

Ellen Constans

Images de la femme dans le roman sentimental

0- La femme est un personnage nécessaire du roman sentimental. Les images qu'en donne ce genre bimillénaire sont multiples et diverses ; il n'est pas question de se lancer dans un survol exhaustif. Je me bornerai à l'étude de deux aspects primordiaux à en juger par l'abondance et la récurrence des deux types de figures féminines que nous allons examiner et par leur poids dans la production du sens de ces textes :

J'étudierai donc deux figures :

- Celle de la jeune fille qui découvre l'amour et s'unit à celui qu'elle aime par un mariage d'inclination réciproque ;
- Celle de la jeune femme mariée sans amour par une union d'intérêts voulue par sa famille et qui découvre l'amour (après son mariage) pour un autre que son mari.

0-1. Avant d'entamer l'étude de ces deux figures, il faut rappeler brièvement les caractères constitutifs du genre de la fiction sentimentale.

Le premier constituant du roman sentimental est, évidemment, que le texte déroule une histoire d'amour. Ce qui pointe d'abord le fait que ce genre romanesque comme d'autres (romans policiers, romans de mœurs, romans d'aventures...) est défini par une thématique spécifique. Insistons sur le fait qu'il s'agit *d'une seule* histoire d'amour (du moins à titre principal), ce qui différencie le genre du roman libertin ou du roman pornographique qui racontent des relations « amoureuses » multiples, successives ou simultanées.

Le programme narratif s'élabore autour de l'histoire amoureuse *d'un couple* ; le système des personnages du roman d'amour a pour caractéristique structurelle de se concentrer autour de *deux* protagonistes dont le destin romanesque est étroitement lié. Ce sont *deux sujets* qui ont ou construisent un *objet de quête commun* : le bonheur amoureux dont l'un et l'autre sont aussi en même temps les *destinataires*. Symétrie dans la position de chacun des deux protagonistes, réciprocité des sentiments (au moins au dénouement et souvent bien avant) forment une configuration typique.

Le déroulement du programme narratif s'opère à partir de trois *invariants* globaux (cf. Umberto Eco) :

1. *La première rencontre des amants*,
2. *La disjonction* qui oppose à la réalisation de leur amour-obstacles externes ou/et internes,
3. *La conjonction* qui finalement les unit dans le bonheur ou dans la mort ; même dans ce dernier cas de figure, on est fondé à parler de conjonction parce que les

deux amants se sont avoué un amour exclusif et éternel. Dans les actualisations l'essentiel du volume textuel est consacré à la phrase disjonctive : c'est là que se manifestent l'originalité et la singularité de l'invention fictionnelle. Les obstacles peuvent être, nous l'avons dit, externes ou internes ; l'histoire du genre fait apparaître une progression des obstacles internes (oppositions entre les personnalités des protagonistes, mises à l'épreuve, jalousie...) au détriment des obstacles externes (séparation physique du fait d'un naufrage, d'une guerre, d'un enlèvement).

Dernière caractéristique majeure du genre : l'amour est toujours donné et perçu par les protagonistes comme une *valeur* fortement positive. On pourrait dire que *le roman sentimental est à la fois un roman d'amour et le roman de l'Amour*. Si ce sentiment est une valeur, sa quête devient le noyau d'une éthique : le triomphe de l'amour, est l'affirmation d'une morale : il justifie et glorifie les épreuves et les souffrances subies pour accéder au bonheur. Les prétentions morales et moralisatrices fréquemment affichées par le genre jusqu'au milieu du XXe siècle trouvent là leur source, sans nul doute.

0-2. Ces caractéristiques identitaires et structurelles pointent clairement *l'importance de la figure féminine*. Elle est la *figure centrale du genre*. L'éclairage, la focalisation portent généralement davantage sur la femme que sur le protagoniste masculin. L'histoire du genre confirme que ce déséquilibre est ancien : il se manifeste depuis le XVIIe siècle au moins ; c'est-à-dire qu'il date de l'époque où le genre se constitue comme tel ; le XVIIIe siècle affiche encore davantage cette avancée de la figure féminine au premier plan. Les titres le disent déjà : après *L'Astrée* et *La Princesse de Clèves*, voici *Manon Lescaut*, *Les Lettres d'une Péruvienne*, *La Nouvelle Héloïse*, *Lettres de Fanny Butlerd*, *Lettres de Milady*, *Juliette Catesby*, *Mlle de Clermont*, *Adèle de Senange*, *Claire d'Albe*, *Malvina*, *Amélie Mansfield*, *Mathilde*, *Delphine*, *Corinne*, etc. ; alors que les titres de roman sentimental désignant le protagoniste masculin sont beaucoup plus rares (*Mémoires du comte de Comminge*, *Edouard*), l'évolution du titre du roman de l'abbé Prévost est significatif. Le point de vue adopté pour la narration fait évidemment pencher la balance, lorsqu'il s'agit de romans épistolaires monodiques (*Lettres portugaises*, *Lettres péruviennes*, *roman de Mme Riccoboni*). L'explication est cependant insuffisante car la mise en avant du personnage féminin est tout aussi nette dans les romans par lettres polyphoniques (*Nouvelle Héloïse*, *Delphine*), dans ceux où la voix unique ou principale est masculine (*Valérie*) et dans les récits, récits à la troisième personne du singulier (*Mlle de Clermont*) ; il faut donc chercher les raisons ailleurs. On invoque assez souvent le fait que le genre est le domaine favori de *l'écriture féminine*, le domaine privilégié et presque unique même ; celle-ci serait donc par nature, pourrait-on dire, une écriture sentimentale. Il est vrai que dès le XVIIe siècle, lorsque des femmes se mettent à écrire (et on peut déjà citer Hélienne de Crenne au XVIe siècle), elles écrivent des romans sentimentaux : Mlle de Scudéry, Mme de Lafayette, la présidente Ferraud, Catherine Bernard... Au XVIIIe siècle et jusque vers 1830 le phénomène s'amplifie. Mais il ne faut pas oublier qu'avant 1830, le roman en tant que genre est voué à la fiction sentimentale par la critique et le public. Il ne faut pas oublier non plus que le roman est à cette époque un genre sans règles (contrairement aux autres genres), réputé facile et sans conséquences, un genre bas, donc accessible pour des auteurs peu cultivés tels que les femmes. L'écriture féminine commence, selon nous, par le roman et, en particulier, par le roman sentimental pour des raisons qui tiennent à la fois à la

situation du genre romanesque dans les Lettres, à la condition féminine dans la société ; mais non à une « nature » féminine.

On ne peut ériger non plus en règle un désir des femmes-auteurs de parler de la condition féminine à travers la fiction, ne serait-ce qu'en focalisant les récits sur l'héroïne. En effet les romans sentimentaux écrits par des hommes : l'abbé Prévost, Rousseau, Balzac, Chateaubriand adoptent la même technique : Manon Lescaut, Julie, Henriette de Mortsauf, Atala sont désignées comme les protagonistes, situées au premier plan de la narration devant des Grioux, Felix de Vandenesse, Chactas et Saint-Preux. Les petits romans d'amour d'entre les deux guerres ou les récits de la presse du cœur d'après 1950 mettent également en avant l'héroïne. Il semble donc bon que dans le couple structurellement fondateur du genre, la femme est un objet et un sujet romanesque plus important, plus intéressant que l'homme : ses sentiments, son cœur, ses désirs, son attitude face à l'amour sont fouillés plus abondamment que ceux de son partenaire. Rousseau et après lui Stendhal, George Sand et bien d'autres romanciers du XIXe siècle (il faudrait y ajouter des philosophes) auraient sans doute donné pour explication que « l'amour est la grande affaire de la vie des femmes » (in *La Nouvelle Héloïse, De l'amour, etc.*). Aujourd'hui que l'existence féminine se limite de moins en moins à la vie du cœur, que les femmes sont de plus en plus impliquées dans la vie professionnelle et sociale en général, la prééminence de l'héroïne tend peut-être à diminuer à en juger par les textes récents de romans d'amour sériels (*Harlequin* ou *J'ai lu*) ; peut-être va-t-on vers un équilibre.

En tout état de cause, le roman sentimental donne des images multiples et diverses de la femme. Précisons : *de la jeune femme*, d'une période de sa vie qui va de l'adolescence à la veille de la maturité (*mais* ne pas oublier que les âges de la vie se sont modifiés au fil de l'histoire). Si l'amour est intimement associé à l'existence féminine il l'est essentiellement à la jeunesse de la femme. Ici encore apparaît une dissymétrie : dans le roman sentimental, on rencontre des héros d'âge mûr : trente à trente-cinq ans, mais plus rarement des femmes du même âge. L'homme et la femme n'accèdent pas à l'amour vrai au même âge ni par les mêmes itinéraires. Peut-être les paramètres sont-ils en train de se modifier dans le roman d'amour contemporain (exemple Magali, *Pour une orchidée*).

Les vues sur la femme sont donc encadrées dans des limites assez étroites. A l'intérieur de ces limites, que peut nous dire le roman sentimental sur la jeune femme (fille ou femme) et sa relation à l'amour ? Sur la relation du sentiment à la condition de la femme / à la situation de la femme et de l'homme dans la société, sur la relation entre les sexes ? Ressasse-t-il toujours la même histoire et les mêmes informations sur ces questions, comme on le lui reproche depuis trois siècles ? Donne-t-il des images déformées, fausses de la femme et de son existence amoureuse ? Des visions idéalisées ? Ou peut-on lui accorder le crédit de représentations valides, qui contribueraient, à leur façon, à définir la situation des femmes dans la société et les relations hommes/femmes ? (Voire la « nature féminine » pour qui croirait à son existence ?).

0-3. Il faut se poser ces questions (et bien d'autres) en gardant à l'esprit que si le roman sentimental est considéré comme *un genre littéraire reconnu / légitime jusqu'au XIXe siècle*, il est, depuis la fin de ce siècle, un mauvais genre, relégué dans la littérature populaire / la paralittérature / la littérature de grande

consommation. Le déclassement a pour origine et cause la sérialisation de la production, sa codification extrême qui lui fait ressasser les mêmes lieux-communs et des histoires similaires. Il est dû aussi au fait que depuis le XVIIe au moins, le lectorat du genre est, très majoritairement, féminin est de plus en plus populaire : un lectorat doublement dévalorisé par son sexe et sa position sociale, un lectorat dominé.

O-4. Nous avons distingué, je le rappelle, deux types de roman sentimental - celui de la jeune fille - celui de la jeune femme mariée - parce qu'ils initient *deux scénarios différents* et donnent de la femme et de sa relation à l'amour des représentations différentes.

O-4.1. Chronologiquement / dans le déroulement de la vie réelle, l'histoire de la jeune fille célibataire qui rencontre l'amour est évidemment première. Le récit du *roman d'amour de la jeune fille* racontera donc la première rencontre d'Elle et Lui, les obstacles que rencontre le déploiement de leurs sentiments, et le triomphe de l'amour. En règle générale le récit se dénoue dans une fin heureuse : c'est aujourd'hui une règle absolue. Les exceptions sont rares et parfois seulement apparentes (ex. *Cité des Anges* de Delly). Ce type de roman sentimental doit être rapproché, selon nous, du *récit initiatique et d'apprentissage* : une jeune fille se prépare à passer de l'adolescence à la vie d'adulte, de l'état de jeune fille (vierge de préférence !) à celui de femme ; pour y parvenir elle doit traverser une série d'épreuves qui vérifient son aptitude à ce passage, à assumer la vie nouvelle qui sera la sienne. Récit d'initiation et d'apprentissage donc. Logiquement, la découverte du sentiment, sa naissance et ses premières manifestations sont racontées à l'orée du récit, et la conclusion, le mariage ou ses prémices (projet, fiançailles) au dénouement. Ce type de récit, comme on l'a dit, prédomine très majoritairement dans le roman d'amour du XXe siècle.

Depuis quinze ou vingt ans, ce roman d'amour ne se termine plus systématiquement par des fiançailles, un projet de mariage ou le mariage lui-même. La « crise » du mariage légal, l'extension des relations sentimentales et sexuelles avant le mariage, l'extension de l'union libre ont rendu les auteurs plus prudents, si l'on peut dire ; ou plutôt ils suivent l'évolution des mœurs. Aujourd'hui la majorité des romans de série se termine sur une étreinte plus passionnée et l'affirmation du bonheur, sans qu'il y ait recours aux institutions civiles ou religieuses. Autrement dit les romans *Harlequin* ou *J'ai lu* ne parient plus sur la durée de la conjonction et ne présentent plus comme la fin normale (au sens exact du terme) le mariage institutionnel. Seule compte l'intensité de l'étreinte finale et des sentiments qu'elle est censée signifier. La série « chance » d'*Harlequin* née en 1983, qui produit ce type de récits, se présentait à ses débuts sous le slogan : « Il y a toujours l'espoir d'un nouvel amour ». Cette évolution ne met cependant pas en cause le fait qu'il s'agit bien du roman de deux célibataires (Lui l'est parfois redevenu à la suite d'un divorce) qui vont former un couple et qui découvrent et éprouvent l'amour comme valeur première.

O-4.2. Dans le *roman sentimental de la femme mariée*, le mariage a eu lieu dans la « préhistoire » du texte (*Claire d'Albe*, *Le Lys dans la vallée*) ou intervient très tôt dans le récit (*La Nouvelle Héloïse*, *La Princesse de Clèves*). Ce mariage a été de convenance, décidé par la famille (le père en général), une alliance d'intérêts, de fortune et de positions sociales, où l'amour n'a pas eu de part, du moins du côté de

la femme (M. de Clèves est amoureux de sa femme, mais la réciproque n'est pas vraie). Celle-ci découvre la passion auprès d'un tiers après le mariage ou, plus rarement, (*La Nouvelle Héloïse*) l'avait découverte avant l'alliance à laquelle la famille la contraint.

La configuration du système des personnages et le programme narratif sont, avec une telle donnée initiale, très éloignés de ceux du roman sentimental chez les jeunes célibataires. Au près du couple central et en figure d'opposant majeur se trouve le personnage du mari, gardien de la loi et de l'honneur. L'amour de l'héroïne est un sentiment interdit par les lois religieuses et civiles qui condamnaient l'adultère comme un crime jusqu'au-delà de 1950. Cette interdiction est souvent intériorisée par la jeune femme pour qui son amour est d'emblée coupable. Il peut en aller de même pour le héros d'autant que dans les actualisations, il est souvent lié au mari par un lien de parenté (Claire d'Albe), d'amitié ou de respect (Saint-Preux). La disjonction se nourrit de l'interdiction et de la lutte de l'héroïne et/ou du héros contre le désir de la transgression. A la recherche du bonheur, ils doivent pourtant le refuser ; ils deviennent leurs propres opposants et opposés l'un à l'autre (cas de figure intéressant dans le cadre des schémas des forces agissantes de Propp ou de Greimas). L'issue ici n'est *jamais* heureuse ; les amants sont séparés (*Princesse de Clèves*), meurent tous deux (*Tristan et Iseut*, *Angoisses douloureuses d'Hélisenne de Crenne*) ou du moins l'un d'eux meurt (*La Nouvelle Héloïse*, *Le Lys dans la vallée*). Cependant malgré cette séparation définitive, la conjonction a toujours lieu à un moment ou à un autre dans le récit et/ou dans l'au-delà du récit, tout d'abord parce que les deux protagonistes se sont avoué leur amour ou savent du moins qu'il est réciproque, absolu et unique (cf. les motifs obligatoires de la révélation et de la confirmation de l'amour), en second lieu parce que la mort de l'un des amants est l'occasion et le signe même de la confirmation de l'amour et, mieux encore, promesse d'une conjonction dans l'au-delà (*Angoisses douloureuses*, *La Nouvelle Héloïse...*).

Il faut noter ici une dissymétrie assez remarquable : dans la majorité des récits de ce second type, c'est la femme qui est mariée, donc interdite et non l'homme : l'adultère féminin est un crime ; l'adultère masculin n'est qu'une faute au pis un délit... La dissymétrie est révélatrice de la condition féminine (quelques exceptions : *Les Mémoires du comte de Comminge* ; *Delphine*).

Les implications sociales et morales sont bien plus fortes dans ce type de roman sentimental que dans le premier ; il ne s'agit plus d'un récit d'initiation et d'apprentissage ; on est proche ici du *roman de mœurs* dans la mesure où le mariage, la condition féminine, la liberté individuelle, le couple droits-devoirs de l'individu sont problématisés, et du même coup le sentiment amoureux. Celui-ci, pourtant interdit, demeure connoté très positivement : il est élan, appétence, désir naturels, affect enrichissant.

Il existe des passerelles entre ces deux types de romans ou des mixages : nous en verrons un cas avec *La Comtesse Sarah* de G. Ohnet. On pourrait citer aussi un certain nombre de romans de Max du Veuzit ou de Max du Veuzit, qui sont des récits d'apprentissage de la conjugalité.

Aujourd'hui le roman des drames de l'adultère a pratiquement disparu du roman sentimental : encore un signe de la désacralisation de l'institution du mariage, de l'évolution des mœurs (divorce, unions libres, libéralisation sexuelle). Il n'est donc

pas étonnant de voir figurer ses actualisations dans le corpus littéraire des siècles passés et dans la littérature légitime.

*

* *

1- LE ROMAN D'AMOUR DES JEUNES CELIBATAIRES ; L'ŒUVRE DE DELLY

1-1. La figure de la jeune fille est donc au cœur du roman sentimental des jeunes célibataires. Son image a beaucoup évolué depuis un siècle. La montée en puissance de ce type de roman sentimental a coïncidé avec le déclassement du genre.

Comme je l'ai écrit ailleurs, ce déclassement a lui-même coïncidé avec la résurgence du roman sentimental, autour de 1880, après une période d'absence/d'évanouissement. Paradoxalement, il est réapparu comme genre dans la presse catholique à destination populaire (*L'Ouvrier, Les Veillées des chaumières*) ; dans cette presse et dans les maisons d'édition de même obédience, on voulait lutter à la fois contre la « dépravation des mœurs » et contre la crise morale dont l'installation d'une République démocratique, l'enseignement laïque, la légalisation du divorce etc. étaient des symptômes marqués et contre les « mauvaises lectures », c'est-à-dire le roman populaire qui incite au relâchement moral et au vagabondage « malsain » de l'imagination, par de « bonnes lectures ». A un lectorat populaire qui est en train de se détacher des références imposées jusqu'alors par la morale « chrétienne » catholique, il faut proposer des modèles, des valeurs morales et idéologiques « saines » et « autorisées ». Et comme les femmes, jeunes et moins jeunes, constituent les gros bataillons de lecteurs du roman populaire, il convient de leur faire lire des textes qui leur parlent des rôles sociaux qui sont les leurs : épouse et mère, et de les préparer à ces fonctions. Tout en faisant quelques concessions à leur besoin de rêver, il faut canaliser leur imagination, orienter leurs rêveries vers « l'amour permis », c'est-à-dire l'amour dans le mariage. C'est ainsi qu'est né un *roman d'amour de préparation au mariage* qui dit que l'amour et le mariage sont conciliables, que le mariage d'inclination existe, et qu'il vaut la peine de les connaître fût-ce au prix d'épreuves, de souffrances et de sacrifices. Ceux-ci ont aussi l'avantage de forger des « âmes », de les affermir pour les difficultés à venir dont on ne parle pas ! Maryan, Champol, Jeanne de Coulomb, Delly et la plupart des auteurs oubliés des collections *Stella* et *Fama* vont broder sur cette thématique dans une perspective catholique et bien-pensante pendant trois quarts de siècle (environ 1880-1950)¹.

Nous nous arrêterons sur la figure de la jeune fille et de la rivale dans le roman d'amour de Delly, parce que cet auteur est représentatif de cette orientation, qu'il a beaucoup produit (environ 110 titres), qu'il a été lu par des millions de lectrices françaises et étrangères (trad.) de la Belle Epoque aux années 1980.

1-2. Figures de la jeune fille et de la rivale dans le roman d'amour de Delly

Dans la perspective idéologique de Delly, qui oriente incontestablement et explicitement toute son œuvre romanesque - on peut parler à juste titre d'«

intentionnalité » - la seule forme d'amour légitime est celle que l'auteur qualifie d'« amour permis », c'est-à-dire le sentiment dont la finalité concrète est la fondation d'un foyer chrétien catholique. Toute autre forme est affectée d'une connotation négative, condamnée par le narrateur et ses porte-parole fictifs ; tout écart hors de cette norme est blâmé et sanctionné.

Ce parti pris suscite une configuration récurrente des personnages féminins et des scénarios : en face de *l'héroïne*, « vraie jeune fille » (ou parfois jeune femme, si elle a été mariée par la famille à un homme qu'elle ne connaît pas ou méconnaît ; voir *L'Orgueil dompté*, *Les Seigneurs loups*) se dresse une figure de rivale, « mauvaise femme », avatar de la femme fatale du roman et de la chanson populaires. Il faut que le lecteur puisse immédiatement les discriminer et interpréter correctement leur action pour se placer en juge et arbitre de la lutte qui va les opposer et qui, pour Delly, est une des formes du combat du Bien et du Mal. *Le héros*, placé entre ces deux figures féminines, n'hésite d'ailleurs jamais : son cœur se porte immédiatement vers la jeune fille. Comme il a souvent acquis une expérience qu'autorise son sexe (eh oui !) et son âge (il a en moyenne dix ans de plus qu'Elle) il n'a aucune difficulté à comprendre et à déjouer les intrigues et le manège de la séduction ; il n'est jamais vraiment tenté par elle, tout au plus s'amuse-t-il d'un flirt et toujours il démasque ses malhonnêtetés ou sa conduite criminelle (*La Chatte blanche*, *La Fin d'une Walkyrie*, *La Biche au bois*).

Le récit consacre l'adhésion de Lui ou son retour à une vision catholique de l'amour et du mariage ; il désigne l'influence bénéfique que la femme peut exercer sur l'homme. Mais dans cette union l'homme est le maître ; il est le protecteur et le guide d'une épouse qui l'aime, le respecte et tire son bonheur de cette domination. Elle sera la femme au foyer qui se consacre toute entière à son mari et à ses enfants. Si elle a exercé une activité professionnelle (ou para-professionnelle) avant son mariage par nécessité ou par choix, elle y renoncera volontairement : la place d'une vraie femme est au foyer. La dernière image de *La Lampe ardente* en fait foi. L'héroïne, Ariane, faisait un début brillant dans la carrière d'avocate avant de se marier : la voici après le mariage :

Ariane travaillait à une broderie. Elle aimait les occupations féminines et dirigeait son intérieur. Sur le désir de son mari elle avait abandonné le barreau. Raymond estimait qu'une femme peut avoir un moyen personnel d'existence, mais que, mariée, elle se doit d'abord à son foyer... Ariane lui avait fait sans hésiter le sacrifice de son indépendance et se contentait d'être pour lui la compagne intelligente et compréhensive.

(*La Lampe ardente*, Tallandier, p. 253).

On ne saurait être plus clair. Le roman d'amour dellyen manipule toujours le récit et la narration selon une vision catholique et conservatrice de la société et de la condition féminine en particulier. On a souvent dit que ces œuvres étaient des contes de fées ou des romans d'évasion. Certes. Mais ce sont avant tout des romans d'apprentissage orientés, des romans de préparation au mariage, des œuvres éducatives et de « bonnes œuvres » au sens de l'Eglise.

*

* *

2- UN ROMAN PASSERELLE : LA COMTESSE SARAH DE GEORGES OHNET

Entre le roman d'amour de la jeune fille et celui de la femme mal-mariée on peut trouver de nombreux récits passerelles, très divers. Parmi ceux-là : *La Comtesse Sarah* de Georges Ohnet.

Georges Ohnet est surtout connu par un roman dont on a pu faire un des paradigmes du récit sentimental. *Le Maître de forges* (1882). *La Comtesse Sarah* a été publiée un an plus tard, en 1883 et a prolongé l'immense succès du roman précédent.

2-1. Le récit se déroule vers 1875. Le comte-général de Canalheilles, soixante ans, s'éprend passionnément d'une jeune Anglaise, belle, vingt-deux ans, d'origine inconnue, fille adoptive d'un riche aristocrate, orpheline, de bonnes manières, de l'éducation, mais aussi, comme souvent les Anglaises, d'allures libres et fantasques ; il l'épouse. Elle a accepté le mariage par lassitude ; le comte sera pour elle « un père » ; quant à lui il espère que l'amour viendra après le mariage (selon la formule consacrée). Sarah s'arrange pour que le mariage ne soit pas consommé. En fait, juste avant cette union, elle a remarqué Pierre Séverac, aide de camp et protégé du général : c'est le coup de foudre de sa part à elle, alors que lui reste froid ; au fond de lui-même cependant il est profondément troublé par la beauté de la jeune femme ; il s'efforce de l'éviter par respect et affection pour le comte. La surprise des sens les fait tomber dans les bras l'un de l'autre. Sarah est follement éprise, tandis que le jeune homme, pris de remords, cherche à s'éloigner, mais subit le charme et l'ascendant de sa maîtresse. Entre temps, une nièce du général, Blanche de Cygne (!) devenue orpheline, est venue vivre auprès de son oncle. Sans le vouloir Pierre l'a remarquée pour sa beauté et ses qualités de « vraie jeune fille » (voir plus haut Delly) ; son déchirement est encore plus grand d'autant que le général (qui a compris l'intérêt que Blanche porte elle aussi à Pierre) forme le projet de les marier. Le jeune homme part servir en Algérie : il espère se faire tuer pour échapper à ce dilemme. Après diverses péripéties, le mariage de Pierre et de Blanche a lieu, alors que la jeune fille connaît la liaison de son mari avec Sarah et que celle-ci les menace tous deux ; Blanche veut sauver Pierre d'une liaison coupable, qu'il rompt à la veille de son mariage, tout en sauvegardant la paix et l'honneur de son oncle. Elle suit son époux en Algérie. Sarah désespérée de sa défaite tombe malade lorsqu'elle apprend que Blanche est enceinte ; elle se suicide.

Le programme narratif est globalement celui du roman sentimental. Le titre, qui désigne comme protagoniste un personnage de mauvaise femme, de rivale : Sarah, écarte le roman du premier type que nous avons défini (le roman des jeunes célibataires) pour le rapprocher du roman de la femme mal-mariée. Or le récit rapporte l'histoire de deux relations amoureuses contradictoires car la figure masculine est partagée entre deux figures féminines : Blanche et Sarah, et si le dénouement emporte le triomphe de « l'amour permis », le triomphe de la morale et la défaite de la « mauvaise femme » comme dans les romans de Delly, la liaison de Pierre et de Sarah est au cœur de l'action et gouverne la plupart des péripéties : la figure de Sarah a plus de relief et d'importance dramatique que celle de Blanche. Au lieu d'un couple nettement constitué, nous en avons deux et même trois (si l'on compte le couple le comte - Sarah) dont les antagonismes créent le drame et ses

rebondissements.

Bl. P. . S. le comte

Blanche réalise bien une figure de la « vraie jeune fille » au sens dellyen : elle a une belle âme, est profondément croyante et pieuse, elle est capable de se sacrifier pour son oncle et pour Pierre qu'elle aime malgré tout. Une jeune fille héroïque qui sait que le lot des femmes est de souffrir et de se sacrifier pour l'homme et la famille.

Le personnage de la mauvaise femme est tenu par Sarah. Elle en a les attributs traditionnels : belle, trop belle (tous les hommes qui l'entourent sont aussitôt séduits, même Pierre qui ne veut pas se l'avouer), d'allures libres et donc jugée facile.

Origines incertaines, sans doute bohémienne ce qui « explique » le manque de retenue, l'impudeur, la violence passionnée des affects et émotions, l'absence de « moralité ». Conformément à ces données, qui sont autant de *topoi* du roman populaire et de l'idéologie dominante de l'époque, et conformément à sa fonction romanesque, elle attaque Pierre avec les armes habituelles de la séductrice : son « charme », sa « puissance de séduction », sa « grâce enchanteresse » (p. 211), qui lui confèrent « un pouvoir despotique » (p. 239).

En même temps le romancier ne la charge pas de façon caricaturale : le narrateur prend soin de préciser que si elle a flirté avec certains, elle n'a jamais aimé et ne s'est jamais compromise ; lorsqu'elle apparaît dans le récit, elle en est à se demander si elle a un cœur. La rencontre avec Pierre lui donne la réponse : la passion s'empare d'elle, elle la subit comme une fatalité ; avec joie ; elle ne peut la maîtriser ni l'éloigner même lorsque des remords sporadiques surgissent à sa conscience : « Je vous aimais malgré tout en dépit de ma volonté » dit-elle à Pierre (p. 207).

L'adultère la culpabilise peu ; elle ne connaît que son désir et son amour ; elle en vient à souhaiter la mort de son mari pour épouser son amant (p. 263), et à menacer Blanche lorsque le mariage de celle-ci avec Pierre se précise. Vaincue, elle se suicide.

La Comtesse Sarah fait partie des *Batailles de la vie* qui regroupe la plupart des romans de Georges Ohnet (cf. Balzac et *La Comédie humaine*). L'intention de l'auteur était de détecter et de révéler par la fiction, les conflits majeurs de la société de son temps et leurs enjeux sociaux et idéologiques. C'est dans ce cadre qu'il a conçu le sens du roman. Il dénonce comme une erreur le mariage entre deux personnes dont l'âge est disproportionné : c'est une union vouée à l'échec dont la responsabilité revient à chacun des conjoints : le vieux mari se fait illusion sur la possibilité d'être aimé pour lui-même, il est poussé par la vanité et/ou par un désir ridicule qu'il ne peut avouer publiquement ; la femme épouse un vieillard pour des raisons d'intérêt et d'ambition sociale. L'échec assuré peut susciter des drames nuisibles à l'ordre et à l'harmonie de la société. Deuxième message : la passion, qui est fondée sur le désir sexuel (avoué ou camouflé) est condamnable parce qu'elle conduit à transgresser les règles morales et les lois sociales ; ici par l'adultère ; c'est encore une atteinte à « l'ordre ». Troisième message : le mariage doit unir deux personnes du même âge et du même monde ; l'amour réciproque est positif

et souhaitable, à condition de respecter l'Autre ; il est sentiment avant d'être désir. Quatrième message : le plus important sans doute pour Ohnet : la femme doit savoir souffrir pour la réalisation de son sentiment, elle doit savoir se sacrifier, se montrer indulgente à l'égard des « écarts » et des fautes de son fiancé ou de son mari ; sa patience, son sacrifice lui acquerront l'amour de son mari. L'homme et la femme ne sont pas égaux devant l'amour et le mariage. Rien de plus conformiste. Ce sera aussi, à partir d'autres angles d'attaque, le message de Delly, de Max du Veuzit, de Magali, etc.

Par la place que tient l'adultère, le roman d'Ohnet est l'héritier des récits de la femme mariée dont nous allons parler. La disposition des rôles féminins : la jeune fille pure/la séductrice et le message le rapprochent des romans d'amour catholiques qui naissent à la même époque.

3- LE ROMAN SENTIMENTAL DE LA FEMME MARIÉE

3-1. Ce type de récit prédomine dans le roman sentimental des siècles passés et ses meilleures actualisations sont intégrées à la littérature légitime, qualifiées de chefs-d'œuvre : ex. *La Princesse de Clèves*, *La Nouvelle Héloïse*, *Le Lys dans la vallée*, sans oublier le premier : *Tristan et Iseut*, référence obligatoire et fondatrice du genre sentimental.

La prédominance de ce second type s'explique aisément par l'état des mœurs sur la représentation desquelles il est bâti : la condition féminine dans la société et, particulièrement, la situation de la femme devant et dans le mariage. Nous l'avons dit, l'institution a pour base une alliance d'intérêts sociaux, économiques et politiques où les sentiments individuels et les échanges affectifs inter-individuels n'ont pas/guère de place ni d'importance. L'affection conjugale, *dilectio* (*amor* ou *eros*) peut survenir après la cérémonie, mais n'est pas nécessaire à la bonne marche de la famille ; celle-ci a pour buts et fonctions de créer ou de prolonger une position sociale et de procréer pour transmettre cette position à la génération suivante.

Le mariage ainsi entendu a été institutionnalisé sous l'autorité de l'église catholique qui en a fait un sacrement et l'a rendu de ce fait indissoluble. (Cf. *Histoire du mariage en Occident* de J.-Cl. Bologne, Paris, Hachette, coll. Pluriel, 1998). Si l'on se rappelle que jusqu'au XXe siècle, la femme est une mineure, une incapable, au sens juridique (à quelques exceptions près) en face d'un époux seul doté par la loi de la puissance maritale, de l'autorité parentale et du pouvoir économique, on voit qu'elle est réduite à l'état d'objet. « Esclave » disaient les premières féministes qui qualifiaient le mariage de « prostitution légale ».

La « *dilectio* » s'oppose, nous l'avons dit, à l'« *eros* », désir des sens et passion sentimentale mêlés. La passion est vue par les autorités morales et sociales (Eglise, Justice plus tard) et par l'idéologie dominante comme désordre, trouble physiologique et psychique, qui menace/risque de menacer l'ordre familial et social. Encore un domaine où la femme ne s'appartient pas (aliénation), est privée de liberté, contrainte à la fidélité et sanctionnée si elle est infidèle (à la différence de l'homme). On comprend qu'une telle situation, de tels rapports inter-individuels entre époux puissent donner lieu à drames et à l'exploitation romanesque de ceux-ci.

La situation la plus fréquemment exploitée est celle de la jeune femme mariée par sa famille pour des raisons d'intérêts qui découvre l'amour après le mariage pour un autre que son mari. C'est le schéma des *Angoysses douloureuses* qui procèdent d'amour, de *La Princesse de Clèves*, de *Claire d'Albe*, du *Lys dans la vallée*, etc. *La Nouvelle Héloïse* se distingue de ces récits en ce que l'amour réciproque de Julie et de Saint-Preux est établi dès avant le mariage de l'héroïne promise par son père à un ami qui lui a sauvé la vie. En tout état de cause ce type de récit est bien celui de la femme mariée, mal-mariée, mariée contre son gré ou sans amour du moins pour son époux².

Le drame naît de l'amour réciproque de la jeune femme et de l'amant. La nature et les motifs de la disjonction narrative sont donc facilement identifiables : c'est l'impossibilité légale d'une conjonction, puisque l'amour est interdit par les lois civiles et religieuses. Le drame est d'autant plus intense si les héros ont intériorisé ces interdits, les assument même ; nous l'avons déjà dit : ils deviennent alors leurs propres opposants et au lieu d'agir pour atteindre l'objet de quête ils doivent agir pour s'en éloigner et pour détruire ce qu'ils perçoivent cependant comme valeur. Ils sont déchirés, partagés entre passion et discipline. Ces récits posent plus ou moins explicitement une problématique de la fidélité dans le mariage, de l'adultère ; ils peuvent aller jusqu'à mettre en question l'institution conjugale elle-même. Et la situation de la femme dans la société fait qu'elle devient le centre des conflits et du drame.

Une distinction entre les récits où l'adultère se réalise (*Claire d'Albe*) et celui où il n'est pas réalisé n'est pas très productive. Signalons seulement que dans la plupart des occurrences les plus connues (*La Princesse de Clèves*, *La Nouvelle Héloïse*, *Le Lys dans la vallée*) il ne se réalise pas. Il faut distinguer par contre le roman sentimental de la femme (mal) mariée du roman de l'adultère tel qu'on l'écrira au XIXe siècle : celui-ci est un roman de mœurs avant tout.

La phase disjonctive est, évidemment, essentielle et se nourrit surtout, nous l'avons dit, de motifs internes : la résistance de l'amante et, dans une mesure moindre, de l'amant à leurs propres sentiments. Les obstacles externes tiennent moins de place. On peut citer cependant *Les Angoysses douloureuses...* : la jeune Hélienne, mariée à douze ans à un homme bien plus âgé qu'elle par sa famille, s'éprend à seize ans d'une passion éperdue pour un beau jeune homme ; elle cherche à résister certes, mais la lutte contre l'amour ne dure guère d'autant qu'elle en attribue la force à la fatalité, à une puissance supérieure dont elle est « possédée et seigneurisée » ; elle se laisse donc aller au bonheur d'aimer. Les obstacles viennent du mari ; il l'enferme, la sermonne, la bat et, finalement, l'emprisonne dans un château isolé où elle dépérit.

3-2. *La Princesse de Clèves* (1678) offre un cas très intéressant d'un roman sentimental de la femme mariée où les obstacles sont internes. Le duc de Nemours a le comportement attendu de l'amant qui veut conquérir la femme aimée. Mais une fois qu'elle a pris conscience de ses sentiments, Mme de Clèves, elle, devient sa propre opposante : elle repousse toute avance de celui qu'elle aime et surtout se refuse à elle-même le droit de l'aimer. Ce n'est pas qu'elle aime ou ait aimé son mari : le lecteur sait que son mariage fut de raison, qu'elle éprouve pour lui estime et respect, qu'elle est sensible à l'amour qu'il lui porte et qu'il lui a déclaré, mais qu'elle ne le lui rend pas : l'amour ne se commande pas. En fait, l'héroïne a peur de

la passion, de celle de Nemours et de celle qu'elle ressent, parce que c'est un affect irrationnel, incontrôlable, qui dépossède de la maîtrise de soi, donc une aliénation, qui expose à la souffrance, est imprévisible et peut retomber aussi vite qu'elle a surgi. C'est parce qu'elle se refuse à une telle aliénation intérieure qu'elle ne veut pas y céder et c'est pour se protéger contre elle-même qu'elle se met sous la protection de son mari par l'aveu qu'elle lui fait de l'amour pour un autre.

Il faut souligner que Mme de Clèves ne se détermine pas selon les normes sociales et religieuses, mais par rapport à elle-même et à la conception qu'elle se fait de la liberté de l'être, de son autonomie par rapport à Autrui. La cohérence et l'unité du personnage deviennent encore plus visibles après la disparition de l'obstacle externe : la mort de M. de Clèves : la princesse persiste dans son refus de céder à l'amour de Nemours et au sien propre, alors qu'elle est devenue libre de par son veuvage. Elle est tentée un instant par l'idée de répondre à la passion du duc :

Plus de devoirs, plus de vertus qui s'opposassent à ses sentiments ; tous les *obstacles* étaient levés.

(*La Princesse de Clèves*, p. 222 ; Livre de Poche).

Mais elle se ressaisit par souci de son « repos » : elle refuse la passion en raison de son caractère irrationnel et incontrôlable. Elle craint aussi un affaiblissement, voire l'extinction de l'amour de Nemours dans l'avenir. Ce qui signifie que pour elle il n'est d'amour que total, absolu, éternel et qu'elle sait l'impossibilité de la réalisation d'un tel idéal. Devant cette aporie, elle choisit l'abstention. Pessimisme de l'auteur ? Vision janséniste de la vie du cœur ? Sans doute.

Le roman de Mme de Lafayette est bien un roman sentimental et non un roman de l'adultère ; dans le genre il occupe une place singulière en raison de la conception de l'amour du personnage principal : à la fois l'amour est idéalisé et minoré. L'histoire de la princesse de Clèves pose-t-elle, fût-ce de manière oblique, des questions sur la situation de la femme ? Peut-on lire derrière le souci du « repos », les doutes sur la possibilité du bonheur amoureux, une plainte féministe, à défaut d'une contestation ou d'une rébellion contre l'esclavage sentimental de la femme ? Pour notre part nous ne le croyons pas. Les autres romans de Mme de Lafayette (*La Princesse de Montpensier*, 1662 et *La Comtesse de Tende*, 1662 (?)) disaient déjà la défiance à l'égard de la passion amoureuse ; elle entraîne toujours malheurs et drames ; elle fait monter à la surface toute la vilénie et les faiblesses de la « nature humaine » ; mieux vaut l'abstention. Cependant, la lecture de *La Princesse de Clèves* pose une problématique du mariage et de l'adultère.

3-3. Lorsque Rousseau écrit *La Nouvelle Héloïse* (1761), *La Princesse de Clèves* est une des œuvres qui se dressent à son horizon de travail avec *L'Astrée*, les romans de Richardson (*Pamela* (1740) et *Clarissa Harlowe* (1748)) et des souvenirs de sa vie sentimentale. Le roman de Rousseau s'éloigne cependant nettement de celui de Mme de Lafayette.

La Nouvelle Héloïse est devenue un paradigme du roman sentimental français pour près d'un siècle ; son scénario s'inscrit pleinement dans les structures génériques que j'ai rappelées au début. Cependant l'œuvre déborde largement des cadres stricts du genre parce que les lettres abordent une série de questions esthétiques ou existentielles (le duel et le point d'honneur, la musique, la vie à la campagne/la

vie urbaine, etc.) qui n'ont rien à voir avec la problématique du sentiment. Nous nous en tiendrons ici à celle-ci : quels sont les droits de l'amour et particulièrement de l'amour féminin au regard de la société, de ses institutions, de ses lois ?

On se rappelle l'histoire : Julie d'Étange et son précepteur Saint-Preux se sont épris l'un de l'autre dès la première vue. Ils s'avouent leur amour ; Julie finit par s'abandonner au jeune homme, elle est même enceinte de ses œuvres ; une fausse couche accidentelle cache « sa faute » à son père. Celui-ci refuse de donner sa fille à un roturier ; pis, il a promis sa main à un ami qui lui a sauvé la vie ; après bien des résistances Julie épouse M. de Wolmar, tandis que Saint-Preux s'éloigne de Clarens. Plusieurs années après M. et Mme de Wolmar le rappellent auprès d'eux pour qu'il assure l'éducation de leurs deux enfants. M. de Wolmar qui connaît les amours anciennes de sa femme, estime qu'elle a vaincu sa passion et lui fait pleine confiance, de même qu'au jeune homme. Julie de son côté croit que son amour appartient vraiment au passé et que l'amitié l'a remplacé. Dans un premier temps la vie à Clarens se déroule dans la sérénité et un bonheur calme. Mais Julie et Saint-Preux, chacun de son côté, prennent conscience que leur amour vit toujours en eux ; la jeune fille craint de ne plus parvenir à le cacher. La mort, à la suite d'un accident, la sauve d'une chute dans l'adultère ; elle meurt en avouant à Saint-Preux qu'elle l'aime toujours.

Triomphe de l'amour, puisque la boucle se referme sur elle-même. La permanence du sentiment jusqu'à la mort et au-delà renvoie au caractère irrépressible (fatal) de la passion. Elle s'est déclarée en coup de foudre si l'on en croit les protagonistes ; les premières lettres de Saint-Preux le disent aussi bien que les aveux de Julie :

Dès le premier jour que j'eus le malheur de te voir, je sentis le poison qui corrompt mes sens et ma raison, je le sentis du premier instant... (I, IV, p. 39).

(*La Nouvelle Héloïse*, Gallimard, La Pléiade, 1964).

Revenant sur le passé au moment de son mariage Julie écrit :

Il y a six ans à peu près que je vous vis pour la première fois. Vous étiez jeune, bien fait, aimable ; d'autres jeunes gens m'ont paru plus beaux et mieux faits que vous ; aucun ne m'a donné la même émotion et mon cœur fut à vous dès la première vue. (III, XVIII, p. 340).

L'individu ne peut y résister : il subit la passion (conformément à l'étymologie du mot). Son surgissement est une manifestation majeure de la *sensibilité*, qualité de la « nature humaine ». Les personnages de Rousseau distinguent la part du sentiment et le désir, seul le premier est valorisé et à la source des « vrais plaisirs » :

Julie : Les charmes de l'union des cœurs se joignent pour nous à ceux de l'innocence. (I, IX, p. 51).

... Mon cœur trop tendre a besoin d'amour, mais [...] mes sens n'ont aucun besoin d'amant. (Ibid.).

Saint-Preux, lui, avoue qu'il entend au fond de lui « la voix de la nature » qui « s'accorde à la voix du cœur » (I, X, p. 53) ; ailleurs, il évoque « ce divin accord de

la vertu, de l'amour et de la nature » qui se manifeste en Julie (I, XXI, p. 73).

Ce « divin accord » est mis à mal par le projet de mariage fomenté par M. d'Etange. Que faire alors ? Saint-Preux affirme qu'il est juste de suivre les voix concordantes du cœur et de la nature, leur concordance étant le signe de la volonté divine :

Un éternel arrêt du ciel nous destina l'un pour l'autre ; c'est la première loi qu'il faut écouter ; c'est le premier soin de la vie de s'unir à qui doit nous la rendre douce. (I, XXVI, p. 92).

Logiquement, il lui propose de s'enfuir avec lui : elle est son épouse puisqu'elle s'est donnée à lui par amour. Ici Rousseau par l'intermédiaire de son personnage, présente une première conception du mariage d'amour : il est conclu sous l'égide de la nature ; c'est l'union des corps et des cœurs ; la sanction sociale ne vient qu'en second lieu, comme confirmation ; la femme est libre de se donner à celui qu'elle aime en dehors de tout lien légal.

Quelques lettres plus loin, il le répète pour que Julie secoue la culpabilité qui l'habite après qu'elle s'est donnée à lui, le remords de sa « faute » :

N'as-tu pas suivi les plus pures lois de la nature ? N'as-tu pas librement contracté le plus saint des engagements ? Qu'as-tu fait que les lois divines et humaines ne puissent autoriser ? Que manque-t-il au nœud qui nous joint qu'une déclaration publique ? Veuille être à moi, tu n'es plus coupable. O mon épouse ! [...] Sois sans cesse à l'ouïe de ton cœur pour être innocente. La chaîne qui nous lie est légitime, l'infidélité seule qui la romprait serait blâmable et c'est désormais à l'amour d'être le garant de la vertu.

(I, XXXI, p. 101).

Mais le romancier-philosophe/le philosophe-romancier a voulu présenter dans son roman les diverses faces d'une problématique du mariage. A cette histoire de Saint-Preux, qui se rapproche de celle de l'union libre reposant sur une décision de deux individus libres et responsables de leurs cœurs et de leurs corps, et qui sonne très moderne pour l'époque (on la retrouve chez Diderot : *Le Voyage de Bougainville*), Julie ne peut adhérer même si elle est tentée de la suivre. Ici apparaissent bien l'inégalité et la dissymétrie des sexes. L'héroïne, heureuse de l'amour qu'elle reçoit et de celui qu'elle donne, consciente et heureuse aussi des « transports » qu'elle sent, n'en continue pas moins de considérer plaisir et sentiment comme « une faute », un « crime », qu'elle ne pourrait en effet expier qu'en se liant à Saint-Preux par le mariage ou par la mort (I, LIII). Devant la décision de son père de la marier à M. de Wolmar, elle se révolte d'abord :

Quelques monstres d'enfer sont ces préjugés qui dépravent les meilleurs cœurs et font taire à chaque instant la nature ! (I, LXIII, p. 177).

Ajoutons que le mariage d'amour, consécration d'un choix libre et réciproque est aussi revendiqué par le « sage » du roman, milord *Edouard*, ami de Saint-Preux (II, II).

La fiction, cependant, ne réalise pas cette théorie dans son programme narratif : Julie se soumet à son père et épouse M. de Wolmar : obéissance due par les enfants au chef de famille ; elle sait aussi que c'est le lot commun des filles d'être « dans la dépendance où le Ciel(les) a placée(s) » (II, XI, p. 226).

La cérémonie accomplie, donc placée dans une situation nouvelle sans possibilité de retour, elle écrit à son ami une lettre qui est à la fois une explication de sa conduite et de ses sentiments, et l'exposé théorique d'une autre conception du mariage (III, XVIII). Précisons cependant que la conversion de Julie est une sorte de miracle, qui s'est produit pendant la cérémonie au temple ; nous pouvons à bon droit l'interpréter comme un artifice du romancier inventé pour donner un autre point de vue ou contre-point, une autre théorie du mariage. Dialogisme ? Hésitations de Rousseau lui-même ? En tout cas, la conversion de Julie la pousse à défendre non le mariage d'intérêts ou de convenance, mais le mariage de raison. L'héroïne raconte que cette conversion fut « une révélation subite » (p. 354), conduite sous l'autorité de « la loi du devoir et de la nature » (p. 354). Remarquons qu'on passe des « droits » de la nature qui s'accordaient avec ceux du ciel à « la loi du devoir » qui convergerait avec la loi de la nature ; autrement dit « la nature » tient un discours double ou ambigu, car dans le cas précis droits et devoirs entrent en contradiction et poussent l'homme (et la femme) dans une aporie. La loi : contrainte qui se dresse contre la nature. « La nature » serait-elle dangereuse ? Pourquoi ? Selon la nouvelle doctrine exposée par Julie l'institution du mariage, voulue par la loi divine, est au fondement de la société. Dieu exige de la femme (il n'est pas question de l'homme) « obéissance et fidélité parfaite » à son époux (p. 354) et la jeune épouse répond par une promesse :

Je *veux* aimer l'époux que tu m'as donné. Je *veux* être fidèle, parce que c'est le *premier devoir* qui lie la famille et toute la société. Je *veux* être chaste, parce que c'est la première vertu qui nourrit toutes les autres. Je *veux* tout ce qui se rapporte à l'ordre de la nature que tu as établi et aux règles de la raison que je tiens de toi. (P. 357).

Dans la suite de cette lettre, on retrouve l'opposition traditionnelle établie par les hommes d'église, des moralistes et des juristes entre la passion et l'amour conjugal. La passion est une flambée, une exaltation éphémère, qui fait voir l'Autre/le partenaire dans une lumière d'illusions qui bientôt s'écroulent et peuvent se rallumer successivement pour d'autres ; une course sans fin derrière l'amour et une chute assurée dans la dégradation et la dépravation (voir III, XX, p. 372-3 et III, XXII, p. 376). L'affection conjugale, au contraire repose sur une connaissance réciproque réelle, qui permet une estime solidement fondée et un « attachement » durable.

Pour M. de Wolmar, nulle illusion ne nous prévient l'un pour l'autre ; nous nous voyons tels que nous sommes ; le sentiment qui nous joint n'est pas l'aveugle transport des cœurs passionnés mais l'immuable et constant attachement de deux personnes honnêtes et raisonnables qui destinées à passer ensemble le reste de leurs jours sont contentes de leur sort et tâchent de se le rendre doux l'une à l'autre. (III, XX, p. 373).

Avec la même fermeté Julie condamne l'adultère - et la formulation du discours montre qu'il s'agit de l'adultère de la femme ! : même s'il demeure ignoré du mari, c'est une parjure à l'égard de l'engagement de fidélité puis devant Dieu, donc un

crime. C'est aussi une atteinte à l'institution fondatrice de la société :

Ce n'est pas seulement l'intérêt des époux, mais la cause commune de tous les hommes, que la pureté du mariage ne soit pas altérée. (III, XVIII, p. 359).

En outre, l'adultère introduit le désordre dans la descendance puisqu'il risque d'apporter « un sang étranger » dans la famille (III, XVIII, p. 360).

Conclusion de Julie : celle qui ment devant Dieu et manque à son conjoint est vouée à faillir à d'autres devoirs et à d'autres vertus : c'est un être dépravé, sans honneur ni conscience morale.

On retrouvera ce discours et cette argumentation dans les documents préparatoires du Code civil de 1804 et chez les moralistes, juristes et législateurs conservateurs jusqu'au milieu du XXe siècle. Il est remarquable qu'explicitement ou implicitement c'est (presque) toujours l'infidélité potentielle de la femme qui est visée et condamnée ; c'est bien désigner la femme comme un objet, un « bien » appartenant d'abord à sa famille paternelle puis à son époux ; c'est bien concevoir la société comme devant être régie par « le pouvoir du mâle » (Kate Millett).

La position de Rousseau est ambiguë. Non tant, nous semble-t-il, sur le mariage lui-même ni sur la condition féminine. *L'Emile* confirme qu'il a une vision machiste des sexes et de la relation qui doit être la leur : la femme est bien un être secondaire.

Le choix de l'héroïne pour porter sa théorie du mariage et des devoirs de la femme s'explique par une volonté de lui donner plus de poids : Julie a intériorisé et assumé une position androcentrique et androcratique : l'esclave défend son maître. L'ambiguïté se révèle dans la suite du parcours narratif : le triomphe du devoir et la réalité de l'affection conjugale ne peuvent tuer la passion ou la faire oublier. Vision romanesque dans tous les sens du terme ? Peut-être. Obscure revanche des besoins et des droits du cœur, de la sensibilité ? Sans doute. Mais Rousseau ne leur accorde leur revanche qu'au moment de la mort et au-delà dans un lieu utopique ; ce qui est certes pour Julie (et Saint-Preux) une consolation, peut-être aussi pour les lectrices ; mais qui ne résout ni ne dépasse les contradictions pointées ou l'esclavage féminin dans la société réelle. La morale est sauvée, l'amour aussi ; dans sa dernière lettre Julie écrit :

J'ai fait ce que j'ai dû faire ; la vertu me reste sans tache et l'amour m'est resté sans remord. (VI, XII, p. 741).

Et voici le dernier adieu :

Adieu, adieu, mon doux ami... Hélas ! J'achève de vivre comme j'ai commencé.

[...]

Quand tu verras cette lettre les vers rongeront le visage de ton amante et son cœur où tu ne seras plus. Mais mon âme existerait-elle sans toi, sans toi quelle félicité goûterais-je ? Non, je ne te quitte pas, je vais t'attendre dans le séjour éternel. Je meurs dans cette douce attente. Trop heureuse d'acheter au prix de ma vie le droit de t'aimer toujours sans crime et de

te le dire encore une fois.

(VI, XIII, p. 743).

Hymne à l'amour et esquivé à la fois. Les contemporains et les lecteurs des générations suivantes lurent surtout l'hymne à la passion. Dans la perspective qui est ici la nôtre, le destin de Julie éclaire la situation de la femme à l'époque, la conception que l'idéologie dominante se fait et donne de sa condition : son destin est celui d'un être humain de seconde classe, d'une esclave sans droits mais chargée de devoirs, dépendante toujours de son père d'abord puis d'un mari, jamais autonome ni majeure, dont le destin est voué aux fonctions d'épouse et de mère. Simple instrument de transmission du sang et de la race, comme l'écrira bientôt de Bonald.

3-4. Le destin d'Henriette de Mortsau (*Le Lys dans la vallée*, 1834) doit beaucoup à *La Nouvelle Héloïse*. Mariée jeune à un gentilhomme beaucoup plus âgé qu'elle, atrabilaire et hypocondriaque, Henriette se consacre à ses deux enfants. Elle résiste à l'amour que le jeune Félix de Vandenesse lui a voué dès la première vue et qu'elle lui rend en secret. Au cours du long séjour à la campagne que le jeune homme fait auprès des Mortsau, elle lui interdit toute déclaration et, illusion sur elle-même, tente de substituer à la relation amoureuse interdite des rapports d'affection mère-fils et d'initiation au monde. Elle meurt de cette résistance et de la jalousie qu'elle ressent lorsqu'elle apprend la liaison que Felix a nouée à Paris avec une Anglaise coquette et émancipée, lady Arabel Dudley. En mourant, elle laisse pour le jeune homme une lettre d'aveu : elle l'a aimé en retour dès la première vue d'une passion qui a bouleversé son cœur et éveillé ses sens (le lecteur et Felix lui-même, qui est le narrateur, l'avaient déjà compris aux nombreux indices disséminés dans le texte). Comme dans *La Nouvelle Héloïse*, l'agonie et la mort de l'héroïne permettent d'établir la conjonction amoureuse.

Voici quelques extraits de la lettre-aveu :

... Le mariage m'avait laissée dans l'ignorance qui donne à l'âme des jeunes filles la beauté des anges. J'étais mère il est vrai, mais l'amour ne m'avait point environnée de ses plaisirs permis. Comment suis-je restée ainsi ? Je n'en sais rien ; je ne sais pas davantage par quelles lois tout en moi fut changé dans un instant. [...] (Vos baisers) ont dominé ma vie, ils ont sillonné mon âme ; l'ardeur de votre sang a réveillé l'ardeur du mien ; votre jeunesse a pénétré ma jeunesse, vos désirs sont entrés dans mon cœur.

("Le Lys dans la vallée", in *La Comédie humaine*, Gallimard, La Pléiade, t. IX, p. 1215).

Comme Julie, elle veut croire que la conjonction perdurera toujours.

Encore adieu, un adieu semblable à celui que j'ai fait hier à *notre* belle vallée, au sein de laquelle je me reposerai et où vous reviendrez souvent, n'est-ce pas ? (P. 1219-20).

Dans le récit, le problème du mariage et de l'adultère sont encore une fois posés avec insistance comme dans des dizaines d'œuvres du siècle précédent. L'héroïne

est une femme mal-mariée, victime d'une union arrangée par ses parents. En lui donnant un mari déprimé, dur, égoïste, despotique, qui se plaît à l'humilier et à la faire souffrir, Balzac force la note, car ses prédécesseurs avaient fait du prince de Clèves et de M. de Wolmar des personnages estimables, positifs. Toute dévouée et soumise qu'elle soit, Henriette ne peut même pas estimer son époux, à défaut de l'aimer. Son renoncement en devient d'autant plus grand : « une sainte » dit le narrateur. Dans la perspective idéologique qui est celle de *La Comédie humaine* si l'on suit la déclaration d'intention de l'« "Avant-propos" », la destinée de Mme de Mortsauf est celle de la femme dans la société, c'est-à-dire une destinée conforme à celle qui est assignée à la femme par la volonté divine. Henriette devait résister, c'est le sacrifice de son amour qui fait d'elle une sainte :

La bataille inconnue qui se livre dans la vallée de l'Indre entre Mme de Mortsauf et la passion est peut-être aussi grande que la plus illustre des batailles connues [...] Dans celle-ci la gloire d'un conquérant est en jeu, dans l'autre il s'agit du ciel.

(*La Comédie humaine*, « Avant-propos », Gallimard, La Pléiade, t. I, p. 17).

Cette appréciation suit un long développement sur les principes qui, pour Balzac, doivent régir la société : elle se construit et doit vivre sous l'égide du Trône et de l'Autel. La femme est seconde par rapport à l'homme ; elle se réalise dans ses devoirs d'épouse et de mère : c'est là sa fonction et son destin. Balzac se range à la doctrine des Théocrates, L. de Bonald, J. de Maistre, le premier Lamennais, pour qui la femme n'est qu'un chaînon (nécessaire) entre deux générations de mâles, porteurs du sang du nom et de l'autorité que leur confère la volonté de Dieu. La femme est bien un objet et une esclave : elle n'a aucun droit individuel.

*

* *

3-5. Paradoxalement le roman sentimental de la femme mariée est un récit de l'exclusion de l'amour féminin, du refus obligatoire de l'amour, du sacrifice de l'individu-femme aux lois de la société et aux lois divines, à des lois machistes diraient les féministes. Car si la femme cède à ses sentiments, à l'amour qu'elle ressent pour un autre que son mari, elle n'en est pas plus heureuse ; elle subit le châtement de son crime, c'est-à-dire qu'elle meurt de sa culpabilité. C'est le sens du premier roman de Mme Cottin, *Claire d'Albe* (1799), qui connut un grand succès et fut régulièrement réédité jusqu'en 1878.

Une fois encore, l'héroïne Claire a été mariée par sa famille à seize ans avec M. d'Albe qui en a plus de soixante. Le couple a deux enfants, vit à la campagne, M. d'Albe étant propriétaire d'une fabrique. Claire, vingt-deux ans au moment de l'aventure, se croit heureuse, mais ressent un certain vide qu'elle ne peut définir. Son mari accueille au foyer Frédéric, un jeune parent devenu orphelin, dont il veut assurer l'avenir. Le jeune homme s'éprend passionnément de Claire qui doit bien s'avouer, après un certain temps, qu'elle l'aime aussi. Elle résiste, l'éloigne ; il revient en cachette, elle lui cède. Les remords de sa faute la font mourir.

Le résumé fait assez apparaître tout ce que le roman doit à la *Nouvelle Héloïse*, sans compter que c'est aussi (pour partie) un roman épistolaire polyphonique.

Claire aime et respecte son mari, en qui elle voit surtout un protecteur, un éducateur et le père de ses enfants. Elle ne conçoit pas, au début du récit, d'autre mode d'existence sentimentale que celui qu'elle mène. Dans les premiers temps du séjour de Frédéric, elle considère le jeune homme comme l'aîné de ses enfants (cf. Mme de Mortsauif ; Balzac a sûrement lu *Claire d'Albe*) ; mais son animation, sa gaieté contrastant avec l'ennui diffus qui était le sien, disent indirectement son désir de plaire au jeune homme, le plaisir naïf/ingénu qu'elle éprouve en sa compagnie : elle découvre sa jeunesse et le bonheur d'aimer. Bonheur innocent d'abord. Lorsqu'elle comprend la nature des sentiments de Frédéric et les siens, elle persiste à se croire sûre de rester dans le chemin de la vertu :

Où il y a crime (écrit-elle à son amie-confidente) il ne peut y avoir de danger pour moi [...] Frédéric est le fils adoptif de mon mari ; je suis la femme de son bienfaiteur ; ce sont des choses que la vertu grave en lettres de feu dans les âmes élevées et qu'elles n'oublient jamais. (Lettre XI).

("Claire d'Albe", in *Romans de femmes*, Laffont, coll. Bouquins, p. 707).

« L'unique vœu » qu'elle forme à ce stade, c'est que « le digne homme à qui (elle est) unie n'éprouve jamais une peine dont (elle soit) cause ; à ce compte elle aura « vécu heureuse ». (L. XIII, p. 711).

Bien que profondément troublée dans son cœur et ses sens, elle parvient à exhorter le jeune homme à la sagesse et à l'oubli de son « égarement » ; elle assure que « ... quand même mon cœur m'échapperait, vous n'en seriez pas plus heureux [...] Claire serait morte avant d'être coupable ». (L. XXI, p. 729).

Les lettres disent que le désarroi et le sentiment de culpabilité se déploient en même temps que s'installe un amour irréprouvable : « passion criminelle » ; « faute », « comble d'horreur » (L. XXVII, p. 736), écrit-elle. Les contradictions intérieures s'approfondissent, la lutte contre soi-même s'intensifie. Claire est sa propre opposante (comme les héroïnes dont nous avons parlé précédemment) : elle dresse entre elle et Frédéric la barrière de ses devoirs de femme mariée et l'interdiction qui en résulte :

Tu veux que Claire soit à toi, uniquement à toi ? Est-elle donc libre de se donner ? S'appartient-elle encore ? Si tes yeux osent se fixer sur ce ciel que nous outrageons, tu y verras les serments qu'elle a faits [...] Et qui veux-tu qu'elle trahisse ? Son époux et ton bienfaiteur ! (P. 739-740).

Mais en même temps, elle affirme qu'elle n'est pas responsable du sentiment qu'elle éprouve pour lui :

Ai-je pu l'empêcher de naître ? Suis-je maîtresse de l'anéantir ? Dépend-il de moi d'éteindre ce qu'une puissance supérieure alluma dans mon sein ? Mais de ce que je ne puis donner de pareils sentiments à mon époux, s'ensuit-il que je ne doive point lui garder la foi jurée ? (P. 741).

Coupable ? Non-coupable ? Claire balance ; à lire les lettres, on voit que le sentiment de culpabilité l'emporte cependant : une femme mariée et mère de famille se doit à ses devoirs ; elle n'a pas le droit de disposer de son cœur ni de

son corps.

Fait intéressant : l'adultère est commis : l'abandon de Claire à Frédéric par surprise et à un moment où la jeune femme est déjà affaiblie par la souffrance morale et physique. Le jeune homme revient clandestinement et surprend Claire recueillie sur la tombe de son père pour trouver des forces morales dans la prière.

« L'amour a doublé les forces de Frédéric...
... Réparaître devant moi » (p. 764-765).

Malédiction de l'amour : Claire meurt presque aussitôt après cette scène en confessant son « crime » à son époux et en délivrant la morale de la fable à son ami Elise ; elle devra dire ceci à la *fille* de Claire plus tard : « Si quelques vertus... dont j'expire aujourd'hui » (p. 768).

La mort de l'héroïne après celle de Julie d'Etange et avant celle de Mme de Mortsauf, signifie que l'adultère (réalisé ou potentiel) est un crime que la femme doit expier par la mort. Tout amour né en dehors du mariage lui est interdit ; à elle de réprimer les élans de son cœur, les désirs de ses sens. Elle ne s'appartient pas ; elle n'est pas libre ; elle est la propriété de sa famille et de son époux ; une esclave qui accepte son esclavage.

*

* *

3-6. Le roman sentimental des siècles passés est, dans le cadre limité de sa thématique, un « miroir » de la condition féminine (au sens de l'épigramme de Saint-Réal placé par Stendhal dans *Le Rouge et le Noir*) : il raconte sans cesse les souffrances du cœur féminin, les contraintes et interdictions qui pèsent sur la femme. Il est déploration de la condition féminine à coup sûr. Peut-on pour autant affirmer qu'il soit protestation et contestation de cette condition ? Explicitement non. Très peu de romans féminins du XVIIIe siècle et des trois premières décennies du XIXe (et il y en a au moins une centaine) réclament le droit d'aimer librement, le droit de choisir un époux (ou de refuser celui qui lui est imposé par sa famille). Exceptions : *Edouard* de Mme de Duras (1825) et peut-être *Gertrude* d'Hortense Allart de Méritens, alias Mme de Thérèse (1828). Au XVIIIe siècle seules Mmes de Graffigny dans les *Lettres d'une Péruvienne* (1747) et Riccoboni dans *Lettres de Miss Fanny Butlerd* (1757) et *Lettres de Milady Juliette Catesby* (1759) protestent parfois contre l'esclavage féminin sans aller jusqu'à écrire le terme ; mais elles décrivent toutes autant l'aliénation de l'être féminin dans le sentiment amoureux lui-même et pour ce qui est de Mme de Riccoboni, les différences de la nature du sentiment chez l'homme et chez la femme. Il faudra attendre les romans de George Sand (dès les premières *Indiana* (1832) et *Lélia* (1834 et 1839), de la comtesse d'Agoult (*Nélida* environ 1835) et de quelques autres femmes de la génération de 1830, les romans de Stendhal aussi (*Le Rouge et le Noir*, *La Chartreuse de Parme*, *Mina de Vaughel*, *Le Rose et le Vert*) pour que l'on entende des accents féministes, pour que l'on lise l'histoire de femmes qui se libèrent ou tentent de le faire. On peut dire cependant que le roman féminin du XVIIIe siècle et *La Nouvelle Héloïse* ont préparé le terrain.

Que les problèmes du mariage soient au centre du récit du roman sentimental

ancien n'a rien d'étonnant, puisque l'existence réelle de la femme se circonscrit à la conjugalité et à la maternité. Le genre devait donc se heurter au conflit passion/choix du conjoint (ou du partenaire) et essayer d'en désigner les causes, les enjeux et les issues ou les impasses. Sur le second point, il demeure ancré sur des positions conservatrices, si bien qu'il ne reste qu'une issue romanesque : la mort. Pourtant une des lois non-écrites du genre voulait que l'amour triomphât : les auteurs s'en titrent, nous l'avons vu par une fuite dans l'utopie : la conjonction des amants après la mort, ce qui supprime du même coup le problème de la conjonction charnelle ; seules les âmes...

Le roman sentimental ancien est, certes, un roman idéaliste parce qu'il exalte l'amour encore davantage en le rendant interdit et impossible. Cependant, il trouve ses racines dans les réalités sociales, état des mœurs et idéologie dominante. C'est sans doute une des raisons qui ont permis à un certain nombre d'œuvres de trouver place dans la littérature légitime.

Notes

¹  N.B. En face de ce roman d'amour catholique se développe entre les deux guerres un roman d'amour populaire laïque. Voir *Parlez-moi d'amour*, chapitre IX.

²  N.B. Le cas inverse de l'homme marié par sa famille contre son gré pour des raisons d'alliance est beaucoup plus rare dans la littérature : voir *Les Mémoires du comte de Comminge* de Mme de Tencin (1735), *Delphine* de Mme de Staël (1802) : les drames de la vie féminine suscitent un pathétique plus fort.