espérant qu'il ne s'agisse point d'un monologue véhément) : ainsi, dans le parc où Claire se retire pour méditer s'élève le tombeau paternel²⁵³⁴ ; la crypte où repose Josselin de Montmorency joue un rôle essentiel dans l'intrigue

²⁵³¹Mt., XI, XXVII, page 187.

²⁵³²Voir Anthony Vidler, *op.cit.*, page 141 : « D'où la place privilégiée que Ledoux accordera à son cimetière. Sphère à moitié enterrée, construite dans la carrière d'où proviennent les pierres de construction de la ville, et qui se dresse au centre de trois niveaux de catacombes, radialement sur plan, comme une ville idéale. Son espace est impénétrable, sauf peut-être par les esprits des morts ; le cimetière ne possède-t-il pas une salle de réunion communautaire ?... De l'extérieur, le dôme est lisse, comme s'il avait été taillé dans la roche naturelle qui entoure le site plat et désert ; l'intérieur, seulement éclairé par une ouverture circulaire en son sommet, présente, comme dit Ledoux, « l'image du néant »[...] » Cette ouverture circulaire, au sommet de ce cimetière sphérique et creux, sorte de globe terrestre à l'envers, devait permettre aux âmes de monter vers les Cieux et de se fondre dans la divinité.

²⁵³³Il est significatif que Victor Hugo, exilé après le coup-d'état, choisisse d'exorciser la prise de pouvoir de Napoléon III en trouvant une consolation dans le spiritisme (il converse notamment avec le corps éthérique de Napoléon III endormi qui lui annonce sa chute prochaine).

²⁵³⁴Jean Gaulmier (*op.cit.*, page 10) souligne que « [c]e tombeau où Claire vient se recueillir chaque jour et auprès duquel elle mourra elle-même dans l'extase de l'amour, ne connote pas seulement la mode bizarre des monuments funéraires et des cimetières de campagne, la vogue de Gray et de Youg, la sépulture de Jean-Jacques dans l'île des Peupliers ; il donne le sens du roman et, au-delà de celui-ci, des trois autres qui le suivront, il atteste la présence constante de la Mort dans ces histoires d'amour. »

du roman consacré aux Croisades : Mathilde et Malek s'y donnent des rendez-vous et implorent la protection du brave défunt ; lorsque le Musulman est contraint de se cacher sous un linceul, la jeune fille frissonne sous le coup d'une sinistre prémonition. Simuler la mort, n'est-ce pas, en quelque sorte, provoquer le destin ? La fréquenter de trop près, c'est l'appeler de ses souhaits. Malvina éplorée ne peut s'arracher à la tombe de son amie : le serment qu'elle lui fait lie son destin, noue son sort irrémédiablement ; Malvina sera détruite parce qu'elle pensera avoir échoué, n'avoir pas pu tenir une promesse adressée à l'au-delà, à une morte. Devenue folle, elle erre autour d'une tombe : tel est le séjour qu'on lui a préparé sur son ordre, porte ouverte, béante sur la seule fuite possible ; pour Frédéric, ce seuil est attirant : dans la tombe il suivra celle à qui il a voué une passion destructrice. La mort est un franchissement, une trappe, une issue de secours : le seul passage qui soustrait à un monde perverti les âmes pures et les êtres prédestinés au malheur.

Et puisque l'existence humaine voue inéluctablement la Créature à la disparition, que cette fin prenne sens ! Qu'elle serve de signe évident (ostensif) à ceux qui demeurent ici-bas afin qu'il se préparent à franchir le seuil en de bonnes conditions : le personnage romanesque se trouve investi d'une dimension axiologique. C'est la raison pour laquelle la signification profonde de ces fictions, nous en avons la conviction, doit être activement recherchée dans cette fonction particulière de l'héroïne cotiniennaise ; celle-ci fait figure de victime sacrificielle (*pharmakos*²⁵³⁵) : Claire, Malvina et Amélie meurent, Mathilde quitte le monde - Élisabeth, ne sacrifie certes pas sa vie (les

²⁵³⁵Nous nous référons encore une fois à la pensée de René Girard (*La Violence et le sacré, op.cit.*).

victimes ne sont pas toujours immolées), mais son périple représente bien une forme de sacrifice destiné à rétablir l'ordre des choses²⁵³⁶. Instrument divin, agent catalysant un changement social, la femme assume, par son sacrifice, un rôle actif – bien plus essentiel que celui que lui assigne la société impériale. Pour la romancière, investir la femme d'un tel rôle représente certainement une revanche inconsciente : la position inférieure de la femme dans la civilisation qui se construit en ce début de siècle est suffisamment remarquable pour avoir provoqué une telle réaction littéraire.

Claire d'Albe est engluée, en quelque sorte, dans sa condition d'épouse obéissante et fidèle, de mère prolifique : elle est assez représentative du statut qu'assigne à la femme la société bourgeoise qui se met en place au sortir de la Révolution. Son ignorance l'a amenée à se penser heureuse jusqu'au jour où le désir se manifeste, en contradiction avec les lois sociales ; projetée dans un univers instable et mouvant, la pauvre Claire subit la tempête : le conflit des pulsions naturelles avec la morale bourgeoise est vécu comme une terrible maladie qui contamine son être profond. Après Claire, les héroïnes de Mme Cottin seront des femmes plus libres : Malvina est veuve, tout comme Amélie Mansfield ; libres d'agir, de s'engager, d'aimer, elles seront confrontées à des obstacles différents. Contrairement à Claire qui s'est rendue trop précocément prisonnière des liens matrimoniaux, Malvina et Amélie ne sont plus engagées à l'égard d'un mari et ce sont d'autres obstacles qui entraveront leur aspiration au bonheur. Obstacles sociaux : hypocrisie perverse d'une société corrompue dans *Malvina* et orgueil familial démesuré dans *Amélie Mansfield*. Il est intéressant de remarquer que

²⁵³⁶Comme le bouc émissaire, elle est envoyée au loin, dans le désert, afin de racheter une faute collective (celle qui affecte la famille - la tribu).

Sophie Cottin fait reposer son intrigue sur un élément chaque fois différent qui s'oppose aux aspirations de son héroïne. Un vain combat s'engage qui aboutit à la mort, mais aussi, d'un point de vue axiologique, à la condamnation des règles sociales qui ont transformé l'héroïne en victime. À partir du personnage de Mathilde, l'héroïne cotiniennne semble échapper (quelque peu) à ce cercle létal qui la vouait à épuiser ses forces dans un combat perdu d'avance ; dans ce roman historique, l'obstacle majeur est représenté par la différence de religion, par le fait que Malek-Adhel est l'ennemi mortel des Croisés. Ce roman peut être envisagé sous l'angle d'une victoire remportée par Mathilde et conduisant à l'élimination (terrestre) de Malek-Adhel : ayant connu les désordres de la passion, Mathilde, initialement destinée à la vie religieuse, retrouvera la paix, à la fin du roman, en ayant pris le voile²⁵³⁷. Ainsi peut-elle attendre la vie éternelle avec confiance puisqu'elle y retrouvera son époux, converti : pour la première fois, ce roman nous livre une fin apaisée. La fatalité est-elle brisée ? Mathilde, Élisabeth et Rahab survivent comme si le temps était venu de prendre une revanche sur une destinée implacable.

4. Modèle familial et intrigue romanesque :

Notre démarche, qui vise à tenter de cerner le système de représentation qui détermine le feuillet de réception où émerge l'oeuvre littéraire, constitue une voie de recherche nouvelle et heuristique dans laquelle se sont engagés divers chercheurs.

²⁵³⁷En chimie, le phénomène de catalyse aboutit à la conservation du catalyseur en fin de réaction ; le catalyseur, qui facilite la réaction chimique,

Il nous faut citer ici la récente traduction en français de l'ouvrage de Lynn Hunt, *Le roman familial de la Révolution française*, qui cherche à mettre en évidence, par l'analyse de plusieurs sources (romans, gravures, tableaux et pamphlets), l'évolution de la représentation du modèle familial, à l'époque de Sophie Cottin²⁵³⁸ ; Lynn Hunt tente d'éclairer le passage d'une société d'Ancien régime, qui reposait sur l'autorité paternelle, à une société démocratique, fondée sur la notion de fraternité. Elle démontre ainsi combien le poids des relations familiales pesait sur l'imaginaire collectif de la fin du XVIII^e siècle (contaminant le plan politique).

La désacralisation de la famille et de la figure du roi, la caricature de la famille royale, la destruction de l'ordre familial, puis le rétablissement de la morale familiale (dont témoigne le mélodrame apparu sous le Directoire) attestent de la prégnance des modèles familiaux chez les Français qui tentaient d'initier une société nouvelle.

demeure intact en retrouvant sa formule originelle.

²⁵³⁸Lynn Hunt, *Le Roman familial de la Révolution française*, Paris, Albin Michel, déc. 1994. Lynn Hunt y consacre deux pages à *Claire d'Albe* (pages 188-189).

Ces éléments, d'une certaine façon, sont présents dans l'oeuvre de notre romancière puisqu'ils contribuent à alimenter la machine idéologique de l'époque. Qu'il s'agisse de contester ces modèles familiaux (Claire meurt de l'impossibilité de s'y conformer, ce qui remet gravement en cause l'image d'intégrité qui constituait son identité profonde ; Amélie meurt de vouloir enfreindre la morale familiale traditionnelle et intransigeante qu'incarne Mme de Woldemar) ou de s'y soumettre (Élisabeth reconstruit par son dévouement l'identité perdue de sa famille), l'héroïne des romans de Sophie Cottin agit toujours en fonction d'un déséquilibre initial qui affecte la cellule familiale. Ce déséquilibre qu'il s'agit impérativement de compenser engendre un conflit intérieur : les obstacles se multiplient, provoquant un accroissement de la tension dramatique, jusqu'au dénouement, le plus souvent fatal.

Ce facteur de déséquilibre est le plus souvent incarné par le personnage masculin, qu'il s'agisse du jeune Frédéric, du libertin Edmond, de l'orgueilleux Ernest ou de Malek-Adhel. La cellule familiale dans laquelle s'est déroulée l'enfance du jeune Frédéric ne correspondait guère au modèle avalisé par la société du temps ; sa mère avait choisi librement son époux, préférant se soumettre aux lois du coeur plutôt qu'à celles de la famille. Cependant, en agissant de la sorte, elle privait son fils d'une référence lisible, celle d'un modèle à suivre. Sans doute est-ce pour ce motif précis que le jeune homme se révélera incapable de mettre une bride à son désir ; de plus, ne parvenant pas à concevoir que le mariage est assimilable à un acte de propriété, que Claire appartient de façon inaliénable à son époux, Frédéric subvertit, sans en prendre conscience, l'ordre social.

Tel est l'héritage de la déviance. La norme en matière de modèle familial est légitimée par l'éducation et la tradition ; elle est

essentiellement culturelle et régit la stabilité d'une société dont les agents visent à transmettre un patrimoine à leur descendance – patrimoine moral (constitué de valeurs immatérielles, telle que la « réputation », la position, la classe, qui assurent le respect des agents dominés²⁵³⁹) autant qu'économique. M. d'Albe, représentatif de l'essor du matérialisme à cette époque, est un industriel aisé qui fabrique des machines modernes : on peut augurer que le patrimoine économique sera transmis sans mal. En revanche, le patrimoine immatériel risque d'être mis à mal : la faute de Claire induit un déséquilibre préjudiciable dont les effets gravissimes se seraient sans doute inéluctablement manifestés à la génération suivante (il suffit de songer à la pauvre Berthe, que le suicide d'Emma et le décès de Charles vouent irrémédiablement au travail en usine, dans une filature de coton²⁵⁴⁰). Fort heureusement, la mort de Claire servira d'exemple utile à sa progéniture (ses enfants, frappés de « terreur » et de « pitié » par cette catastrophe familiale cathartique, n'oseront pas sortir de la voie légitimée qu'impose l'ordre social : *post mortem*, la voix maternelle se fait entendre, sous forme d'injonction testamentaire, afin de désigner clairement cette voie unique.)

Les lois familiales sont le reflet de la raison et ne pas s'y soumettre voue à des déboires sans nom ; Amélie a tort de succomber

²⁵³⁹Notre vocabulaire pourra sembler bien indigeste, mais il s'inspire des travaux de Pierre Bourdieu et s'applique assez bien à cet aspect précis, que nous tentons de mettre en évidence, de l'oeuvre de Sophie Cottin. Pour plus de détails quant à nos présupposés théoriques et aux démarches critiques sur lesquelles nous fondons la présente étude, l'on consultera notre « annexe méthodologique ».

²⁵⁴⁰Notre intime conviction, même si elle s'appuie sur des indices fragiles (épisode du taureau, utilisation du prénom Frédéric), est que Flaubert a été marqué de façon profonde par les romans de Mme Cottin ; certes, il s'affirme comme l'« anti-Cottin » et prend résolument le contre-pied des thèmes et intrigues de notre romancière. Néanmoins, cette oeuvre semble avoir joué un rôle très particulier dans la formation intellectuelle de Gustave Flaubert.

au charme intellectuel de M. Mansfield car celui-ci n'appartient point à sa classe sociale : les valeurs auxquelles il souscrit sont à ce point différentes que la naïve jeune fille ira de déception en déception ; trompée, abandonnée, enfin veuve d'un époux tué en duel pour une affaire de libertinage, il lui faudra fuir une société où désormais elle fait figure de réprouvée. Mme de Simmeren a fait fi des lois de sa caste ; égoïstement, elle a préféré obéir à ses inclinations, à ses sens, préférant son amant à l'époux que lui ont imposé le sort et le devoir ; le bilan de ce choix pourrait paraître positif – à première vue – n'était ce fils prude et sévère que la Providence semble avoir mis sur le chemin de cette dévoyée pour lui reprocher son inconduite passée ; jugée par celui-ci qui ne sera pas la consolation de ses vieux jours, Mme de Simmeren mourra abandonnée (par le fruit de sa propre chair !), inconsolable et inconsolée. Agnès a changé de camp et de religion pour obéir à ses sens : esclave de Malek, elle a accepté de déchoir. Cette désertion la voue au malheur ; devenue folle, elle fait entendre le cri des suppliciés de l'Enfer.

Ainsi, dans chacun de ces cas, le fait de porter atteinte au modèle familial, de subvertir ce cadre stable qui permet l'accomplissement des individus, aboutit au désastre : Amélie refuse la prédétermination qui la voue à épouser Ernest ; de ce fait, elle tente d'échapper à une sorte de fatalité sociale qui la lie à un milieu (le choix d'un M. Mansfield, musicien et poète, représentatif d'une catégorie sociale neuve – l'aristocratie de l'esprit – qui a le vent en poupe et qui tend à rivaliser avec la vieille aristocratie du sang, est particulièrement significatif d'une volonté d'échapper au modèle prégnant, conformiste et légitimé par son clan). L'échec consécutif à cette volonté d'exprimer un libre-choix rend impossible toute tentative de réparation ; l'erreur initiale est assimilable à une tache indélébile. Sorte de péché contre l'ordre, faute irréparable

qui soustrait le sujet à l'idyllique séjour de l'enfance, cette erreur est un des ressorts de la fatalité qui anime ces intrigues romanesques.

Malek-Adhel, qui met constamment en péril la cause musulmane en se rendant esclave de sa passion, mourra de s'être attaché à une jeune Chrétienne chaste et héroïque. Ici encore, Mme Cottin semble énoncer les dangers qui résultent d'une identification de l'objet aimé viciée par le sentiment le plus irrationnel. Car l'amour, lorsqu'il sort de ces rives qui le contiennent dans des normes, est destructeur ; M. Prior, voué à une passion impossible pour la charmante Malvina, devrait savoir que sa condition de prêtre catholique lui interdit une union respectable : son courage est mesurable à son évolution psychologique puisqu'à terme, il parvient à renoncer à l'héroïne, à faire taire son désir.

La condition féminine n'autorise nulle faiblesse ; céder équivaut à se perdre : Louise en subira les désastreuses conséquences, tout comme Claire. Amélie, sur la terrasse au bord du lac, se donne au vigoureux Ernest ; autant d'abandons qui obéissent aux lois d'un instinct omniprésent, mais qui, pour la femme, représentent une faillite morale ; Mistriss Birton, tout comme Mme de Woldemar, sont persuadées qu'une fois les dernières faveurs accordées, une femme perd tout pouvoir aux yeux d'un homme, qu'elle déchoit définitivement à ceux de son amant. Une honnête femme, si elle souhaite conserver le respect de la bonne société, ne saurait avoir de faiblesses ; cela reviendrait à devoir choisir, comme la tendre Louise, la voie de la honte, ou comme la cynique Kitty, celle de la coquetterie.

C'est parce qu'elle ne cède pas (contrairement à Agnès qui a cédé avec armes et bagages) que Mathilde fait monter, jusqu'à son paroxysme, la tension passionnelle de Malek. Frédéric, Edmond et Ernest connaissent les mêmes affres, jusqu'au moment fatidique où

s'accomplit l'acte charnel qui unit les corps et transgresse les règles : les barrières de l'être social s'écroulent d'un coup, laissant paraître l'être naturel, instinctuel, libre et passionné.

5. Diverses figures de la passion :

Héroïne	Situation.	Obstacle-valeur.	Obstacle-personnage.
Claire	Mariée.	La pudeur. La fidélité. Le contrat (de mariage). La réputation.	M. d'Albe, son mari. Élise.
Malvina	Veuve.	Le serment.	Mistriss Birton.
Amélie	Veuve.	L'orgueil. La rigidité familiale. Le testament.	Mme de Woldemar.
Mathilde	Célibataire. Vierge.	La religion. La guerre. La race.	Lusignan. Richard.
Élisabeth	Célibataire. Vierge.	L'autorité. Le pouvoir. La politique.	Le Tsar.
Rahab	Célibataire. « Abusée par les prêtres de Baal. »	La religion.	La Cité et ses lois iniques (Jéricho).

La passion est sans nul doute le ressort principal des fictions romanesques élaborées par Sophie Cottin. L'amour s'installe après une première rencontre qui génère une réaction : tantôt évolutive comme un mal insidieux, tantôt immédiate et fulgurante, la passion se déclare comme un incendie ; c'est généralement l'homme qui est le premier

atteint : Frédéric ou Edmond, Prior ou Ernest, Malek ou Lusignan, Smoloff ou Issachar sont irrésistiblement attirés par l'objet qui matérialise leur désir. Ils découvrent quelque chose de neuf, de naturel et de limpide qu'ils n'avaient jamais osé imaginer auparavant : une essence féminine primordiale. Claire est la sylphide rêvée par Frédéric, Malvina une apparition enchanteresse dont la voix mélodieuse charme Edmond ; Amélie jette tous ses feux dans la neige virginale près du bûcher qui alimente les ardeurs d'Ernest ; Mathilde, vierge décente, oppose les résistances de la pudeur aux avances du sensuel Malek ; la fraîcheur native d'Élisabeth émeut le romantique Smoloff ; tel un jeune faon agile, Rahab échappe aux désirs brutaux d'Issachar en fuyant au travers des vergers de Canaan.

La pudeur de ces femmes constitue leur meilleure arme pour conquérir le cœur de ces amants soumis aux lois de l'instinct, souvent incapables de modérer leurs pulsions ou de se comporter de manière civilisée²⁵⁴¹. La pudeur, par définition, annihile la concupiscence du mâle : les féroces Bédouins qui pénètrent dans la grotte de l'anachorète, ivres de sang, et les brigands pervers qui surprennent Élisabeth, égarée dans la forêt, manifestent des intentions assez évidentes ; dans les deux cas, la pudeur de l'héroïne sidère les mécréants et refroidit leurs ardeurs mauvaises. Cette pudeur, tout au long des différents romans, représente une force qui sublime les instincts masculins et les déplace du plan érotique au plan sentimental : le désir sexuel, brut, est

²⁵⁴¹ Frédéric comme Ernest ou Issachar, se laissent emporter par une pulsion irrésistible et l'héroïne doit subir leur assaut furieux ; Claire et Amélie ne peuvent opposer qu'une fragile résistance à un élan qui ressemble à s'y méprendre à un viol ; Rahab échappe en courant à la brusque frénésie d'Issachar. Malvina semble composer avec Edmond et un mutuel consentement

transmuté en amour, la matière en esprit ; l'union physique, lorsqu'elle se réalise, n'est que la vaine tentative d'accouplement de deux âmes qui se heurtent à leurs enveloppes charnelles.

Furieusement, les corps s'unissent en une étreinte fugace qui mime la fusion des âmes et préfigure le véritable bonheur qui ne peut être qu'éternel. Angéliques et éthérées, les héroïnes de Mme Cottin, par ce trait, incarnent un idéal rare ; on leur oppose souvent une autre femme pour les mettre en valeur : à Claire, la brune Adèle, à Malvina, la coquette Kitty, à Amélie, la sympathique Mme de Simmeren, à Mathilde, la passionnée Agnès. L'antithèse permet de renforcer le dessin, d'accentuer la lumière et la pureté du modèle. L'alternative offerte à la femme consisterait à faire de la coquetterie une arme meurtrière : Blanche de Geysa s'applique à mimer ce vice à la mode, persuadée de mieux se soumettre Albert de Lunebourg en le rendant jaloux ; c'est prendre des risques incommensurables avec sa vertu : une telle stratégie soumet à dure épreuve la réputation féminine ; pis, elle dégoûte l'homme de toute franchise et l'incline au libertinage. Ceci explique en grande partie le caractère d'Edmond. Sauf à vouloir faire de cette coquetterie un métier à part entière, comme Kitty, il n'est pas conseillé d'en user comme instrument de séduction ; voilà qui vicie les rapports humains et explique, en grande partie, la corruption des mœurs. Le pôle masculin se trouve du côté de la Nature, Frédéric en est l'exemple idéalisé ; mis en demeure de comparer, il choisit la transparence : entre Adèle et Claire, c'est cette dernière qui l'emporte. La pudeur triomphe ainsi de la coquetterie.

les amène à consommer leur union. Mathilde, seule, oppose à Malek une résistance victorieuse, conforme à la nature de son personnage.

La passion, telle qu'elle se trouve représentée dans l'oeuvre de Mme Cottin, se trouve assimilée à une maladie insidieuse dont il s'agit, pour l'auteur, d'évoquer la progression létale. La rencontre de deux êtres engendre l'intrigue : peindre l'évolution morbide des sentiments conduit à évoquer une pathologie précise, à la fois morale et physique. Frédéric est envoyé par le destin dans la demeure de M. d'Albe, dont il est proche parent, et s'y trouve en présence de la douce Claire : mais l'amour progressera lentement, contaminant les coeurs bien avant que les sujets aient pris conscience de ses ravages irrémédiables ; cette incubation de la passion, pour reprendre un terme médical, obéit à une symptomatologie dont les lettres détaillent l'évolution. La maladie, soulignons-le, est liée à une fatalité. C'est le hasard qui, le plus souvent, préside aux rencontres. Edmond surprend Malvina dans la salle de musique de Mistriss Birton : scène qui produit un effet immédiat sur le libertin ; Ernest admirera en spectateur le comportement courageux d'Amélie lors du sauvetage en montagne ; Mathilde se trouve livrée par la guerre à son admirateur Malek dont elle est la captive ; Rahab est liée à Issachar par la volonté divine et l'on pourrait presque croire que l'Éternel a fait sortir d'Égypte le peuple hébreux à seule fin de provoquer cette rencontre.

Le fait que la passion s'allume en des circonstances favorables, particulières ou précises, montre assez que Mme Cottin a identifié nettement les caractéristiques psychologiques qui régissent l'amour ; la romanesque Amélie succombe au charme intellectuel de M. Mansfield parce qu'il incarne ce qui s'oppose le plus radicalement à un milieu familial oppressif qui contrarie les aspirations de la jeune fille : crise d'adolescence regrettable, dirions-nous, en un jargon moderne qui tient compte des analyses freudiennes et affirme avoir théorisé les mécanismes inconscients qui régissent les goûts des individus. Mme

Cottin, sans avoir lu les ouvrages du génial médecin viennois, présente une multitude de phénomènes neufs qui régissent la sphère sentimentale et téléguident le sujet : scènes vécues dans l'enfance (Ernest dominateur terrorisant ses cousins), éducation faussée (Frédéric), *libido* (Frédéric, Edmond, Kitty, Malek), effets somatiques des tourments psychologiques (Claire, Malvina, Agnès) ; certes, il ne s'agit pas de dire que Sophie annonce la psychanalyse ou qu'elle rédige sciemment des romans d'analyse²⁵⁴²; simplement, elle se montre particulièrement apte à disséquer les états de conscience de ses personnages et les enchaînements qui, dans leur existence individuelle, les ont conduits à une situation précise, dont le roman aura pour rôle d'assumer les tensions. Cette complexité de la psychologie du sujet alimentera l'esthétique romantique et Mme Cottin a su la traduire : un personnage comme Adolphe de Reinsberg, notamment, montre que la psychologie des êtres résulte des traces de leur histoire individuelle.

Héroïne	Situation face à l'amour.
Claire	Mariée à un sexagénaire à seize ans, elle ignore tout de l'amour véritable, de l'émoi des sens. L'intrusion du jeune Frédéric, beau montagnard cévenol au profil de statue antique, induit progressivement un désordre des sens et de l'âme.
Malvina	Veuve d'un homme qu'elle n'a pas aimé. Ses parents sont morts. Elle rencontre Edmond, beau libertin, adulé des femmes.
Amélie	Veuve du jeune M. Mansfield avec lequel elle s'est mariée

²⁵⁴²Sans doute fait-elle de la psychanalyse comme M. Jourdain faisait de la prose. Rappelons que l'expression « roman d'analyse » a été mise à la mode par Paul Bourget, *Nouvelles pages de critique et de doctrine*, Paris, Plon, t.I, page 128 : Bourget le définit comme « une dissection lucide des états de conscience, c'est-à-dire de l'homme civilisé. »

	à dix-sept neuf ans, elle a connu l'émoi des sens. Elle a été trompée par son époux.
Mathilde	Célibataire (État virginal). Elle découvre la passion en la personne de Malek-Adhel qui l'a capturée.
Élisabeth	Célibataire (État virginal). Elle épousera M. De Smoloff, mais l'intrigue amoureuse est secondaire.
Rahab	Célibataire (prostituée dans la <i>Bible</i> , dans le roman poétique de Mme Cottin elle est une « pécheresse repentie » qui a été abusée par les prêtres de Baal). Le bel et athlétique Issachar est prédestiné à être son époux.

La rencontre de deux personnages semble ainsi inscrite dans leur destinée. Les héroïnes élues par ce « haut-mal » semblent porter la marque d'un sceau mystérieux ; femmes d'élite, elle subissent ce séisme brutal. Frédéric est poussé vers Claire par une force irrésistible ; homme naturel, il a vécu au contact des cieux et des montagnes ; sa mère, jadis, s'était mariée contre le gré de sa famille, obéissant aux lois du coeur, refusant les contraintes sociales. Claire, malgré ses maternités successives, est demeurée d'une virginité totale en matière amoureuse car elle ne connaît ni les orages de la passion, ni les tourments du désir. Lorsque se manifeste l'obscur langage des sens, toutes ses défenses se trouvent submergées, anéanties. Son époux n'avait point vocation de lui révéler la nature charnelle de la passion. Ce dernier, en définitive, n'est qu'un substitut du père dont il était l'ami intime ; le père de Claire, avant de mourir, souhaitait une tutelle protectrice pour sa fille, rôle qu'assumera parfaitement le bon M. d'Albe. Les femmes de cette époque, économiquement dépendantes de leur mari, épousent souvent des vieillards avant même d'avoir réalisé que les sentiments sont gouvernés par des forces pulsionnelles qui appartiennent en prime à la jeunesse. Ainsi Claire, ainsi Malvina : toutes deux ont suivi la même voie. Par bonheur, Malvina est libre, veuve d'un époux trop âgé, dotée d'une autonomie morale que ne connaît pas Claire. Partant d'une

situation initiale identique, Mme Cottin nous offre de la sorte deux possibilités. Dans chaque cas, si la passion est d'abord l'expression d'un instinct naturel irréprensible, elle se développe dans un contexte différent ; l'une des questions que posent les romans de Sophie Cottin est de savoir s'il est bon de se soumettre à l'empire des sens. *Claire d'Albe* semble démontrer que la femme infidèle ne peut que perdre les avantages d'une vie ordonnée, sa réputation aux yeux du monde, voire sa vie. Conserver sa vertu, c'est résister : vertu qui, en dernière approche, est la qualité qui retient le pôle masculin, le fixe sur l'objet désiré, l'aimante.

Le mariage, certes, s'oppose à la passion et à toute liberté sexuelle, à moins de n'être qu'un mariage de convenance, comme celui de la dissolue Kitty. S'agirait-il, pour Mme Cottin, de contester une institution récupérée à son profit par la société bourgeoise après l'élimination des valeurs aristocratiques ? Sans doute pas, dans la mesure où Mme Cottin nous présente dans son oeuvre des mariages apparemment voués au bonheur si des obstacles imprévus n'en détruisaient l'harmonie. Malvina et Edmond, unis par M. Prior, pouvaient espérer la quiétude, de même qu'Amélie rendue à Ernest ; et, sans doute, Élisabeth connaîtra-t-elle un bonheur ineffable au bras du jeune Smoloff ; le mariage très « catholique » de Rahab et d'Issachar s'annonce sans orages : l'honneur est sauf puisque la pécheresse repentie ne connaît (bibliquement parlant) son époux qu'après la bénédiction nuptiale, une fois l'union consacrée par le saint Josué face au tabernacle de l'Arche. On pressent que Blanche et Albert de Lunebourg bénéficieront d'un destin clément et apaisé ; délivrés des vanités illusives du jeu social par l'exemplarité des événements qu'ils ont traversés, leur bonheur sera solide et conscient sinon serein.

L'institution matrimoniale n'est donc pas remise en cause : comme nous l'avons souligné plus haut, Mme de Simmeren, personnage sympathique et d'une modernité remarquable, sera punie pour avoir porté atteinte à ce lien ; l'austère ingratitude que lui manifeste son fils à la fin d'*Amélie Mansfield* fait figure de condamnation absolue ; le désordre engendre la solitude et le malheur pour ceux qui choisissent de vivre en marge des lois morales qui assurent la stabilité sociale. Agnès, qui a trahi sa foi et son camp, doublement punie, sera répudiée avant de sombrer dans la folie.

Mme Cottin voudrait-elle alors convaincre ses lecteurs (et plus particulièrement ses lectrices) qu'on n'aime pas sans souffrir et sans déchoir²⁵⁴³? Le cheminement de ses héroïnes est constamment douloureux, pénible, entravé d'obstacles. La fatalité qui pèse sur les individus les conduit le plus souvent à la mort ; comme l'écrivait Julie Talma à Benjamin Constant, après avoir lu *Amélie Mansfield* :

« Vous avez lu le roman de Mme Cottin, sans nul doute. Avec elle, on ne revient pas plus de l'amour que de la peste. Dans trois romans qu'elle nous a faits, voilà déjà six personnes de mortes. On trouve généralement des beautés dans le second et le quatrième volume, j'en suis d'accord, mais est-ce là la vie humaine ? Excepté que son héroïne se donne, ce qui est assez naturel, je vois une passion forcenée sans aucune mesure. On ne veut plus peindre l'amour : c'est la rage qu'on exprime.²⁵⁴⁴»

²⁵⁴³Pour Colette Cazenobe (*op.cit.*, page 195) : « Toute femme vertueuse-et-sensible redoute la passion plus que la mort. Ses défenses seraient parfaitement efficaces s'il ne lui arrivait un jour de se trouver devant un homme qui est l'incarnation du rêve obsédant et vague qu'elle avait toujours étouffé et bercé dans son coeur. Qu'elle n'en ait pas conscience ne change rien au péril qu'elle court, au contraire ; car l'homme, lui, comprend toujours que son idéal s'est fait chair, aussi ne lâche-t-il pas prise et finit-il par l'emporter sur tous les scrupules.»

²⁵⁴⁴ Cité par Jean Gaulmier (*op.cit.*, page 6).

Ce terme de rage, à notre avis, doit être pris au sens premier, pathologique et l'idée de « morsure » de la passion s'accommode assez bien avec la peinture de l'amour que nous offrent les fictions de Mme Cottin. Une fois dans les chairs, le germe redouté fait son chemin, gagne les cellules nerveuses, altère la raison. Agnès et Malvina, tout comme la pauvre Louise, perdent le sens : l'excès de passion fait basculer le sujet dans cet univers sublunaire habité par les ombres et les larves. À la lumière de l'astre des nuits, Malvina erre auprès de son futur tombeau, hantée par le fantôme de Milady Sheridan qui lui reproche de n'avoir pas tenu sa promesse ; Agnès entrevoit la cohorte des âmes vouées aux flammes de l'Enfer. La passion, étymologiquement parlant, est souffrance subie, endurée sans pouvoir de réaction : cette torture induit un déséquilibre dont témoigne l'abondance des larmes versées dans les romans de Mme Cottin (surtout dans *Malvina* et *Amélie Mansfield* qui semblent avoir subi l'influence du « roman larmoyant »).

Moralement, la passion est délétère ; angoisses et dépressions assaillent sans cesse les héroïnes : la conscience d'être aimée glace les veines et la peur de perdre cet amour brûle le cœur. L'émotion devient frénétique et le corps ne tient pas en place : tandis que l'être physique ne supporte pas de demeurer en un lieu fixe, l'être psychologique, incapable de demeurer au sein du cadre temporel qui est le sien, se projette en un avenir qu'il sait menacé, en quête d'une bribe d'espoir. Mais, soumise à ces tensions contraires et contradictoires, c'est l'unité même du personnage, son essence intime, qui se trouve menacée de fracture. Quand elle ne sombre pas dans la folie, l'héroïne cottinienne, éprouvée par tant de douleurs, ne peut trouver d'autre issue que la mort.

6. Aspects sociologiques des romans étudiés :

Au sujet des romans de Mme Cottin, Jean Gaulmier affirmait : « Le sociologue y rencontre maints détails qui éclairent l'évolution des moeurs. L'historien retiendra de significatives connotations [...]»²⁵⁴⁵ Tout au long de cette étude nous avons tenté de relever ces éléments précis en les mettant en corrélation avec les acquis récents de la sociologie²⁵⁴⁶.

La moisson de résultats, en ce domaine, n'est pas négligeable. Nous avons pu, tant au travers de la correspondance de Mme Cottin, que de passages précis de son oeuvre, relever un certain nombre de détails concernant les pratiques de lecture. Qu'il s'agisse de lettres, de journaux (M. d'Albe et Frédéric appuyant leurs débats politiques sur la lecture de nouvelles fraîches), ou de romans à la mode, la lecture collective, dans un cercle d'amis ou un cercle familial, est une pratique courante ; cela n'infirme pas l'idée que la lecture individuelle, silencieuse, soit déjà fortement répandue. Mais il semble bien que l'une des raisons, essentielle à notre avis, qui déterminent une contamination du texte romanesque ou épistolaire par une rhétorique de type « théâtral », à base d'une gestuelle, d'apostrophes et d'exclamatives, soit intimement liée à ce phénomène. L'une des raisons du déclin de la littérature impériale est probablement à rechercher dans un glissement

²⁵⁴⁵ *Op.cit.*, page 4.

²⁵⁴⁶ Cet aspect fait l'objet d'une description détaillée des positions que nous avons adoptées : on pourra se référer à notre « Annexe méthodologique » qui met en place une théorie réfléchie et justifie nos positions. Cette annexe, par ailleurs, explicite un certain nombre des termes que nous avons utilisés dans le cours de cette étude («objet-meublant», «feuille de réception», «habitus», «ostensif», etc.).

historique du texte romanesque : « objet oralisable²⁵⁴⁷ » sous la Révolution et l'Empire, il tendrait à se transformer, dès la génération suivante, en « objet intériorisé », rendant caduque cette rhétorique outrée²⁵⁴⁸ ; en revanche, la Poésie, plus propice à être déclamée devant des auditeurs dans un salon, conservera, tout au long du Romantisme, certains des aspects dont le roman se purge.

Le roman épistolaire bénéficie de ces pratiques de lecture parce qu'il fournit des passages formellement clos, constituant une entité totale - avec un début et une fin - et offrant une tonalité, une coloration émotionnelle, précise. D'autre part, tout roman livre à ses lecteurs des morceaux choisis, descriptions lyriques ou effusions sentimentales outrées, particulièrement soignés par l'auteur, qui favorisent ce type précis de lecture. L'une des raisons de l'immense succès de Mme Cottin réside probablement dans son don particulier à manier le style : musicienne de la langue, elle a su conférer à son écriture une limpidité qui se retrouve dans les tentatives d'oralisation de ses textes.

Si l'on se réfère à un passage précis de *Malvina*, l'on peut constater que cette oralisation nécessite un interprète ; plus il a de talent, plus le charme joue. Comme il existe des virtuoses capables d'animer une partition, tel Paganini, le texte littéraire exige un acteur consommé qui sache lui communiquer vie :

²⁵⁴⁷Nous ne prétendons pas que le texte romanesque présentait de telles caractéristiques dans la période antérieure à 1770. Cette phase courte durant laquelle le texte se charge de ces caractéristiques particulières est liée, sans doute, à un élargissement du public à la fin de l'Ancien Régime. Le texte littéraire devient aussi, probablement, une denrée que l'on partage, que l'on discute, sur laquelle on débat.

²⁵⁴⁸L'on assistera à un phénomène assez similaire lors du passage du cinématographe muet au cinéma parlant ; la rhétorique gestuelle outrée des acteurs, devenue désuète, s'estompera rapidement.

« [...] quand la santé de M. Semler le permet, il nous fait des lectures, c'est un plaisir dont je n'avais jamais connu le charme, parce que personne ne lit aussi bien : il est impossible de l'écouter sans émotion quand il exprime des sentiments pathétiques ou passionnés : la fierté surtout lui sied à merveille, il a une telle noblesse dans le port et le regard, qu'on a peine à croire qu'il ne soit pas d'une illustre naissance. Son caractère paraît vif, et même impétueux ; il suffit d'un récit, souvent d'un mot, pour exciter son indignation ou son enthousiasme : qu'on cite une action perfide, à l'instant sa voix s'anime, son regard s'enthousiasme, ses yeux lancent des éclairs ; mais à un trait touchant, il s'attendrit, des larmes mouillent sa paupière, et cette transition subite donne quelque chose de plus pénétrant à sa sensibilité. Sa voix est aussi flexible que sa physionomie est mobile : habituellement forte et sonore, elle a par moment des accents si doux, qu'on en est surpris et presque ému. Il chantait hier au soir ; et, soit la mélodie de l'air, soit la perfection du chant, j'ai éprouvé une telle impression, qu'elle m'a rappelé ce que tu m'as dit de la musique il y a quelque temps : elle est en effet comme une langue universelle qui raconte harmonieusement toutes les sensations de la vie. ²⁵⁴⁹ »

On peut donc imaginer qu'au sein des pratiques de convivialité qui assuraient la cohésion familiale (au sens large du terme) et fournissaient un passe-temps collectif – au même titre que les veillées dans les familles paysannes – la lecture et la musique constituaient, pour la bourgeoisie citadine, des occupations habituelles²⁵⁵⁰.

D'autres aspect sociologiques, que nous avons relevés au fil de notre étude, concernent les relations entre les agents de la société. Pour

²⁵⁴⁹A., VI, Lettre XXVIII, pages 189-190.

²⁵⁵⁰D'autant plus que cette bourgeoisie, souvent composée de fonctionnaires (à l'instar des Cottin), curieuse, avide de nouveautés et acquise au mouvement des idées (elle fournira des bataillons aux Feuillants et Francs-maçons), faisait preuve, par imitation de l'aristocratie, d'une plus grande distinction en matière culturelle que la bourgeoisie moderniste qui lui succèdera ; cette dernière, issue des profiteurs de la Révolution et de l'Empire, trouvera certes moins d'agrément aux jeux de l'esprit que pratiquait l'élite de l'Ancien Régime. De ce simple fait, le Romantisme est un combat d'arrière-garde voué à l'échec après 1830.

notre auteur, la bienfaisance constitue le remède providentiel aux aléas qui frappent les malheureux. Dans une société où n'existent pas des structures de protection institutionnelles, la bienfaisance est l'unique recours pour une partie de la population, vouée à la misère lorsqu'elle ne peut faire usage de ses bras : la vieillesse, la maladie, l'accident de travail, constituent en ce temps les principales malédictions qui frappent les travailleurs et les font basculer dans des situations d'exclusion sociale.

Or, du point de vue éthique, ce qui permet la bienfaisance, c'est la conscience religieuse du riche : l'aumône constitue un précepte évangélique. La charité est une vertu. Le discours moralisateur de Mme Cottin prend appui sur ces aspects. La disparité des fortunes est un fait social incontestable que la Révolution française n'a guère remis en cause ; il n'appartenait pas à la romancière de combattre les inégalités²⁵⁵¹. Cependant, la femme se trouve investie d'un rôle particulier au sein de la société : sa douceur particulière, sa sensibilité, sa compassion naturelle la rendent apte à prodiguer ses soins aux faibles et aux malheureux. Garante du pacte social et instrument idéal de la bienfaisance, elle est, à l'image de la vierge Marie, une figure maternelle et consolatrice. Claire, épouse d'un industriel riche, ne néglige nullement les ouvriers qui travaillent au service de son mari : on la voit se rendre au chevet de « la bonne mère François » (Lettre X) et panser elle-même les plaies variqueuses de la pauvre femme, se substituant à un chirurgien peu doué, mais qui a charge des employés malades. M. d'Albe apparaît bien comme un patron paternaliste. Ses sujets sont, sans

²⁵⁵¹ C.A., I, Lettre VIII, page 30 : « Ah ! si chacun se chargeait ainsi d'embellir son petit horizon, la misère disparaîtrait de dessus la terre, l'inégalité des fortunes s'éteindrait sans effort et sans secousses, et la charité serait le noeud céleste qui unirait tous les hommes ensemble ! »

nul doute, mieux traités que ceux de Mistriss Birton : il est vrai que le servage règne encore dans les régions reculées d'Écosse. Prior brosse un portrait peu amène de sa despotique protectrice : « les établissements que vous avez été voir manquent de tout, elle le sait et n'y remédie point ; pourvu qu'on lui dise qu'elle soulage les malheureux, elle ne se soucie guère qu'ils le soient en effet.²⁵⁵²» C'est en cachette qu'Edmond s'occupe de la pauvre femme qui a été sa gouvernante et qui, sans ce soutien, périrait dans le dénuement le plus complet. À l'agonie, la vieille femme recommande à la bonté du gentilhomme sa triste famille que sa disparition voue à l'expulsion. On le voit à ces exemples, la qualité de protection de « l'agent dominé » dépend en fait du bon-vouloir de « l'agent dominant », celle de l'esclave du bon-vouloir de son maître. Les conditions ne sont certes pas uniformes : dans *Amélie Mansfield*, Grandson, ancien capitaine, traite ses domestiques comme les matelots d'un équipage de boucaniers : parfois brutal, quand il s'agit de les rudoyer ou de passer sa mauvaise humeur, Grandson est un maître sympathique qui gère son château comme un trois-mâts ; l'arrivée d'Amélie provoque de grands changements. Une fois encore, ce roman laisse transparaître un discours social moralisateur qui justifie la bienfaisance et donne à la femme un rôle déterminant en la matière. La Lettre XXXIII, à cet égard, constitue une précieuse référence : Amélie s'est appliquée à pourvoir aux besoins d'une famille ouvrière dont le père, à la suite d'un accident du travail, se trouve forcé de garder le lit. Si la situation décrite n'est pas neuve, par référence aux précédents romans de Mme Cottin, elle permet de mieux cerner le paratope de la romancière. Grandson (qui finance les bonnes oeuvres de sa nièce par alliance) lui reproche son manque de discernement : l'homme auquel

²⁵⁵²M., III, Ch. VII, pages 82-83.

elle vient de promettre des secours s'est ruiné par ses extravagances. Ses inconséquences ont réduit son entourage à la misère. Il ne mérite donc aucun secours. Amélie fait alors état de l'usage qui consiste à opérer une discrimination entre « pauvres méritants » et « pauvres démeritants » :

« [...] je suis sûre que votre coeur est trop généreux pour adopter l'opinion des riches sans pitié, qui, pour se dispenser d'adoucir le malheur, commencent toujours par s'informer s'il ne peut pas être attribué à quelque faute. Quand ils professent que les bienfaits ne doivent être distribués qu'à des hommes irréprochables, croyez qu'ils n'ont d'autre intention que de garder leur or, sans perdre l'estime de ceux qui ne se donnent pas la peine d'examiner si l'avarice ne se déguise pas sous une apparence d'équité. Sans doute il y a eu des torts, et ils ne manquent pas de les découvrir ; mais ont-ils recherché avec le même soin s'ils n'étaient pas expiés par les souffrances, et si la sincérité du repentir ne devait pas rappeler la miséricorde ?²⁵⁵³»

Cela revient en effet à se donner bonne conscience à peu de frais tout en se permettant de juger le comportement des miséreux. La jeune femme, quant à elle, n'opère pas de pareilles discriminations. Amélie décrit alors de la manière la plus pathétique la situation du pauvre homme, trop pressé de gravir les échelons de la société et qu'un faux-pas à fait tomber plus bas encore :

«Ce pauvre François, il était parvenu, par son industrie, à être chef d'une manufacture ; il se lia avec des gens au-dessus de lui qui l'entraînèrent à un jeu ruineux, à des prêts inconsidérés, à de folles dépenses, et qui l'abandonnèrent dès qu'il fut tombé dans la misère ; mais il lui restait du courage et la volonté de réparer son imprudence : il ne fit aucune plainte, ne sollicita aucun secours, rentra dans la classe des simples ouvriers, et depuis il n'a cessé de se livrer aux travaux les plus rudes. Tout ce qu'il gagne, il l'apporte à sa femme, ne se réserve rien, consacre les dimanches et les fêtes à l'instruction de sa nombreuse famille.²⁵⁵⁴ »

²⁵⁵³ A., VI, Lettre XXXIII, pages 216-217.

²⁵⁵⁴ A., VI, Lettre XXXIII, pages 217-218.

Ce passage témoigne, à sa façon, de la mobilité sociale, à la fin de l'Ancien Régime ; nombre d'individus cherchent à s'élever socialement et à améliorer leur condition en s'enrichissant ; l'essor industriel constitue certainement un moteur social, mais le crédit fragile demeure une cause d'échec : à la merci des crises, ceux qui, comme François, veulent diriger une manufacture, doivent savoir gérer prudemment leurs gains, éviter le jeu et les dépenses inconsidérées²⁵⁵⁵. Si l'attitude digne et courageuse du « pauvre François » est méritoire, elle montre que l'individu est livré à lui-même dans une société encore dépourvue de systèmes de protection et ne peut triompher des pesanteurs sociales qu'en faisant preuve d'une énergie considérable.

Pour reprendre le thème d'étude proposé par Jean Gaulmier, notre travail aura permis de glaner « maints détails qui éclairent l'évolution des moeurs » ; bien que disparates, ils sont précieux : Mme Cottin dispose d'un piano (portatif), avant 1799²⁵⁵⁶ ; ses romans évoquent les goûts musicaux stéréotypés du temps ; l'on y chante des airs d'opéras et des romances mélancoliques. La *walse* est à la mode en 1801 : lascive et

²⁵⁵⁵Robert Darnton, *Édition et sédition*, Paris, Gallimard, « nrf essais », 1991, page 73 et svtes, relate les efforts méritoires du libraire Gerlache. Installé à Metz, il ne parviendra guère qu'à se ruiner au terme d'efforts considérables. Notons également que Maradan, le premier éditeur de Mme Cottin fera rapidement faillite. Ces exemples, même pris dans un domaine exclusif, celui des libraires, montrent à la fois la vigueur de l'esprit d'entreprise à cette époque et les difficultés de faire son chemin.

²⁵⁵⁶Le détail est totalement anodin. Il est cependant particulièrement significatif des renseignements concernant la vie des individus que l'historien ou le sociologue peuvent découvrir dans de pareilles oeuvres. Récemment, dans une émission diffusée par France Culture, deux historiens spécialistes de cette époque, se sont brièvement demandés, pris de court, si le piano avait déjà fait son apparition au moment de la Révolution.

sensuellement érotique, on la danse en Angleterre²⁵⁵⁷, pays libertin. Le duel et le suicide sont évoqués en arrière-plan de *Claire-d'Albe*, de *Malvina*, et d'*Amélie Mansfield*. Le paradigme collectif intègre désormais les nations européennes rendues proches par l'évolution historique : seule Claire et Malvina sont françaises et cinq des six intrigues se déroulent sur un sol étranger. Les romans de Sophie Cottin, comme nous l'avons vu, sont tous assez précisément datés : *Claire d'Albe*, *Malvina*, *Amélie Mansfield* et *Élisabeth* livrent suffisamment d'indices pour que l'on puisse affirmer que leurs intrigues se déroulent dans un cadre spatio-temporel qui est contemporain de celui où a vécu leur auteur. Les événements politiques de la Révolution et de l'Empire marquent ces romans de manière indirecte. Incontestablement, Mme Cottin est le témoin précieux d'une époque de transition durant laquelle disparaît une culture raffinée, tandis que se met en place une culture nouvelle, marquée par la modernité.

7. Bilan littéraire :

L'une des raisons qui expliquent l'immense succès de Mme Cottin en son temps doit probablement être recherchée dans l'évolution des techniques de production littéraire. Sans doute, à cet époque précise, le livre acquiert-il une importance particulière et privilégiée : les exemples de Bernardin de Saint-Pierre, de Sébastien Mercier et de Joseph Michaud semblent indiquer que les intellectuels s'investissent dans une industrie qui non seulement diffuse leurs oeuvres et leurs

²⁵⁵⁷On prétend habituellement que la valse fut introduite en France au moment du Congrès de Vienne, et en Angleterre, à la Cour, au début du règne de Victoria, lors de son mariage avec le Prince Albert.

idées, mais encore leur permet de subsister et de faire vivre leurs familles. Mme Cottin semble profiter pleinement de ce développement - que l'on pourrait qualifier de « montée en puissance » - du monde de l'édition.

En outre, chacun de ses romans s'insérait dans un moment précis, particulier, et prenait en charge la lumière et la couleur ambiante, comme un instantané. À l'instar du paléontologue, il fallait, strate par strate, enlever chacune de ces couches superposées pour en dégager, sans les confondre, les éléments constitutifs. Il s'agissait aussi de dissiper l'illusion (à laquelle Jean Gaulmier, lui-même, s'était laissé prendre) selon laquelle Mme Cottin n'était pas un écrivain « de métier »²⁵⁵⁸ ; en fait, les propres dénégations de notre romancière s'inscrivaient dans une stratégie d'appropriation du champ littéraire : avoir l'air de « ne pas y toucher » était, pour une femme, la seule manière de légitimer sa position à l'intérieur de ce champ socio-culturel ordinairement convoité par les hommes, de s'y faire tolérer.

Une autre assertion qu'il fallait démentir était que Mme Cottin avait constamment écrit le même roman²⁵⁵⁹. Or, tant en ce qui concerne la forme que le fond, il est remarquable de constater à quel point, tout au long d'une courte carrière, Sophie Cottin se renouvelle, passant d'une intrigue serrée et dramatique, dans *Claire d'Albe*, à une intrigue romanesque, ponctuée de coups-de-théâtre, dans *Malvina*, et usant tour-

²⁵⁵⁸Comme le fait remarquer Marc Fumaroli (*Trois institutions littéraires*, Paris, Gallimard, « Folio », (1992),1994, page XXI) : « Il a fallu attendre le XX^e siècle et l'enseignement de *creative writing* dans des départements spécialisés des universités anglaises et américaines pour que l'on songe à faire de la littérature un métier parmi d'autres et qui s'apprend selon un programme approprié. »

²⁵⁵⁹C'est ce que prétend L.-C. Sykes. Mais Colette Cazenobe (*op.cit.*, page 192) infirme ce propos : « Mme Cottin a su créer des héroïnes parentes mais qu'on ne peut confondre entre elles : chaque portrait est tracé distinctement, d'une main ferme. »

à-tour de la forme épistolaire, de la forme courte, du poème en prose ou de la vaste fresque historique. Certes, ses héroïnes principales se ressemblent toutes ; leur angélisme naturel, la schématisation de leurs traits, tant physiques que moraux, peut créer l'illusion d'une uniformité : confrontée à l'impossibilité de vivre leur passion ici-bas, elles meurent, comme Claire, Malvina ou Amélie, ou se retirent de la société humaine, comme Mathilde ; cette trame topique, cependant, demeure relativement proche de celle que l'on retrouve dans presque toutes les intrigues sentimentales, quelle que soit l'époque : elle n'appartient pas en propre à Sophie Cottin. En effet, l'amour romanesque est essentiellement un amour entravé²⁵⁶⁰, le lectorat tirant l'essentiel de son plaisir littéraire de la multiplication des obstacles qui interdisent la réunion des amants ; ajoutons que la *fabula* sentimentale se distingue de la *favola*²⁵⁶¹ dans la mesure où son issue est tragique (de ce point de vue, l'intrigue d'*Élisabeth* appartient au registre de la *favola*, contrairement à celle des autres romans de Sophie Cottin.) L'amour romanesque s'accomplit avec l'immolation du couple, ou de l'un de ses membres ; la dimension axiologique du discours y trouve une expression ostensive (comme nous l'avons souligné plus haut, la mort donne sens à l'oeuvre ; elle fait l'objet d'une scénographie particulière²⁵⁶²).

²⁵⁶⁰Il nous semble inutile d'énumérer ici l'ensemble des oeuvres fondée sur une intrigue amoureuse, de *Tristan* à *Paul et Virginie*.

²⁵⁶¹Nous reprenons ici une distinction qui figure en filigrane dans le discours d'Umberto Eco, mais qui semble, à notre avis, avoir échappé aux traducteurs français (*favola* désignant le conte traditionnel dont l'issue topique serait « ils se marièrent, vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants ».) Voir, à ce propos notre « Annexe méthodologique ».

²⁵⁶²Dans *Roméo et Juliette* (Paris, Aubier, « Collection bilingue », 1981, page 271), le Prince prend la parole pour « exhiber » la mort des amants : « Go hence, to have more talk of these sad things. / Some shall be pardoned, end

Afin d'amoindrir ses mérites, d'aucuns affirment que Sophie Cottin ne serait, en dernière analyse, qu'une autodidacte : l'on cite, pour preuve, l'abondance hétérogène de ses lectures ; preuve bizarre, pour le moins. Signalons d'abord que l'on ne sait rien (à l'heure actuelle) de la formation intellectuelle de notre écrivain : quelles furent ses études, ses maîtres - lisait-elle le latin ? D'autre part, est-il nécessaire de préciser que ce terme d'autodidacte n'a rien de déshonorant ? Quelle personne, brassant une vaste culture, peut se targuer de l'avoir acquise par une autre voie²⁵⁶³ que celle de l'effort solitaire ? Le « sublime » Jean-Jacques Rousseau était-il autre chose qu'un autodidacte ? Une Colette, un Giono ou un René Char n'ont jamais essuyé un pareil reproche. L'argument paraît bien faible si on l'emploie à seule fin d'évacuer Mme Cottin du champ littéraire. Il faut prendre en compte le contexte de cette période particulière. En tant que femme, et même si elle appartient au milieu de la haute bourgeoisie par sa naissance, Sophie Cottin a vécu à une époque où l'accès à la culture était malaisé (voire impossible) pour les représentantes de son sexe : l'Université lui était fermée²⁵⁶⁴ ; seule la lecture pouvait alimenter une soif de connaissances remarquable en un temps où, les « arts d'agrément » constituaient la base de la formation féminine. Cependant, suffisamment d'indices laissent supposer que

some punished ; / For never was a story of more woe /Than this of Juliet and her Romeo. »

²⁵⁶³À moins que l'on ne veuille signifier par là le fait de détenir des connaissances sans qu'elles soient sanctionnées par un « diplôme », ce qui rendrait encore plus absurde cette affirmation : c'est ignorer le contexte de l'époque où la position sociale du sujet ne dépendait pas obligatoirement d'une formation assurée et validée par des institutions officielles.

²⁵⁶⁴Du moins en ce qui concerne les grades délivrés par l'Université. Il est vrai que les femmes assistaient volontiers aux cours publics : Azai s, notamment, attirait les foules féminines.

Sophie Cottin a eu des précepteurs durant son enfance et qu'à leur contact elle a acquis des rudiments suffisants, peut-être même lui permettant de lire des textes en latin. Ses origines familiales bordelaises, sa connaissance de l'anglais (elle était au moins capable de lire couramment cette langue) lui donnaient accès à un réservoir d'oeuvres qui exerçaient, à cette époque, une influence décisive sur la littérature française. Enfin, Sophie Cottin, qui possédait le goût des spectacles, assistait assez souvent à des représentations théâtrales, comme en témoigne sa correspondance.

L'idéologie qui marque les oeuvres de Mme Cottin, nous a permis, à diverses reprises de constater les points de contact qu'elle entretient avec la pensée dominante post-révolutionnaire, conservatrice, qu'il s'agisse de Chateaubriand ou de Joseph de Maistre. Stendhal, dans une lettre écrite le 1^{er} novembre 1825, relèvera qu'*Élisabeth* est « [l]e seul roman qu'en France, on laisse lire aux jeunes filles dans les familles *ultra*, qui s'imaginent faire partie de l'ancienne aristocratie²⁵⁶⁵. » Le texte de J.B.J. Champagnac que nous produisons en annexe ne démentira pas cette opinion. Sans doute faut-il voir ici l'une des raisons possibles du déclin de notre romancière. Soulignons d'abord que Sophie Cottin n'a adhéré délibérément, ou de façon ostentatoire, à aucune idéologie politique (souvenons-nous de Napoléon à Sainte-Hélène interrogeant avec inquiétude ses proches pour savoir si Mme Cottin soutenait le Régime ou lui était hostile comme Germaine de Staël) ; son père et son époux appartenaient à la bourgeoisie aristocratique éclairée, ralliée aux Lumières, liée au mouvement maçonnique bordelais ; à Paris, dans la

²⁵⁶⁵ Cité par Sykes, page 222. Et qui, probablement, imaginaient trouver en Sophie Cottin un auteur « politiquement correct ».

mouvance de La Fayette, ces hommes de progrès accueillirent avec espoir le changement²⁵⁶⁶. Sophie, trop jeune peut-être pour comprendre la portée d'événements majeurs qui bouleversaient la face du monde, pensait que la politique ne concernait pas les femmes et constituait le domaine réservé des hommes. Au sortir de la tourmente, elle se retrouva seule et autonome, sans époux et sans père. Elle dut prendre des décisions, se construire un univers propre (tant matériel qu'imaginaire) ; on conçoit facilement que, dans ces circonstances, elle choisit le repli, la solitude et l'autarcie. Cette position de retrait par rapport aux agitations du monde brouilla son image (Napoléon s'étonnait de n'avoir jamais rencontré le plus grand écrivain de son règne, alors que d'autres, d'une envergure moindre à cette époque, comme Chateaubriand ou Mme de Staël²⁵⁶⁷, faisaient grand bruit et géraient avec soin leur publicité personnelle.) Le moralisme de surface que l'on retrouve dans ses oeuvres et qui recouvre, en fait, des passions ardentes qui laissent les corps pantelants²⁵⁶⁸, acheva de dénaturer la perception qu'on avait d'elle ; lorsque vint la Restauration, la nouveau

²⁵⁶⁶L'excellent film *Jefferson à Paris* de James Ivory (juin 1995) qui vient de sortir au moment où nous écrivons ces lignes donne une image assez juste de cette période historique et trace un portrait intéressant de La Fayette.

²⁵⁶⁷En 1807, le volume des écrits de Chateaubriand est moindre que celui de Sophie Cottin ; à cette époque, sa réputation se fonde essentiellement sur *Le Génie du christianisme*, oeuvre de commande, et sur deux minuscules romans, *Atala* et *René*. De son côté, Mme de Staël, célèbre parce qu'elle est la fille de Necker, constate avec amertume les faibles tirages de ses propres ouvrages, et notamment de *Corinne*, boudé par le public. À diverses reprises, elle manifesterait une certaine jalousie à l'encontre de Sophie Cottin. Les écrivains reconnus de cette période sont Bernardin de Saint-Pierre, Sébastien Mercier, Guilbert de Pixérécourt, Sophie Cottin et Mme de Genlis.

²⁵⁶⁸Jean Gaulmier (*op.cit.*, page 6) cite les propos de Mme de Genlis : « [...] immoralité révoltante. L'amour y est furieux et féroce [...] L'héroïne ne se livre sans pudeur à des emportements effrénés et criminels. [...] Ce n'est pas peindre l'amour, c'est peindre la rage semblable à celle que les animaux féroces éprouvent dans une certaine saison de l'année. » et de Joubert : « Ses héros ont souvent des flammes hideuses. »

régime fit l'appel des siens et encensa ceux qui avaient défendu le trône et l'autel²⁵⁶⁹. Une morte ne pouvant guère se récrier, on décida d'autorité²⁵⁷⁰ que *Mathilde* ou *Élisabeth* défendaient les valeurs morales de la monarchie ; les excès de ses oeuvres antérieures furent occultés. Par ailleurs, au sortir de l'Empire, s'était développé un courant doloriste :

« [...] romans, produits par le mouvement religieux de la Restauration, et promenant en Judée des idées néo-catholiques dans des suppléments à l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* : des romans où des pèlerinages pieux à la recherche d'une rose mystique s'entremêlaient, dans la vallée de Josaphat, avec des légendes pieuses, avec de la minéralogie, avec des histoires de brigands, avec des amours platoniques.²⁵⁷¹ »

Or, cette atmosphère romanesque s'inspirait directement de *Mathilde* ou de *La Pécheresse repentie*, dont cette littérature constituait, en quelque sorte, la version dégradée. Embrigadée par le catholicisme triomphant, l'oeuvre de la petite protestante bordelaise fut réduite à des morceaux choisis dignes de figurer dans la bibliothèque des demoiselles. Dans ce contexte, le didactisme des dernières oeuvres était fort apprécié. Ses héroïnes incarnaient des modèles de constance, de courage et d'obéissance. *Élisabeth*, notamment, donnait une image héroïque du sacrifice filial. Certes, comme dans le couvent d'Emma, les chastes élèves se passaient en rougissant *Claire d'Albe* ou *Amélie Mansfield* dont les pages débordaient de passions interdites : les bonnes religieuses qui gouvernaient les pensions de jeunes filles, n'ayant sans doute aucune idée du contenu réel de ces romans, n'y trouvaient rien à

²⁵⁶⁹Chateaubriand et Michaud (éditeur de Mme Cottin) sont récompensés de leur fidélité. Pendant ce temps, le pauvre Azaïs doit se cacher.

²⁵⁷⁰Le texte de J.B.J. Champagnac que nous produisons en annexe est très révélateur de cette entreprise de récupération : c'est une image totalement déformée de Mme Cottin qui se met en place.

redire. Cependant, la rhétorique oratoire et lyrique de la génération impériale déclinait : l'emphase ne faisant plus recette, l'expression des sentiments prit de nouvelles formes et l'idéal se décrépita sous la pression du réel ; une société plus dure, plus matérialiste, envahie d'objets manufacturés²⁵⁷², se constitua. Le paradigme collectif se trouva modifié. L'horizon d'attente avait basculé.

Le réalisme s'accommodait mal avec une vision éthérée du monde, or, comme le plan religieux gérant la dimension axiologique de son oeuvre, il était facile d'assimiler la Veuve Cottin à un agent du Vatican. Revendiquée par les bien-pensants, elle se trouvait compromise définitivement. Jugée rétrograde, voire réactionnaire, son oeuvre a été (fort injustement) évincée du panthéon officiel de Lettres par les positivistes contempteurs de l'Ancien Régime, dont l'anti-féminisme²⁵⁷³ pouvait se donner libre-cours. Passante au destin d'étoile filante, affublée d'un nom terne et trivial, la bonne Mme Cottin, qui n'avait même pas l'excuse d'être aristocrate, fut reléguée dans les greniers encombrés de la Littérature.

²⁵⁷¹Edmond de Goncourt, *La Fille Élisa / La Faustin*, Paris, U.G.E., « 10-18 », 1979, page 62.

²⁵⁷²*L'Éducation sentimentale* de Flaubert traduit cette nouvelle vision du monde, envahi par une accumulation d'objets matériels qui constituent le réel.

²⁵⁷³Il est remarquable de constater que la condition féminine a connu une sensible régression après la Révolution ; alors qu'une véritable libération (intellectuelle) semblait s'amorcer, notamment depuis la publication de *La Nouvelle Héloïse*, un net recul (légaliste) est observable à partir de l'Empire. Les héroïnes de Sophie Cottin reflètent cette évolution : tentées par une liberté désirée (Claire, Amélie), elle doivent rentrer dans le rang et subissent la pression sociale.

Aux sucreries mièvres l'on préférerait désormais des menus²⁵⁷⁴plus roboratifs :

Potage purée Bovary,
Truite saumonée à la fille Élixa,
Poularde truffée à la Saint-Antoine,
Artichaud au coeur simple,
Parfait naturaliste.

La nouvelle école littéraire enseignait à ne pas se voiler la face, à ne pas laisser prendre au leurre des bons sentiments et de la religiosité factice. Elle signalait les ravages d'une littérature qui propageait l'illusion : ainsi, Emma Bovary d'abord, la fille Élixa ensuite, sont les victimes désignées – toutes deux – du roman sentimental. Dans le cabinet de lecture de Bourlemont, Élixa trouve l'aliment idéal à ses rêveries, sorte d'opium qui lui fait oublier sa condition.

L'idée de progrès allait de pair avec celle d'une évolution continue de l'Humanité, se réalisant par étapes. Les arts, dans ces conditions, devaient suivre ce mouvement ascendant. L'Histoire Littéraire s'appliqua à dessiner des étages successifs, séparés. Les étapes intermédiaires furent négligées et l'on effaça ces glissements isotropes qui contestaient le modèle officiel, le mettant dangereusement en péril.

Sans doute peut-on trouver dans ces différents arguments la raison de l'oubli qui a frappé une oeuvre dont nous avons tenté de définir l'importance et les limites. L'on nous reprochera probablement notre parti-pris : nous n'avons pas revêtu la toge du procureur, mais celle de l'avocat. Notre propos était de faire revivre une époque, sa

²⁵⁷⁴Il s'agit du menu servi aux écrivains naturalistes, le 16 avril 1877, au café Trapp (cité par Hubert Juin, *La Fille Élixa / La Faustin*, Paris, U.G.E., « 10-18 », 1979, page 11).

mentalité particulière, au travers de textes qui peuplèrent l'imagination d'une génération et de ses enfants. Adolescents, Lamartine, Vigny, Balzac, Hugo, Nerval, Flaubert et Dumas, pour ne citer que les plus célèbres, ont lu Sophie Cottin avec passion²⁵⁷⁵. Une étude sérieuse des influences qui se sont exercées sur ces écrivains passe nécessairement par la connaissance de l'oeuvre de notre romancière. De même, un historique solide de la littérature féminine ne saurait la négliger.

Médiatrice entre deux mondes, Mme Cottin a contribué à conforter les acquis de la période précédente en matière de sensibilité, en les enrichissant des thèmes nouveaux qui apparaissaient à l'horizon littéraire et nourriront le Romantisme ; en particulier, profitant de l'élargissement du public, elle participe directement à la formation d'un lectorat populaire.

À l'heure précisément où un contemporain de Sophie Cottin, Sébastien Mercier, vient de faire l'objet d'une totale réhabilitation littéraire²⁵⁷⁶, il faut espérer que l'intérêt qui se manifeste actuellement pour la période impériale conduira à réévaluer l'importance d'un

²⁵⁷⁵Stendhal qui n'appréciait guère la romancière, notera en 1825, dans une lettre adressée à M. Strich, éditeur de la *German review* publiée à Londres : « [...] ses romans sont difficiles à lire pour des hommes âgés de plus de vingt-cinq ans » (Sykes, page 257). Les écrivains que nous citons ont lu ces romans durant la période impériale ou sous la Restauration, avant même d'avoir atteint l'âge signalé par Stendhal. Dans le cours de cette étude, nous avons relevé une référence textuelle qui semble indiquer une réminiscence flagrante chez Baudelaire (« L'Albatros ») ; nous avons également formulé des hypothèses prudentes en ce qui concerne une possible influence sur l'oeuvre de Jules Verne qui demanderait à être vérifiée par les spécialistes de cet écrivain (Sophie Cottin figurait-elle dans la bibliothèque de J. Verne ?). Les frères Goncourt ont probablement lu Sophie Cottin qu'ils dénigrent avec plaisir dans leur *Journal*.

²⁵⁷⁶1994-1995 : il faut saluer la réédition complète de son *Tableau de Paris* (Paris, Mercure de France, 3 volumes, 1994), aboutissement des travaux du C.N.R.S., et la publication d'un ouvrage collectif, dirigé par Jean-Claude Bonnet (*Louis-Sébastien Mercier, un hérétique en littérature*, Paris, Mercure de

écrivain attachant et sensible dont nous avons, modestement, tenté de cerner l'image.



France, 1995) qui s'est accompagnée de nombreuses émissions, consacrées à l'écrivain, diffusées par France Culture.

Documents complémentaires.

Marceline Desbordes-Valmore,
Le Retour à Bordeaux (Pleurs, 1833.)

Mais quelle voix plus tendre
S'exhale au fond des bois :
Cot[t]in, je crois entendre
Ta gémissante voix.
Non, c'est la tourterelle,
Qui pleure ses amours ;
Tu fus triste comme elle,
On te plaindra toujours

Malvina, de tes larmes
Raconte les secrets.
Mathilde, dans ses charmes
Garde tes doux attraits :
Là, ta grâce craintive,
Qu'on ne fit qu'entrevoir,
Se réfléchit pensive,
Comme au fond d'un miroir.

Et déjà tu sommeilles ;
Tes yeux fermés,
De leurs brûlantes veilles
Sont déjà consumés.
Il est doux de connaître
Un coeur comme le tien :
Il est cruel, peut-être,
De l'entendre trop bien !

Partant pour la Syrie... **(Le Beau Dunois)**

Cette Romance composée par la Reine Hortense devint l'hymne officiel du Second Empire.

Comme on le sait, la fille de Joséphine avait été pensionnaire de la maison d'éducation de Mme Campan²⁵⁷⁷, grande admiratrice de Mme de Sévigné, qui, s'inspirant des leçons du Grand Siècle rêvait de fonder le Saint-Cyr du Directoire. Grâce à la protection des Bonaparte, elle prit en charge l'éducation des jeunes filles, futures épouses des dignitaires des Cours consulaire et impériale. Mme Campan envisage son enseignement comme une préparation à l'entrée dans la société des jeunes personnes et pour la première fois, l'éducation de la jeune fille fait l'objet d'un intérêt particulier : en plus des disciplines générales autorisées, l'étude des langues étrangères est privilégiée. De plus, comme le signale Françoise Wagener dans la récente biographie qu'elle consacre à la Reine Hortense²⁵⁷⁸ :

« [...] dans les quatre classes qu'elle institue, aux couleurs différentes - verte pour les petites, aurore, bleue et nacarat - on enseigne la danse, la harpe, le clavecin, le piano, le chant, le chant italien, les chœurs, l'accompagnement, le dessin - paysage, fleurs, portraits - mais aussi la conversation. Dans la classe nacarat, on décide, par exemple, d'un thème de causerie : un incendie, une partie de campagne manquée, la

²⁵⁷⁷Nous avons montré quel témoin privilégié du naufrage de la monarchie avait été Mme Campan et quel lien précis la liait à Mme Cottin : en effet, Mme Campan rendait parfois visite à notre romancière à Champlan. Les idées pédagogiques de Mme Campan et celles de Sophie Cottin étaient assez similaires ; Mme Cottin avait formé le projet d'écrire un(e) *Émile* au féminin où la question de l'éducation des jeunes filles serait mise au premier plan.

²⁵⁷⁸*Op.cit*, page 97.

rupture d'un mariage. Bien évidemment, les problèmes d'argent ou d'organisation domestique sont bannis. [...] Les visites aux pauvres sont régulières et soigneusement encadrées. En plus des exercices de déclamation, on monte des pièces de théâtre, comédies de paravent ou, quand les circonstances s'y prêtent, tragédies classiques. »

Cette citation apporte un complément précieux à l'analyse du paradigme en vigueur à l'époque de Mme Cottin.

Eugène de Beauharnais sera blessé sous les murs d'Acce, accident qui marquera profondément sa soeur, la jeune Hortense, lui causant de vives alarmes. Quelques années plus tard, Mme Campan fera lire à son ancienne élève la *Mathilde* de Mme Cottin. Sans doute peut-on supposer que ces deux événements sont à la source de la fameuse romance *Le Beau Dunois* :

1

Partant pour la Syrie,
Le jeune et beau Dunois
Venait prier Marie
De bénir ses exploits.
« Faites, Reine immortelle,
Lui dit-il en partant
Qu'aimé de la plus belle
Je sois le plus vaillant. »

2

Il écrit sur la pierre,
Le serment de l'honneur,
Et va suivre à la guerre,
Le comte son Seigneur,
Au noble voeu fidelle
Il crie en combattant :
Amour à la plus belle,
Honneur au plus vaillant.

3

On lui doit la victoire.
Dunois, dit le Seigneur,

Puisque tu fais ma gloire,
Je ferai ton bonheur
De ma fille Isabelle
Sois l'époux à l'instant,
Car elle est la plus belle,
Et toi le plus vaillant

4

À l'autel de Marie,
Ils contractent tous deux
Cette union chérie,
Qui seule rend heureux.
Chacun dans la chapelle,
Disait en les voyant :
Amour à la plus belle,
Honneur au plus vaillant.

Croyant faire plaisir à leur chef pour qui ces paroles et leur mélodie évoquaient de tendres souvenirs (ceux de sa mère), les Bonapartistes firent de cette romance un chant de ralliement. Après le « Coup-d'État », les fanfares locales saluaient les visites du Prince-Président en exécutant l'air fameux qui prit dès lors un caractère officiel.

Lorsque Napoléon III fut libéré par les Prussiens, sept mois après la défaite de Sedan, la musique du Régiment prussien caserné à Cassel exécuta - pour la dernière fois sans doute - cet hymne, afin de rendre un dernier hommage au vaincu qui prenait le train et jamais plus ne reverrait le sol français.

Lorsque l'on connaît l'importance prise par cette fade romance, véritable « scie » du régime impérial, l'on peut mieux évaluer le caractère séditieux de *La Marseillaise* dans un passage de *Germinal*, roman qui se déroule sous le Second Empire :

« Les yeux brûlaient, on voyait seulement les trous des bouches noires chantant *La Marseillaise*, dont les strophes se perdaient en un mugissement confus, accompagné par le claquement des sabots sur la terre dure. ²⁵⁷⁹»

Cette *Marseillaise* virile, qui ne deviendra l'hymne de la République qu'en 1887, contraste évidemment avec *Le Beau Dunois* – expression d'un paradigme désormais révolu, celui dans lequel avait baigné une génération disparue. Ce choc des contraires permet de mieux appréhender, peut-être, l'engloutissement de l'oeuvre de Mme Cottin, d'en comprendre les causes. Sur les corons du Voreux est né un autre monde, radicalement différent : la fracture de 1870 rend caduque une littérature où le bon sentiment et la foi primaient.

| {

²⁵⁷⁹Émile Zola, *Les Rougon-Macquart, Germinal*, Paris, Seuil, « L'Intégrale », 1970, tome IV, page 569.