

LA TRADITION DES ROMANS DE FEMMES

XVIII^e-XIX^e siècles

Textes réunis et présentés par
Catherine MARIETTE-CLOT et Damien ZANONE



PARIS
HONORÉ CHAMPION ÉDITEUR
2012

www.honorechampion.com

LE ROMANESQUE DES FEMMES : UNE QUESTION DE POÉTIQUE ET DE MORALE

Une citation de George Sand formule si bien l'enjeu de réflexion des pages suivantes qu'il faut commencer par la donner. Elle est extraite de *Leone Leoni* (1834), roman que son auteur dira, en un avant-propos tardif (1853) avoir été pensé comme une réécriture de *Manon Lescaut* avec inversion des rôles sexuels : l'héroïne, Juliette, y est passionnément attachée au beau et insaisissable Leone Leoni qui, après l'avoir séduite, la délaisse et l'entraîne à sa suite dans une errance à travers l'Europe. Juliette raconte comment le séducteur s'y est pris pour l'attacher à jamais. Il lui a fait lire :

des ouvrages qui allaient bouleverser ma tête et mon cœur. C'étaient de beaux et chastes livres, presque tous écrits par des femmes sur des histoires de femmes : *Valérie*, *Eugène de Rothelin*, *Mademoiselle de Clermont*, *Delphine*. Ces récits touchants et passionnés, ces aperçus d'un monde idéal pour moi élevèrent mon âme, mais ils la dévorèrent. Je devins romanesque, caractère le plus infortuné qu'une femme puisse avoir¹.

Un nœud problématique est formulé ici de façon si serrée que le temps doit être pris pour le démêler : à la limite, on conviendra que la suite de l'article puisse être lue comme une glose de ces quelques lignes. Trois aspects méritent d'être soulignés d'emblée. D'abord, que la citation pose un corpus : quatre titres sont donnés, sans indication des noms de leurs auteurs (M^{me} de Krüdener, M^{me} de Souza, M^{me} de Genlis et M^{me} de Staël), comme si la connaissance de ceux-ci allait de soi, procédé qui dénote une réception toujours vivante, trente ans après, de ces productions publiées dans les premières années du siècle. Une unité du corpus est en outre posée : il s'agit d'ouvrages « écrits par des femmes sur des histoires de femmes ». Remarquons ensuite que la citation qualifie ces ouvrages sur le mode de l'ambivalence : ils sont « chastes » mais « passionnés », ils élèvent mais ils dévorent.

¹ G. Sand, *Leone Leoni*, *Romans 1830*, Paris, Presses de la Cité, « Omnibus », 1991, p. 735. On a corrigé le texte de cette édition qui, sans doute par un phénomène d'hypercorrection (le souci de bien marquer qu'il s'agit d'« histoires de femmes ») donne « *Eugénie de Rothelin* » comme titre du roman de M^{me} de Souza. L'erreur est propre à cette édition.

Ces romans (mot absent de l'extrait comme pour mieux laisser la place à l'adjectif dérivé vers lequel tendent ces lignes) corrompent, ils ont été offerts à dessein pour cela, en exaltant la vertu. Il est suspect de toucher à la fois la tête et le cœur et M^{me} Campan, figure d'éducatrice éminente en ce temps, avait raison de bannir ces lectures. L'anathème formulé dans son traité *De l'éducation* (1824) fut repris plaisamment par Flaubert dans les notes préparatoires au *Dictionnaire des idées reçues* (dans le « sottisier », resté à l'état de projet, que compilent Bouvard et Pécuchet) : « Interdire les romans : *Mathilde*, *Corinne*, Walter Scott, parce que c'est trop beau, trop chimérique. La réalité est pâle à côté. Les lectures romanesques exaltent la sensibilité »². L'auteur de *Madame Bovary* connaissait bien la question. Il faut enfin remarquer que la citation aboutit à un constat de moraliste. Une vérité générale est découverte comme la leçon d'une expérience individuelle : la dernière phrase (« je devins romanesque, caractère le plus infortuné qu'une femme puisse avoir ») identifie un « caractère » sous l'aspect d'un énoncé gnomique. Le terme « romanesque » surgit, mis en évidence par la ponctuation qui l'isole et le désigne comme portant le thème du passage. Le mot, donné comme si sa signification allait de soi, est en fait inventé par le texte qui l'enserme dans un réseau thématique : il se rencontre avec « idéal », « infortune », « femme ». La leçon est claire : apercevoir l'idéal est cause d'infortune, surtout pour les femmes. Dans ce qui est un début de roman (ou pour être plus exact, le début du récit enchâssé de son héroïne), la formulation superlative de l'infortune pose un personnage qui fait montre de

² G. Flaubert, *Le second volume de Bouvard et Pécuchet. Le projet du « Sottisier »*, éd. Alberto Cento et Lea Caminiti Pennarola, Naples, Liguori editore, 1981, p. 251. La citation est tenue pour venir, dit Flaubert, de M^{me} Campan, *De l'éducation*, p. 211. Il s'agit *De l'éducation, suivi des Conseils aux jeunes filles, d'un théâtre pour les jeunes personnes et de quelques essais de morale, ouvrages mis en ordre et publiés avec une introduction par M. F. Barrière*, Paris, Baudoin frères, 1824, 2 vol., vol. I, p. 211. Résiduellement dans *Bouvard et Pécuchet*, il est fait allusion à ce passage au chapitre X. À vrai dire, Flaubert a condensé, en vue d'en exprimer la « bêtise », le passage de M^{me} Campan qui est plus développé : « Peut-on se flatter de faire lire avec intérêt l'histoire de la Grèce et de Rome ; de placer dans la mémoire d'une fille les faits non moins brillants de l'histoire moderne, si elle peut trouver un plaisir mille fois plus séduisant à lire *Mathilde* dans le désert, *Corinne* en Italie, et les héroïnes de *Walter-Scott* dans les montagnes d'Écosse ? Ces ouvrages n'auraient que cet inconvénient, qu'il faudrait encore en interdire la lecture ; ils ont de plus le danger d'émouvoir le cœur et l'esprit par des sentiments nés de la puissance de l'amour, par des inclinations contrariées, et pas des événements imaginaires que le talent de l'auteur enveloppe d'une vraisemblance trompeuse. La nécessité de produire de grands effets contraint les romanciers à forcer la peinture des vices et de la vertu. Comparables à une fausse carte de géographie, ils égarent au lieu de guider les pas d'une jeune fille. » Rappelons que *Mathilde, ou Mémoires tirés de l'histoire des Croisades* est un roman de M^{me} Cottin (1805).

sympathie (pour les histoires de femmes qu'elle a lues) et qui réclame la sympathie (pour l'histoire de femme qu'elle va narrer). En répondant à cette sympathie, le lecteur ou la lectrice pourra constater que lui aussi tient entre ses mains un ouvrage écrit par une femme sur une histoire de femme, à même de développer ses propres dispositions romanesques. La chaîne de l'infortune se continue donc : le romanesque, c'est un peu le secret que se passent les femmes pour être malheureuses. Un caractère est nommé, constitué en type par le roman qui l'a mis au jour et qui apparaît, à cette occasion, comme le lieu d'une investigation moraliste sur le féminin.

Un type moral identifié par la littérature, autrement dit un « caractère », est chose faite pour circuler : sinon parmi nous qui vivons, du moins de livre en livre. Les occurrences sont nombreuses, dans la littérature des XVIII^e et XIX^e siècles, de la désignation de personnages féminins comme « romanesques ». Alors que le sens du terme est en mouvement encore quand George Sand écrit ce que nous venons de lire et bénéficie généralement d'une mise en texte qui le construit, il devient figé ensuite, dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, où le type devient un rôle perpétuellement satirisé. Citons par exemple cet échange entre des personnages d'Alphonse Allais (dans *L'Affaire Blaireau*, 1898) :

– On ne se moque pas de toi, Arabella. On te plaisante un peu parce que tu es terriblement romanesque...

– Mais, interrompt le baron, c'est fort bien d'être romanesque ! Toutes les femmes devraient être romanesques ; moi, si j'avais été femme, j'aurais été romanesque³.

La femme romanesque est alors devenue la précieuse ridicule du XIX^e siècle, un rôle prêt à l'emploi. « Arabella », prénom du personnage d'Alphonse Allais sur qui cette tare ou cette grâce est tombée, était aussi, cent cinquante ans plus tôt, le prénom de l'héroïne du *Don Quichotte femelle*, roman anglais de Charlotte Lennox (*The Female Quixote or The Adventures of Arabella*, 1752). Cette circonstance remarquable a guidé mon choix vers Alphonse Allais pour illustrer le rôle convenu qu'est devenue « la femme romanesque » dans le XIX^e siècle tardif (plutôt que vers les frères Goncourt ou Edmond Rostand chez qui l'on trouve des exemples non moins frappants⁴). Le roman

³ A. Allais, *L'Affaire Blaireau*, Paris, Librio, 1994, p. 21.

⁴ J. et E. de Goncourt, *Renée Mauperin* (1864), GF-Flammarion, 1990, p. 178 ; E. Rostand, *Les Romanesques*, comédie en trois actes en vers. Représentée pour la première fois à la Comédie-française, le lundi 21 mai 1894, Paris, Fasquelle éditeurs, 1948, p. 180 (acte III, scène 3).

de Charlotte Lennox connut un grand succès en Angleterre dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, où il fut de nombreuses fois réédité ; il attendit 1773 pour devenir *Don Quichotte femelle* en France, avec une unique réédition en 1801. Comme le titre l'indique, ce roman pose son personnage principal en type et le voue à la satire, laquelle cependant est pleine de nuances, comme le remarque Jean Mainil dans son essai, *Don Quichotte en jupons*⁵.

La représentation des femmes romanesques qui nous retiennent ici se fait entre ces deux moments de satire, entre le temps des « Don Quichotte en jupons » et celui des pantins animés pour l'absurde par Alphonse Allais. Je voudrais lire, chez les romancières qui écrivent dans la centaine d'années qui précèdent *Madame Bovary*, le moment où le type cherche à se réinventer en dehors de la satire, le moment où il se valorise. À travers lui se disent les ambitions d'un genre : celles du roman et du féminin. On n'est plus, ou on n'est pas encore, pendant une large première moitié du XIX^e siècle, dans la moquerie obligée : on est dans l'interrogation, dans l'examen d'un cas. Les contours n'en sont pas arrêtés comme peuvent l'être ceux d'un objet sous un regard extérieur, celui des hommes ; ils inquiètent comme porteurs d'une identité possible pour des sujets. Penser la femme romanesque, quand on est femme romancière, est une entreprise trouble et jamais finie. La chose ne peut s'esquiver par formule habile, comme cela arrive chez le « romancier des femmes » qu'est Balzac, dans *Ursule Mirouët* (1841), dont le narrateur glose ainsi les propos d'un personnage de notaire : « –Ursule, dit-il, a, je crois, un amour au cœur qui ne lui donnera que peine et souci ; elle paraît romanesque (l'excessive sensibilité s'appelle ainsi chez les notaires), et nous la verrons longtemps fille »⁶.

J'ai déjà eu l'occasion d'observer le caractère mouvant de la notion de romanesque sous des plumes féminines dans des articles que j'ai consacrés spécifiquement à George Sand et Germaine de Staël : chez l'une et l'autre auteurs, la problématisation de la notion entre en résonance avec la construction comme valeur d'une autre notion, celle de romantisme⁷. Je

⁵ J. Mainil, *Don Quichotte en jupons, ou des effets surprenants de la lecture. Essai d'interprétation de la lectrice romanesque au dix-huitième siècle*, Paris, Éditions Kimé, 2008. Une large partie de l'ouvrage, p. 63-118, est consacrée à ce roman. Jean Mainil dit (p. 65) emprunter le titre de son essai à une comédie en deux actes de 1758, inspirée du roman du *Female Quixote : Angelica ; or Quixote in Petticoats* (anonyme mais possiblement de Charlotte Lennox aussi).

⁶ H. de Balzac, *Ursule Mirouët, La Comédie humaine*, Paris, Classiques Garnier, 2008, vol. II, p. 336.

⁷ Ces articles sont : « Romantiques ou romanesques ? Situer les romans de George Sand », *Littérature*, n° 134, Paris, Larousse, juin 2004, p. 5-21 ; « Romanesque et mélancolie : l'imminence du romantisme dans *Delphine* de Germaine de Staël », *Cahiers staëliens*, n° 56,

souhaite poursuivre ici cette étude en l'étendant à d'autres romancières de l'époque retenue. Ce sont, comme l'héroïne du film de Max Ophüls, autant de « madame de... » : Charrière, Krüdener, Duras, Genlis. La question du romanesque au féminin sera ici abordée à travers les usages qu'on en observe dans leurs textes, où la notion est construite à la fois comme catégorie poétique et comme valeur morale, les deux se rencontrant à l'occasion du portrait que l'on peut faire de la romancière en femme romanesque.

Le romanesque, marqueur d'identité de genre, poétique et sexué

La notion est habituellement convoquée pour des usages qui ont en commun de permettre le tracé d'une limite, d'opérer un départ entre ce qui est dans et hors. Nommer, c'est séparer, surtout quand on nomme en un territoire pour lequel les précédents explorateurs, s'ils ont existé, n'ont pas laissé de noms. « Romanesque » est énoncé pour marquer une identité de genre, aussi bien poétique que sexué.

Le marqueur d'identité générique apparaît souvent en position liminaire, que le mot soit directement présent ou non dans le texte. Prenons quelques exemples. Chez Isabelle de Charrière, on le rencontre à la première page de chacune des deux parties qui composent les *Lettres écrites de Lausanne* (1785 et 1787). Au début de la première : « Que vous êtes romanesque ! » écrit une dame à sa correspondante qu'elle qualifie encore, dans la suite de la lettre, « ma romanesque cousine »⁸. Au début de la seconde (connue de façon autonome comme *Caliste*), cette même dame reçoit la lettre d'un lord mélancolique qu'elle a poussé à la confidence, lettre qui commence par : « Mon histoire est romanesque, Madame, autant que triste »⁹. Chez Charrière encore, au début des *Lettres de Mistriss Henley*, l'héroïne explique le choix qu'elle vient de faire de M. Henley comme époux, plutôt que d'un autre prétendant : « Spirituel, élégant, délicat, affectueux, M. Henley enchantait tout le monde ; c'était un mari de roman, il me semblait quelquefois un peu trop parfait »¹⁰. Chez Claire de Duras, on lit dans la première des lettres qui composent *Olivier ou le Secret*, qu'un mari envoie à sa femme : « c'est dans

Paris, Société des études staëliennes, 2005, p. 65-73.

⁸ I. de Charrière, *Lettres écrites de Lausanne, Romans de femmes du XVIII^e siècle*, éd. R. Trousson, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1993, p. 375-376.

⁹ *Ibid.*, p. 428.

¹⁰ I. de Charrière, *Lettres de Mistriss Henley, Romans de femmes du XVIII^e siècle*, op. cit., p. 356.

les romans et les tragédies que vous trouverez les caractères qui vous plaisent ; je n'aime point les fictions, je ne suis nullement romanesque [...]. Renoncez à me changer [...] ; je vous aime beaucoup, mais je ne suis point un héros de roman »¹¹. En dehors de notre corpus, et donc par contrepoint, signalons encore que c'est de façon liminaire que le terme apparaît dans *Le Rouge et le Noir*, pour saluer l'entrée en scène de M^{me} de Rênal : « l'esprit quelque peu romanesque » de la dame lui fait prendre Julien Sorel pour une jeune fille déguisée¹².

Dans ces différents exemples (sauf chez Stendhal où c'est le narrateur qui l'emploie), le terme est énoncé par des personnages, le plus souvent à propos d'autres personnages. Il sert à désigner un modèle de caractère ou de comportement que les romans antérieurs sont réputés avoir fixé. La compétence à repérer le modèle est accompagnée d'une prise de position faite d'adhésion ou de distance : ainsi, chez Isabelle de Charrière, on rencontre celle qui a choisi d'épouser « un mari de roman » et celle qui écrit, dans un roman consacré à peindre ses relations avec sa fille (la première partie des *Lettres écrites de Lausanne*), « ma fille et moi ne sommes pas un roman comme Adèle et sa mère » (allusion à *Adèle et Théodore* de M^{me} de Genlis, 1782)¹³. Quelle qu'elle soit, cette prise de position révèle un enjeu problématique constant, celui du rapport entre la littérature et la vie, qu'on pourrait dire encore le rapport entre la fiction et la réalité, mais ces derniers termes sont plus abstraits et rendent mal compte de la part d'expérience contenue dans les premiers. La question du romanesque interroge les contours qui séparent la fiction de la réalité, réévalue leur perméabilité dans la vie comme dans le roman (celui-ci pouvant être retenu comme la forme de la littérature qui se confond le plus avec l'idée de fiction). Nommer le romanesque en début de roman c'est, pour le présent roman, poser un seuil et se démarquer du passé du roman, c'est-à-dire des romans passés.

Le départ est fait, dans la construction des intrigues, entre les personnages qui sont romanesques et ceux qui ne le sont pas : ces personnages (ou ces caractères, si l'on veut rester dans l'économie du discours moraliste) s'attirent et se repoussent, ils prennent sens les uns des autres. Dans *Delphine* de Germaine de Staël, Delphine et M^{me} de Vernon gravitent l'une autour de l'autre et se poussent à la faute : la dame mûre et incapable de rien éprouver

¹¹ Cl. de Duras, *Ourika. Édouard. Olivier ou le Secret*, éd. M.-B. Diethelm, Paris, Gallimard, « Folio », p. 196.

¹² Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, éd. A.-M. Meininger, Paris, Gallimard, « Folio », 2000, p. 74.

¹³ I. de Charrière, *Lettres écrites de Lausanne*, op. cit., p. 388.

est pourtant attirée par la « tournure romanesque » de l'esprit de Delphine, qu'elle dit dominée par ses qualités « comme on l'est par des passions »¹⁴. Les passions, justement, se déclenchent volontiers à la mise en contact de personnages si différents. La leçon en est aussi donnée par Stendhal, hors roman, dans la *Vie de Henry Brulard*, lorsqu'il parle d'un compagnon de son jeune âge : « Il n'était pas romanesque, et moi je poussais cette faiblesse jusqu'à la folie ; l'absence de cette folie le rendait plat à mes yeux. Le romanesque chez moi s'étendait à l'amour, à la bravoure, à tout »¹⁵.

Cette distinction recoupe volontiers la différence des sexes : le terme de romanesque est appliqué le plus souvent aux personnages féminins. Dans les exemples précédemment donnés, celui du début de *Caliste* n'est pas une exception : les premiers mots du lord contant sa vie sont ceux d'un « homme ordinaire » dont l'histoire a pris un tour « romanesque » du fait d'avoir croisé le chemin de Caliste. Lorsque, par la voix d'un personnage ou du narrateur, un roman essaie l'application de la notion de romanesque à un personnage féminin, il médite sur la différence des sexes, cherche à l'énoncer et, s'il en fait son enjeu principal, met au point un drame pour explorer ce point obscur. Le drame est la rencontre entre deux sexes, deux rôles réputés clivés par la question du romanesque : les femmes sont « romanesques », les maris sont « de roman » (génitif objectif, comme disent les grammairres latines). Les « maris de roman » ne sont pas comme les maris dans les romans, on l'a vu dans *Lettres de Mistriss Henley* ou dans *Olivier et le Secret*, au point qu'on puisse s'étonner que la formule ait jamais pu être autre chose qu'une antiphrase : au témoignage de quel roman faut-il remonter pour trouver un mari digne d'être confondu avec un amant chevaleresque ? À celui de *La Princesse de Clèves* ? La question des maris de roman, avec ou sans guillemets, fait tout l'enjeu de *Jacques*, roman de 1834 (même année que *Leone Leoni*) qui fit beaucoup pour accréditer la réputation de subversion morale attachée à la production initiale de George Sand. Jacques fait le constat lucide de l'échec de son mariage : la femme qu'il a épousée, beaucoup plus jeune que lui, n'a sans doute pas trouvé en lui le « mari de roman » qu'elle espérait. Mais Jacques, heureusement, est un mari de roman de George Sand : il se donne la mort quand il constate l'amour grandissant de son épouse pour un jeune homme, il veut la rendre libre, lui permettre d'épouser l'homme qu'elle aime. Avant de commettre ce geste sublime, Jacques avait porté ce diagnostic, disant ce qui l'a fait aimer celle qu'il a épousée :

¹⁴ G. de Staël, *Delphine*, éd. B. Didier, Paris, Flammarion, « GF », 2000, 2 vol., vol. I, p. 344.

¹⁵ Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, éd. B. Didier, Paris, Gallimard, « Folio », 1973, p. 433.

J'ai horreur de ce tempérament de convention que la société fait aux femmes, et qui est le même pour toutes. Le bon cœur sincère et ingénu de Fernande se révolta contre ce joug, et je l'ai aimée à cause de sa haine pour la pédanterie et la fausseté de son sexe. [...] elle s'était fait un monde d'illusions, tel que se le font les femmes dont l'âme aimante veut résister au bandeau flétrissant du préjugé ; elle avait ce caractère adorable, mais funeste, que l'on appelle romanesque, et qui consiste à ne voir les choses ni comme elles sont dans la société, ni comme elles sont dans la nature ; elle croyait à un amour éternel, à un repos que rien ne devait troubler¹⁶.

Le « mari de roman » et la « femme romanesque » sont faits l'un pour l'autre, même si cela ne veut pas dire qu'ils sont faits pour durer ensemble. Les deux rôles s'appellent l'un l'autre, se construisent réciproquement et, quand mariage il y a, finissent par se détruire entre eux. Les identités de personnage, on le sait parce que la leçon du théâtre l'enseigne, sont relatives les unes aux autres : il est aussi important de savoir qui déclare le romanesque que qui est susceptible de recevoir cette qualification. Parfois des personnages se disent eux-mêmes romanesques, comme l'héroïne de *Leone Leoni* citée au début, qui le fait sans la moindre ironie, ce qui rend son cas rare ; plus souvent, la désignation se fait par l'autre, partenaire et adversaire d'existence. Selon qui la dit, la notion sert à l'attaque du sexe féminin ou bien à sa défense ; dans les romans qui nous occupent, « écrits par des femmes sur des histoires de femmes », le discours de l'attaque existe mais n'est généralement pas le dernier mot du roman. On estimera par exemple que le mari qui, au début d'*Olivier ou le Secret*, est fier de déclarer à sa femme qu'il n'est « nullement romanesque » et qu'elle doit cesser de s'abuser sur ce point est un personnage disqualifié moralement du fait même qu'il tient ces propos et mérite, ensuite, sa rapide évacuation hors du récit. Dans ces romans qui nous retiennent, le discours de défense et illustration l'emporte : à lui le bénéfice de la profondeur et de la complexité.

Le romanesque et l'ambition du roman

Constituée en catégorie qui identifie des personnages et, à travers eux, informe le récit, la notion de romanesque se charge du sens que produit l'intrigue où elle est convoquée. On vient de voir qu'elle sert le récit comme une catégorie structurante : ajoutant une détermination à la différence des sexes, elle départage les personnages et motive l'organisation conflictuelle des relations entre eux. Certains personnages féminins sont ses agents

¹⁶ G. Sand, *Jacques, Romans 1830*, op. cit., p. 893.

privilegiés : la notion sert à les qualifier et, en retour, ils la rehaussent et la complexifient, ils l'illustrent. La catégorie devient alors une valeur.

Le caractère romanesque est celui qui est en relation avec l'idéal, le cultive et s'en nourrit ; il est hors du vulgaire. Ainsi Delphine, chez Germaine Staël, écrivant à celle qui l'a éduquée (Louise, qui a toujours rêvé d'amour quoique laide, et de ce fait a convenu : « j'ai été romanesque comme si je vous ressemblais, ma chère Delphine »¹⁷) :

Que je bénis le ciel des principes de morale que vous m'avez inspirés et peut-être même aussi des sentiments qu'on pourrait appeler romanesques, mais qui donnant une haute idée de soi-même et de l'amour, préservent des séductions du monde comme trop au-dessous des chimères que l'on aurait pu redouter !¹⁸

La qualité morale, une fois distinguée à propos de sujets féminins, peut être universalisée, comme cela se rencontre dans un roman publié six mois après *Delphine* : *Valérie*, de Julie de Krüdener. Le personnage principal, Gustav, parle pour lui quand il évoque :

les hommes appellent romanesques ces âmes plus richement douées, qui ne veulent vivre que de ce qui honore la vie ; et l'exaltation ne leur paraît qu'une fièvre dangereuse, tandis qu'elle n'est qu'une révélation faite aux âmes plus distinguées, une étincelle divine qui éclaire ce qui est obscur et caché pour le vulgaire ; un sentiment exquis de plus hautes beautés qui rend l'âme heureuse en la rendant meilleure¹⁹.

L'auteur reprend presque une maxime qu'elle avait publiée déjà auparavant : « c'est un bel éloge à faire de quelqu'un, au milieu de la corruption du monde, que de le croire digne d'être appelé romanesque. Ce sont des titres de chevalerie où chacun ne ferait pas facilement ses preuves »²⁰. De tels personnages qui ont un rapport avec l'idéal sont décisifs pour produire un effet de valorisation sur le roman qui les met en scène : par eux, s'établit une relation entre une forme (le roman), une idée (la fiction) et un enjeu (la formulation d'un idéal). La femme romanesque, c'est l'idée de fiction logée

¹⁷ G. de Staël, *Delphine*, op. cit., vol. I, p. 84.

¹⁸ *Ibid.*, vol. I, p. 93.

¹⁹ J. de Krüdener, *Valérie, Romans de femmes du XVIII^e siècle*, op. cit., p. 948.

²⁰ J. de Krüdener, *Pensées et Maximes, dans Autour de Valérie – Œuvres de M^{me} de Krüdener. Présentées par Michel Mercier, Francis Ley et Elena Gretchana*, Paris, H. Champion, 2007, p. 40.

dans le roman : l'idée peut être moquée mais, pour que le roman accomplisse tout ce qu'il peut être, il faut, en dernier ressort, qu'elle soit choyée.

Les romans « écrits par des femmes sur des histoires de femmes », aux temps de Germaine de Staël et de George Sand, semblent décidés à ignorer la possibilité de traiter le personnage de la femme romanesque sur le mode du comique et du ridicule, à refuser cette manière de n'en pas voir la portée. Ils le tirent et le hissent du côté grave, pathétique, d'une destinée échouée. L'héroïsme des figures féminines s'y conquiert en effet dans le *pathos* et chacun de ces personnages est, dans tous les sens du terme, le centre de gravité du roman qui se crée autour de lui. Cette gravité permet de constater un lien entre leur disposition morale et le tempérament mélancolique : après tout la mélancolie est l'autre nom que l'on peut donner au caractère que décrit Julie de Krüdener dans la citation de *Valérie* donnée plus haut. Germaine de Staël est certainement l'auteur qui explicite le plus cette parenté entre romanesque et mélancolie, en pointant le sentiment de l'incomplétude qui fait le fond commun des deux notions. « Sans cesse la main de fer de la destinée repousse l'homme dans l'incomplet », écrit-elle dans *De l'influence des passions*, et pourtant « il semble que le bonheur est possible par la nature même des choses, qu'avec telle réunion de ce qui est éparé dans le monde, on aurait la perfection désirée »²¹. Et d'expliquer ainsi, dans *De l'Allemagne*, la fortune du roman : il « fait pour ainsi dire la transition entre la vie réelle et la vie imaginaire »²².

Claire de Duras est un autre témoin de cette parenté entre esprits romanesque et mélancolique, qu'elle exprime de façon aiguë. Elle fait dire au personnage d'épouse délaissée qui, dans *Olivier ou le Secret*, est renvoyée par son mari aux tragédies et aux romans comme au seul univers où elle sait vivre :

je doute de tout, je doute de moi-même, je me demande si mon malheur n'est pas en moi, [...] si la tendresse, le dévouement, l'abandon, l'amour ne sont pas des vertus de roman qu'il faut étouffer dans son cœur au prix de faire son propre malheur et celui des autres ; chère Adèle, quand tu étais ici, tu rassurais mon cœur abattu. Je sentais près de toi que ce qui est bon, noble, élevé n'est point une fiction²³.

²¹ G. de Staël, *De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations*, Paris, Rivages poche, « Petite Bibliothèque », 2000, p. 189.

²² G. de Staël, *De l'Allemagne*, éd. S. Balayé, Paris, Flammarion, « GF », 2 vol., vol. II, p. 41.

²³ Cl. de Duras, *Ourika. Édouard. Olivier ou le Secret*, op. cit., p. 199.

L'angoisse ici prend les accents métaphysiques d'une sorte de mystique qui se découvre sans transcendance : toute la valeur, tout ce qui fait valeur, serait-il fiction et n'aurait-il de refuge que dans les romans ? C'est là un beau renversement axiologique pour ces derniers...

Portrait de la romancière en femme romanesque

Femme romancière et femme romanesque sont les deux identités qui peuvent s'énoncer concurremment au même croisement sémantique pour qualifier une femme habitée par le roman. Dira-t-on que la femme romancière est l'hyperbole de la femme romanesque ? Sa forme sublimée ? La tentation est grande de répondre d'emblée par l'affirmative dans la mesure où c'est sous les plumes féminines que les femmes romanesques échappent le plus volontiers au statut d'objets satiriques. Et puis si Emma Bovary, née d'une plume masculine, ne devient pas romancière, on dit bien que l'auteur de *Madame Bovary* s'identifia au personnage... Constatons que le roman de Flaubert, lorsqu'il paraît en 1857, arrive dans un débat depuis longtemps entamé.

« Pour être romancier, il faut être romanesque » dit sentencieusement un personnage de la George Sand des années 1860 (dans *Monsieur Sylvestre*, 1864²⁴) : énoncée au neutre, c'est-à-dire au masculin, afin d'y prendre l'aplomb d'un axiome, la formule a été approchée comme une expérience au féminin dans quantité de romans et mûrie tout au long d'une carrière d'écriture qu'il n'est pas exagéré de confondre avec une vaste enquête sur la question. Que les romans de George Sand soient hantés par nombre de personnages « romanesques » se lit évidemment comme le signal d'un enjeu réflexif. On ajoutera, comme indice supplémentaire, le fait que ce rôle n'est plus l'apanage des femmes, dans ses romans tardifs, mais volontiers celui d'hommes âgés (en particulier le personnage éponyme de *Monsieur Sylvestre* qui réapparaît comme narrateur dans *Le Dernier amour*) : le temps de la sagesse est venu, qui est celui d'accepter cette part de soi et de l'énoncer pour tous.

Les autobiographies sont le lieu privilégié pour observer l'investigation de ce lien. Chez les romancières qui se prêtent à l'exercice et deviennent ainsi des personnages narrés, il n'est pas surprenant de rencontrer le terme de romanesque appliqué à soi, sans le détour d'une désignation par les autres. Et il est remarquable d'en observer l'immédiate valorisation.

²⁴ G. Sand, *Monsieur Sylvestre*, Paris, Slatkine-Reprints, 1980, p. 17.

M^{me} de Genlis, après avoir consacré une nouvelle à l'histoire d'une romancière à qui ne réussit pas de croire trop aux sentiments dans la vie réelle (*La Femme auteur*, 1802), écrit dans ses *Mémoires* (1825), quand il s'agit de caractériser la formation qu'elle a reçue : « Cette bizarre éducation produisit dans mon imagination et dans mon caractère un mélange à la fois religieux et romanesque, dont on ne trouve que trop de traces dans la plus grande partie de mes ouvrages »²⁵. On croirait entendre M^{me} de Vernon parlant de l'« éducation à la fois toute philosophique et toute romanesque » reçue par Delphine dans le roman de M^{me} de Staël²⁶. Avant les ouvrages, il y avait l'auteur, et le caractère serait passé de l'un aux autres : « ma tête est tellement romanesque », confie la mémorialiste, « que souvent les plus légers incidents me fournissent des sujets de roman »²⁷.

George Sand développe avec abondance, et infinie précision, ce thème dans *Histoire de ma vie* : le culte que l'adolescente Aurore Dupin voue à Corambé, figure d'invention dont elle fait son héros coutumier et le compagnon de sa solitude, lie ostensiblement invention de fiction et quête spirituelle. L'autobiographe pose là ce qu'elle établit comme son *ethos* de romancière. *Histoire de ma vie* est si préoccupé par la question que le texte en vient à donner une définition : « le penchant romanesque est un appétit du beau idéal »²⁸. Dans les applications du terme à soi, l'autobiographe rencontre les rôles du personnage romanesque féminin. Cela peut être par allusion au personnage satirique légué par la tradition où le rôle, pour bien fonctionner, a besoin de s'adjoindre les services d'un mari prosaïque : « à ces idées romanesques succéda, dans les commencements de mon mariage, la volonté de complaire à mon mari et d'être la femme de ménage qu'il souhaitait que je fusse »²⁹. Cela peut être, plus profondément, par analyse des rôles que le statut de romancière des femmes (d'auteur qui allonge considérablement la liste des livres « écrits par des femmes sur des histoires de femmes ») oblige à la fois à cumuler et à dissocier :

On n'a pas manqué de dire qu'*Indiana* était ma personne et mon histoire. Il n'en est rien. J'ai présenté beaucoup de types de femmes, et je crois que quand on aura lu cet exposé des impressions et des réflexions de ma vie, on verra bien que je ne me suis jamais mise en scène sous des traits féminins. Je suis trop

²⁵ M^{me} de Genlis, *Mémoires inédits sur le dix-huitième siècle et la Révolution française, de 1756 à nos jours*, Paris, Ladvocat, 1825, 8 vol., vol. I, p. 38.

²⁶ G. de Staël, *Delphine*, *op. cit.*, vol. I, p. 95.

²⁷ M^{me} de Genlis, *Mémoires*, *op. cit.*, vol. V, p. 39.

²⁸ III^e partie, chapitre 8. G. Sand, *Histoire de ma vie*, dans *Œuvres autobiographiques*, éd. G. Lubin, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1970-1971, 2 vol., vol. I, p. 810.

²⁹ IV^e partie, chapitre 12. *Ibid.*, vol. II, p. 101.

romanesque pour avoir vu une héroïne de roman dans mon miroir. Je ne me suis jamais trouvée ni assez belle, ni assez aimable, ni assez logique dans l'ensemble de mon caractère et de mes actions pour prêter à la poésie ou à l'intérêt, et j'aurais eu beau chercher à embellir ma personne et à dramatiser ma vie, je n'en serais pas venue à bout. Mon *moi*, me revenant face à face, m'eût toujours refroidie³⁰.

L'autobiographe use avec presque trop d'habileté de la notion qu'elle a acclimatée comme romancière : est-ce sous sa plume qu'il faut lire qu'être « trop romanesque », c'est se soumettre à la loi du miroir et séparer son destin de celui des héroïnes de roman ? Les femmes romanesques qui ont fait les beaux jours de la carrière de Sand à ses débuts (Indiana d'*Indiana*, Juliette de *Leone Leoni* ou encore Fernande de *Jacques*), ne verraient-elles pas des héroïnes de roman s'il leur prenait fantaisie de jeter un œil au miroir ? Quoi qu'il en soit, George Sand donne là une variation subtile au traitement de ce qui, depuis la génération littéraire qui l'a précédée, était devenu un *topos* littéraire : le démenti opposé à l'identification trop hâtivement posée par le public entre l'auteur et le/la protagoniste de son premier roman, quand bien même la valeur de ce dernier tient dans sa capacité à être perçu comme un « roman intime », ainsi que le dit Sainte-Beuve à qui il revient d'énoncer ce qui deviendra un lieu commun critique³¹. Autobiographe qui, comme Rousseau, pourrait poser en préalable à son discours qu'on ne connaît guère que soi, George Sand s'accorde autorité pour parler d'elle-même et donc, par expérience, du caractère romanesque : encore un pas et ce discours d'autorité pourra être repris, dix ans après *Histoire de ma vie*, sous l'aspect gnomique rencontré dans la citation de *Monsieur Sylvestre* (« pour être romancier, il faut être romanesque »). Le discours irresponsable d'un roman n'a pas à s'embarrasser de modalisation.

Remarquons les traits communs que deux romancières, M^{me} de Genlis et George Sand, donnent à leur portrait d'elles-mêmes quand elles se font autobiographes : chez l'une et l'autre, être romanesque (ou au moins l'avoir été, si c'est une étape de l'apprentissage) apparaît comme un préalable au fait d'être romancière ; chez l'une et l'autre, cette qualité est liée à la spiritualité. On peut en tirer quelques leçons : s'il faut avoir été ou être romanesque pour

³⁰ IVe partie, chapitre 15. *Ibid.*, vol. II, p. 160.

³¹ Ch.-A. Sainte-Beuve, *Portraits de femmes*, éd. G. Antoine, Paris, Gallimard, « Folio », 1998, « Du roman intime », p. 60-81. On pense, pour les démentis d'auteurs refusant d'être confondus avec leur personnage, à ceux de Chateaubriand à propos de René et de Constant à propos d'Adolphe.

devenir romancière, et sans doute romancier, c'est que le caractère romanesque peut être travaillé, qu'il présente une dimension morale expansive et ouverte. Les œuvres produites par les esprits romanesques, qui sont des romans, ont une portée spirituelle et une ambition sans fin puisque confinant à l'idéal. Les personnages féminins en sont les vecteurs les plus habituels : ils sont le relais dynamique qui, de la romancière au roman, assure l'accomplissement d'un caractère.

La représentation des femmes romanesques échappe généralement au stéréotype du « Don Quichotte femelle » dans les romans « écrits par des femmes sur des histoires de femmes » : le type est dignifié, ce qui apparaît historiquement comme une parenthèse datable entre 1780 et 1840. Chez les femmes romancières, la veine satirique n'a guère de rendement sur un tel sujet : la mise en scène de femmes romanesques est en effet une mise en jeu de l'identité, des romancières osent le dire ou le laisser entendre. La présence de tels personnages n'est donc pas circonstancielle mais bien structurante pour l'intrigue et le sens des romans concernés. C'est pourquoi l'on comprend bien que cette dimension de certains personnages soit interrogée et approfondie le plus fortement chez les auteurs dont l'art du roman présente les aspects les plus réflexifs, chez celles qui affichent, dans le corps même de leur roman, une conscience métacritique active. Chez George Sand, en particulier, la réflexion sur la femme romanesque s'épanouit presque en obsession.

Les reprises et variations de ce motif chez ces auteurs porte une interrogation conjointe sur le sexe féminin et sur le roman, qui est une valorisation de l'un et de l'autre.

Damien ZANONE
UCL – Louvain-la-Neuve