



## AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : [ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr](mailto:ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr)

## LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

[http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg\\_droi.php](http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php)

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

UNIVERSITÉ DE METZ

Faculté des Lettres et des Sciences Humaines

CENTRE DE RECHERCHE  
MICHEL BAUDE  
Littérature et Spiritualité

DAVID PAUL BIANCIARDI

Agrégé des Lettres Modernes

SOPHIE COTTIN,

**une romancière oubliée à l'orée du Romantisme,**

(UNE VIE, UNE OEUVRE)

Contribution à une étude de l'esthétique de la Réception.

Thèse de Doctorat  
(Nouveau Régime)  
de  
L'Université de Metz  
(Littérature Française)

1995

BIBLIOTHEQUE UNIVERSITAIRE LETTRES - METZ -	
N° Inv.	1395024L
Cote	L173 95/4
Loc.	Magasin

SOUS LA DIRECTION DE M. JACQUES HENNEQUIN.

TOME IV / IV



*Sophie Cottin, la romancière...*

**SOMMAIRE DU TOME IV**

6. Deux oeuvres courtes .....	1108
6.1 <i>Élisabeth ou Les Exilés de Sibérie,</i> un conte russe (1806) .....	1108
a. Introduction .....	1108
b. Résumé analytique du roman .....	1113
c. Une écriture renouvelée .....	1149
6.2 <i>La Prise de Jéricho ou La Pécheresse convertie,</i> un poème en prose .....	1163
a. Introduction .....	1163
b. Résumé analytique du roman .....	1165
c. Naissance d'un genre incertain .....	1183

**VI. CONCLUSION**

1. Validité des démarches adoptées .....	1190
2. Nouveaux espaces, nouvelle esthétique .....	1193
3. Éthique et dimension axiologique de l'oeuvre .....	1199
4. Modèle familial et intrigue romanesque .....	1209
5. Diverses figures de la passion .....	1214
6. Aspects sociologiques des romans étudiés .....	1222
7. Bilan littéraire .....	1230
** Documents complémentaires	1240
Un poème de Marceline Desbordes-Valmore..	1241
<i>Partant pour la Syrie (Le Beau Dunois...)</i> .....	1242

## BIBLIOGRAPHIE

1246

Bibliographie (particulière à Mme Cottin) des éditions de Sophie Cottin .....	1246
État actuel des études (ouvrages) concernant Sophie Cottin .....	1253
Bibliographie générale .....	1254

## ANNEXES DIVERSES

### ANNEXE MÉTHODOLOGIQUE

i

1. Préambule .....	ii
2. Univers et objets.....	ix
3. Représentation et paradigme social.....	xx
4. Exemples d'accroissement de l'information.....	xxxiv
5. Stratégies d'auteurs et de lecteurs.....	xlviii
6. Identification du quasi-monde par le lecteur.....	lxxvii
7. Filtres, prisme et approche du prisme.....	xcii
(Présentation schématique : xcix à cviii)	
** Index de l'« Annexe méthodologique ».....	cix

## ANNEXE DOCUMENTAIRE

Les documents figurant dans cette annexe, en raison de leur caractère particulier, ne bénéficient pas d'une pagination continue ou identique.

- \* *Le Gymnase moral des Jeunes Personnes*  
de J.B.J. Champagnac (*fac-simile*) .....  
Pagination d'origine.
  
- \* Iconographie.....  
Épître aux dames .....  
Présentation sous  
forme de « Planches ».
  
- Images du Roman noir .....  
Paginées  
alphabétiquement de  
«a» à «l».
  
- Documents et Portraits divers, dont ceux de Mme  
Cottin .....  
Documents ne faisant  
pas l'objet d'une  
pagination.

## INDEX GÉNÉRAL

Regroupant les notions, les noms et les oeuvres.

Paginé  
alphabétiquement de  
«a» à «dd».



6. Deux oeuvres courtes :

6.1 *Élisabeth, ou Les Exilés de Sibérie* (1806) :

a. Introduction :

**PERSONNAGES PRINCIPAUX**

Les exilés	ADJUVANTS	
Pierre Springer (45 ans) (Stanislas Potowski)	Le Gouverneur de Tobolsk, M. de Smoloff.	Le Tsar Alexandre.
Phédora (plus de 30 ans)		
Élisabeth (16 ans)	Le fils du Gouverneur : le jeune Smoloff.	Le batelier Nicolas Kisoloff.  Jacques Rossi et sa femme.
	Le vieux missionnaire : le Père Paul.	

Le dernier des romans de Sophie Cottin présente un certain nombre de traits originaux qui reflètent la volonté (mais aussi la nécessité) de s'adapter au « feuillet de réception »<sup>2280</sup> ; l'évolution du système de représentation, très rapide durant cette période, porte progressivement le roman vers sa forme mature<sup>2281</sup>. Le roman, outre son projet ancien qui le destinait à défendre un certain nombre de valeurs sociales, devient un merveilleux instrument didactique, capable de transporter dans le temps, l'espace - ou les deux à la fois - un lecteur avide d'informations et qui souvent, à cette époque, ne dispose que de sources écrites pour appréhender le monde. Soumis à ces contraintes, le roman intègre de nouveaux dispositifs formels, narratifs, permettant de distribuer un « savoir » à l'intérieur du récit.

Ainsi, avec *Élisabeth*<sup>2282</sup>, la description acquiert une importance déterminante : elle sert évidemment à mettre en place un cadre

---

<sup>2280</sup> L'on peut constater à la lecture de sa correspondance, entre le 10 août et le 24 août 1805 qu'elle suit de fort près la « promotion » de son dernier ouvrage, se montrant particulièrement ravie lorsque les critiques saluent son talent : « les littérateurs l'estiment infiniment davantage que mes autres ouvrages, parce que les romans en général ne sont pas comptés parmi les ouvrages de littérature ». Pauline Borghèse s'intéresse à elle. Fiévée, qui a versé des torrents de larmes à la lecture du roman, affirme, dans un article élogieux, que Mme Cottin « a retrouvé le secret perdu depuis le grand Corneille ». Très vite *Mathilde* a ses partisans farouches, tel Fontanes. Françoise Wagener, dans une récente biographie de la Reine Hortense (*La Reine Hortense*, Paris, Le Livre de poche 13597, 1994, page 240), évoque les lectures de la mère de Louis-Napoléon : « En compagnie de son amie Adèle et de Mlle Cochelet, elle s'adonne à la lecture : Mme Campan lui recommande *Mathilde ou Les Mémoires tirés de la troisième croisade* de Mme Cottin, alors très à la mode - incitation à évoquer un Moyen Âge de légende -, *l'Histoire de France* d'Anquetil, qu'on venait de rééditer - et qui touchait la fibre profonde d'Hortense -, ainsi qu'une série de *Lettres* : de Mmes de Villars, de La Fayette, de Tencin, et de la touchante Aïssé. Rien n'était plus goûté de ces jeunes femmes que ces épîtres : elles les transportaient de plain-pied dans un passé qui leur parlait - beaucoup plus qu'à nous, hélas ! - et elles leur étaient des modèles de beau style, à quoi on jugeait une éducation digne de ce nom. »

<sup>2281</sup> Ou plutôt vers sa forme légitimée (retenons de la note précédente cette citation de Sophie elle-même : « les romans en général ne sont pas comptés parmi les ouvrages de littérature » qui est tout de même significative).

<sup>2282</sup> Ce roman « le plus court de Mme Cottin » est le seul auquel L.-C. Sykes consacre un chapitre entier de son étude.

poétique, dépaysant, par le recours systématique à des termes, et à une topologie, exotiques ; faune, flore et ethnologie de la Russie trouvent une place naturelle dans le cadre d'un récit qui n'est pas sans rappeler, par ce trait précis, les descriptions américaines d'un Chateaubriand. La couleur locale participe à l'isotopie d'un récit ancré à la terre russe où, comme dans *Michel Strogoff*, il est question des distances mesurées en verstes, de traîneaux, de kopecks et de roubles, de kibicks\*, et où les moeurs de la Sainte-Russie profonde tiennent une place pittoresque.

L'obstacle principal auquel doit faire face l'héroïne est l'espace, celui des vastes étendues de la Russie dont le climat, rigoureux et sauvage, donne aux épreuves supportées une dimension pathétique<sup>2283</sup>. Pour la première fois, Sophie Cottin peint un personnage qui triomphe de l'adversité et se trouve récompensé, au terme de la narration. L'héroïne ne meurt pas, ne se trouve pas séparée de l'être aimé, ce qui est une nouveauté remarquable. Le ressort principal de l'intrigue repose sur le dévouement filial d'une adolescente, prête à tous les sacrifices pour restituer à ses parents le bonheur perdu. C'est cet acte de « restauration », de réparation, qui confère au récit sa pertinence moralisatrice.

Le thème de ce que l'on pourrait définir comme une longue nouvelle a été puisé directement dans l'actualité du temps : la presse de l'époque<sup>2284</sup> relata complaisamment le fait-divers pittoresque d'où Sophie Cottin devait tirer l'argument principal de l'intrigue. La romancière elle-même le signale :

---

\* Un « kibick » est une voiture typiquement russe, couleur locale oblige.

<sup>2283</sup> Sans nul doute, si Napoléon avait lu attentivement ce roman n'aurait-il jamais risqué son armée sur le territoire russe, ou aurait-il mieux préparé sa campagne ; ironie mise à part, il est vrai que les descriptions de Mme Cottin, par moments, préfigurent tout-à-fait ce que sera la terrible retraite de Russie et qu'elles peuvent paraître, à distance, tristement prémonitoires.

<sup>2284</sup> C'est à L.-C. Sykes que revient entièrement le mérite d'avoir exploré la presse de cette période et repéré les différentes allusions aux aventures de la jeune Paraskowja.

« Le trait qui fait le sujet de cette histoire est vrai : l'imagination n'invente point des actions si touchantes, ni des sentiments si généreux ; le coeur seul peut les inspirer.<sup>2285</sup> »

Le 16 février 1805, *Le Journal des Débats* avait livré à ses lecteurs le récit suivant :

« Russie. Pétersbourg, 15 janvier.

Il y a quelques années qu'un particulier du gouvernement de Catherinoslaw, nommé Loupolow, s'étant rendu coupable de quelques délits, fut exilé en Sibérie. Sa fille, âgée de sept ans, l'y suivit. L'état malheureux auquel son père était réduit, lui inspira dès lors la résolution de l'en délivrer, résolution qui augmenta avec son âge, et qu'elle eut le bonheur enfin d'exécuter. Cette jeune fille, actuellement âgée de vingt ans, aussi respectable par la fermeté de son caractère et l'innocence de ses moeurs, qu'intéressante par sa figure, força ses parents, par deux ans de sollicitations continuelles, de consentir à son généreux dessein, leur déclarant qu'elle avait fait voeu de s'exposer à tous les dangers possibles pour obtenir la grâce de son père, et de se consacrer ensuite à la vie religieuse si elle avait le bonheur de réussir. Sa mère lui représenta vainement son âge, son inexpérience, sa faiblesse, sa pauvreté. "Dieu pourvoira à tout," répondit la jeune fille ; "Je me jette avec confiance dans les bras de mon père céleste ; lui seul m'aidera à rendre la vie à celui de qui je la tiens sur la terre." Elle quitta ses parents, plus étonnés que persuadés, n'emportant que dix sous de la maison paternelle, et ne comptant que sur les aumônes qu'on pourrait lui faire. C'est ainsi que cette jeune fille est venue de Tobolsk à Pétersbourg, à pied, pour y implorer la clémence du souverain ; c'est ainsi qu'elle a traversé un espace de près de 4000 verstes, coupé par des déserts et des rivières. On croirait la chose presque impossible ; mais quels obstacles la vertu soutenue par la religion ne peut-elle pas surmonter ? Arrivée à Petersbourg, elle s'informa de la demeure d'une dame respectable, qu'on lui avait indiquée comme la mère des malheureux, et qui, logeant sous son toit tous les pauvres voyageurs qui n'ont point d'asile, nous retrace les moeurs hospitalières des anciens patriarches ; c'est la princesse Troubeskoy, soeur de feu le maréchal comte de Romanzoff. Elle accueillit la jeune fille, lui accorda sa protection et l'adressa à M. Le sénateur Kosodavlew, qui remit son placet à la commission chargée de réviser les anciennes affaires criminelles. Cette commission dont M. De Cosodavlew est membre, ayant examiné l'affaire, trouva que ledit Loupolow avait été justement condamné à l'exil ; mais ne pouvant se résoudre à laisser sans récompense le courage et la piété filiale de cette jeune infortunée, la commission a demandé la grâce de son père à

---

<sup>2285</sup> *É.*, II, page i.

l'Empereur. Il n'est pas nécessaire de dire que S.M. l'a accordée. Ce généreux souverain a fait donner en outre une récompense à la jeune fille.»

Ce qui frappe, dans une telle narration, c'est la conformité du système de représentation de l'auteur de ces lignes avec celui de notre romancière ; la même volonté moralisatrice fondée sur l'exemplarité d'une action se manifeste ici. L'on notera ainsi que la Presse contribue grandement à la diffusion de modes de pensée (penser) qu'elle légitime, forgeant de la sorte les attentes du lectorat. L'oeuvre de Mme Cottin, parfaitement inscrite dans son époque, en reflète qualitativement les aspects, l'idéologie, les fonctionnements mentaux. Cette histoire édifiante sera reprise par d'autres journaux, dans les mois qui suivent ; le 16 février, d'abord, par le *Publiciste*, le 18, par le *Moniteur Universel* où elle bénéficie d'un ajout : « Sa majesté l'impératrice mère et toutes les princesses ont voulu la voir, et elle les a extrêmement intéressées par la pure association d'une grande énergie dans le caractère, avec une parfaite simplicité de moeurs et de manières ». Enfin, le même récit parut le 29 août 1805 dans le *Bulletin de l'Europe* ; l'on y donnait le nom de la courageuse jeune fille : Paraskowja.

Pour la première fois, Mme Cottin s'appropriait, en quelque sorte, un être vivant, contemporain, pour le transformer en personnage de roman<sup>2286</sup>. Pour décrire la psychologie de cette jeune fille, elle s'inspire de ses propres nièces, « coeurs purs, simples et innocents<sup>2287</sup> ». L'oeuvre est le résultat d'une maturation réfléchie<sup>2288</sup>. Mme Cottin

---

<sup>2286</sup> Sa tentative de faire de Charlotte Corday une héroïne de roman avait tourné court. Mais la démarche est révélatrice du désir de prendre ses sujets dans la réalité de son temps.

<sup>2287</sup> *Cor.*, page 392.

<sup>2288</sup> *Cor.*, page 396 (24 août 1805) : « Je ne puis exprimer le plaisir que je trouve dans la composition d'un ouvrage ; je serais charmée de pouvoir m'y livrer dans ce moment-ci, mais je le suis autant d'être obligée de le retarder. Je le vois en perspective, j'y pense confusément, j'amasse mes provisions, mille idées m'animent que je recueille, et je crois que c'est un grand avantage pour

consultant le *Journal historique de M. de Lesseps* (1790) et surtout le volumineux ouvrage encyclopédique de Pallas, *Les Voyages entrepris dans plusieurs provinces de l'Empire de Russie et dans l'Asie septentrionale* (1783 et 1788-1793) où elle puise l'essentiel de ses descriptions. L'on sait également que les *Harmonies de la Nature* de Bernardin ont alimenté ces efforts esthétiques à introduire dans une narration des tableaux poétiques. Dans un louable souci de couleur locale, Sophie Cottin s'est servie des cartes et la topologie précise du voyage de son héroïne nous est décrite avec une exactitude de géographe qui fait songer au *Magasin d'Éducation et de Récréation* qui assurera la fortune d'Hetzel.

Ajoutons qu'à sa sortie le roman de Sophie connut un succès immédiat auprès d'un lectorat affidé ; Hyacinthe Dorvo, auteur célèbre de mélodrames, en fit le sujet d'une pièce<sup>2289</sup> : la première représentation eut lieu le 28 octobre 1806 au Théâtre Saint-Martin. La pièce fut jouée au moins cinquante fois. À la fin du siècle, longtemps après la disparition de son auteur, ce roman était encore édité.

b. Résumé analytique :
------------------------

Les faits relatés s'inscrivent dans un cadre contemporain précis, celui de l'époque même de Sophie Cottin : c'est en mai 1800 que commence le voyage de la jeune Élisabeth, au moment où la belle saison

---

un tel ouvrage de ne pouvoir pas se mettre à l'écrire aussitôt que la première pensée en vient. » - Mme Cottin a commencé à écrire *Élisabeth* vers la fin de l'automne 1805.

<sup>2289</sup> Dorvo supprime la mort du missionnaire, ajoute un scélérat, un personnage comique et un ours (les paysans dansent au premier acte autour du cadavre de l'ours, tué dans les coulisses).

commence ; c'est en mars 1801, à l'occasion du couronnement du Tsar Alexandre que la jeune fille atteint Moscou et que le roman trouve son épilogue.

Alexandre I<sup>er</sup>, fils de Paul I<sup>er</sup> et petit-fils de Catherine II, contribua par sa personnalité à renforcer l'immense élan de curiosité des Français à l'égard de la Russie. Confié par sa grand-mère au colonel suisse La Harpe, il fut élevé par celui-ci selon les principes des Lumières ; Alexandre<sup>2290</sup> accéda au trône dans des circonstances dramatiques, à la suite de la conspiration de Pahlen, à laquelle il avait adhéré. Contre sa volonté, Paul I<sup>er</sup> fut assassiné. Le nouveau Tsar inaugura une ère de réformes, abolissant la censure, la police secrète et la torture. L'aspect exemplaire qu'incarnait son règne mérite d'être souligné : un souverain moderne pouvait-il opérer des réformes fondamentales en faisant faire l'économie d'une révolution sanglante à ses sujets ? C'était admettre que l'idée monarchique incarnait des valeurs de progrès, ce qui donnait beau jeu aux royalistes français qui rêvaient d'une possible restauration. D'un autre côté, les bonapartistes espéraient que l'union des deux grands Empereurs de l'Univers, si elle se réalisait, pourrait mettre fin à

---

<sup>2290</sup> Ce personnage est assez représentatif de l'époque dans laquelle s'inscrit Mme Cottin : on sait quelles influences s'exercèrent sur ce Tsar franc-maçon et mystique ; celle notamment d'une autre romancière française de l'époque, Mme de Krüdener, l'auteur de *Valérie*. Rappelons que Michaud avait éprouvé une passion passagère pour celle-ci, en 1803. C'est sans doute sous l'influence de son égérie qu'Alexandre suggéra l'idée de la « Sainte-Alliance » qui prétendait modérer les relations entre les nations sur les principes de paix et de concorde du christianisme. Le réactionnaire Joseph de Maistre admirait ce grand prince inspiré. Sa fin fait irrésistiblement penser à un roman de Mme Cottin : en 1825, à 48 ans, en proie à une profonde mélancolie, il mourut brusquement lors d'un voyage en Crimée (coïncidence ? c'est justement là que Mme de Krüdener, morte en 1824, avait établi une petite communauté) ; ses funérailles furent célébrées en grande pompe. Or, il est admis maintenant que cette mort ne fut qu'une mise en scène ; en réalité, ce simulacre fut organisé pour permettre au Tsar mystique de se retirer dans un monastère ; là, le pieux ermite, sous le nom de Fédor Kousmitch, ayant renoncé au monde, put achever sa longue vie dans la prière. Le cercueil d'Alexandre, ouvert en 1926 par les Communistes, ne contenait que des pierres.

l'hégémonie de la perfide Albion et à ses intrigues géopolitiques<sup>2291</sup>. Au moment où est publié le roman de Mme Cottin, la reprise violente des hostilités se prépare ; elle conduira à la boucherie d'Eylau. Pour l'heure, les espaces de Sibérie recèlent la même poésie pour les lecteurs que les terres américaines décrites par Chateaubriand, et les asiates qui y demeurent ont le charme des Natchez ou des Chéroquois.

Les parents de la jeune Élisabeth sont des exilés politiques. Par ordre des autorités politiques, ils vivent comme des parias.

« Renfermée dans ce désert, cette famille n'avait de communication avec personne : le père allait tout seul à la chasse ; jamais il ne venait à Saïmka, jamais on n'y avait vu ni sa femme ni sa fille ; hors une pauvre paysanne tartare qui les servait, nul être au monde ne pouvait entrer dans leur cabane. On ne connaissait ni leur patrie, ni leur naissance, ni la cause de leur châtement : le gouverneur de Tobolsk en avait seul le secret, et ne l'avait pas même confié au lieutenant de sa juridiction établi à Saïmka.<sup>2292</sup>

La situation dans laquelle ils se trouvent laisse planer un mystère dont l'écrivain exploite le caractère romantique<sup>2293</sup> :

« Tant d'égards d'un côté, et de l'autre tant de rigueur et de mystère, faisaient soupçonner que le simple nom de Pierre Springer qu'on donnait

---

<sup>2291</sup> En fait, Alexandre, partagé entre son anglophilie profonde et sa sympathie pour la France, balançait constamment entre ces deux pôles : de juillet 1801 à avril 1805, la tendance fut plutôt à un rapprochement avec la France ; mais il se lia ensuite à la troisième coalition et dut essuyer des défaites qui le contraignirent à signer le traité de Tilsit (7 juillet 1807). À ce moment précis, sa popularité, en France, fut grande : le Tsar fut même l'allié de Napoléon, adhérant au fameux Blocus continental dirigé contre l'Angleterre. Cela nuisit à tel point aux intérêts économiques du pays, que le Tsar subit des pressions ; il allait se retourner à nouveau contre la France en 1812, au moment où Napoléon engagea sa campagne de Russie. Après Waterloo, sa francophilie reprit le dessus et il s'opposa fermement aux projets de démembrement de la France.

<sup>2292</sup> *É.*, II, page 13.

<sup>2293</sup> Est romantique ce qui est frappé d'une malédiction, d'une tare, d'une tache (le poète maudit, Quasimodo ou Gwynplaine).

à l'exilé, cachait un nom plus illustre, une infortune éclante, un grand crime peut-être, ou peut-être une grande injustice.<sup>2294</sup> »

Le père de famille tire la subsistance des siens des dons de la Nature, de ses qualités personnelles de chasseur : « il tuait des élans [...] des martres zibelines [...] des hermines.<sup>2295</sup> » C'est un homme intègre qui veille à l'éducation de sa fille :

« Les longues soirées étaient employées à l'instruction de la jeune Élisabeth. Souvent, assise entre ses parents, elle leur lisait tout haut des passages d'histoire.<sup>2296</sup> »

À première vue, cet univers pourrait sembler édénique ; chacun travaille, et la répartition des tâches régit ce microcosme ordonné :

« Springer labourait les plates-bandes, Phédora préparait les semences, et Élisabeth les confiait à la terre.<sup>2297</sup> »

L'espace intérieur, lui-même, en ce lieu hostile et sauvage, bénéficie d'embellissements coquets :

« La plus grande pièce servait de chambre aux deux époux, un grand poêle l'échauffait ; les murs, enfumés, étaient ornés de quelques broderies et de divers dessins de la main de Phédora et de sa fille ; les fenêtres étaient en carreau de verre, luxe assez rare dans ce pays, et qu'on devait au produit des chasses de Springer. Deux cabinets composaient le reste de la cabane ; Élisabeth couchait dans l'un, l'autre était occupé par la jeune paysanne tartare et par tous les ustensiles de cuisine et les instruments du jardinage.<sup>2298</sup> »

Sorte de sauvageonne, agile et intrépide, Élisabeth s'épanouit au contact d'un monde pittoresque et vierge ; ce n'est pas un hasard, si un

---

<sup>2294</sup> *É.*, II, page 14.

<sup>2295</sup> *É.*, II, page 16.

<sup>2296</sup> *É.*, II, page 16.

<sup>2297</sup> *É.*, II, page 17.

<sup>2298</sup> *É.*, II, page 20.

tel passage fait irrésistiblement songer aux merveilleuses planches du peintre naturaliste John-James Audubon<sup>2299</sup> :

« Elle s'amusait à grimper sur des rochers qui bordaient le lac, pour y prendre des oeufs d'épervier et de vautours blancs, qui y font leurs nids pendant l'été. Souvent elle attrapait des ramiers au filet, et en remplissait une volière ; d'autres fois elle pêchait des corassins, qui vont par bandes, et dont les écailles pourprées, collées les unes contre les autres paraissaient, à travers les eaux du lac, comme des couches de feu recouvertes d'un argent liquide.<sup>2300</sup> »

La jeune Élisabeth devient une jeune athlète à laquelle la narratrice confère la capacité d'affronter les épreuves de son voyage initiatique<sup>2301</sup> :

« Jamais, durant son heureuse enfance, il ne lui vint dans la pensée qu'il pouvait y avoir un sort plus fortuné que le sien. Sa santé se fortifiait par le grand air, sa taille se développait par l'exercice, et sur son visage où reposait la paix de l'innocence, on voyait chaque jour naître un agrément de plus.<sup>2302</sup> »

Or, elle finit par deviner qu'il existe une ombre au tableau et que cet univers idyllique ne satisfait pas entièrement ceux qu'elle chérit le plus au monde :

« Mais depuis le moment qu'Élisabeth eut découvert la tristesse de ses parents, ses pensées ne furent plus les mêmes, et sa vie changea entièrement.<sup>2303</sup> »

Dès lors se forme une résolution que la jeune fille assume entièrement :

---

<sup>2299</sup> Audubon est d'une quinzaine d'années plus jeune que Sophie Cottin.

<sup>2300</sup> *É.*, II, pages 21-22.

<sup>2301</sup> Ce terme peut être utilisé dans la mesure où Élisabeth se transforme en femme (à l'issue du voyage, elle peut se marier) ; son voyage prend l'aspect d'un pèlerinage purificateur qui l'amène à quitter les rivages de l'enfance et la fait accéder à l'état adulte.

<sup>2302</sup> *É.*, II, page 22.

<sup>2303</sup> *É.*, II, page 23.

« Oui, elle voulait partir, elle voulait s'arracher des bras de ses parents pour aller seule à pied jusqu'à Pétersbourg demander la grâce de son père.<sup>2304</sup> »

Les événements vont lui permettre de mettre en oeuvre son projet ; un « adjuvant » narratif entre en scène, jeune homme courageux, doté par la romancière des qualités nécessaires à la situation :

« Il y avait quelques années que, dans une chasse d'hiver, sur le haut des âpres rochers qui bordent le Tobol, Springer avait été délivré d'un péril imminent par l'intrépidité d'un jeune homme. Ce jeune homme était le fils de M. de Smoloff, gouverneur de Tobolsk ; il venait tous les hivers poursuivre les élans et les martres dans les landes d'Ischim, et combattre l'ours des monts Ouralsks dans les environs de Saïmka.<sup>2305</sup> »

Le courageux jeune homme qui a tiré Springer des griffes d'un ours est l'objet de la reconnaissance des deux femmes qui ne l'ont encore jamais vu. Élisabeth, de son côté, confortée dans son projet de se rendre auprès de l'Empereur de Russie afin de lui demander la grâce de son père, est persuadée que le jeune Smoloff pourrait lui être d'une grande utilité par sa connaissance du pays : sans doute l'aiderait-il à préparer un difficile voyage en lui indiquant la meilleure façon d'atteindre St Pétersbourg. La rencontre avec le jeune Smoloff intervient alors que Springer n'étant pas rentré d'une chasse, Phédora et sa fille sortent :

« Une neige très épaisse et durcie par un froid de plus de trente degrés couvrait la terre ; on était en plein hiver, lorsque, dans une belle matinée de décembre, Springer prit son fusil pour aller chasser dans la steppe.<sup>2306</sup> »

La description du paysage fait l'objet d'une dramatisation volontaire qui le transforme en décor inquiétant :

---

<sup>2304</sup> *É.*, II, page 25.

<sup>2305</sup> *É.*, II, pages 26-27.

<sup>2306</sup> *É.*, II, page 29.

« L'air était très froid, les sapins paraissaient des arbres de glace ; un givre épais s'était attaché à chaque rameau et en blanchissait la superficie ; une brume sombre couvrait l'horizon ; l'approche de la nuit donnait encore à tous ces objets une teinte plus lugubre, et la neige, unie comme un miroir, faisait chanceler à chaque pas la faible Phédora.<sup>2307</sup> »

Élisabeth abandonne alors sa mère épuisée et poursuit seule son chemin ; son devoir filial la pousse à aller jusqu'au bout de ses forces :

« [...] un coup de fusil, parti à peu de distance, lui rend toutes ses espérances.<sup>2308</sup> »

Cette détonation ranime l'espoir :

« " Mon père, mon père, est-ce toi ? " Cet homme se retourne ; ce n'était point Springer : son visage était jeune, beau, et à l'aspect d'Élisabeth il exprima une grande surprise.<sup>2309</sup> »

La conversation s'engage entre les deux jeunes gens et la douce Élisabeth produit une impression forte sur le beau chasseur :

« En parlant ainsi, elle élevait vers le ciel ses yeux, dont la fierté et la tendresse, le courage et la douleur peignaient si bien son âme et semblaient présager sa destinée. Le jeune homme en fut ému : il croyait rêver ; il n'avait rien vu, jamais rien imaginé de pareil à Élisabeth.<sup>2310</sup> »

L'inconnu peut rassurer la jeune fille car il vient de rencontrer Springer. Effectivement, Élisabeth, raccompagnée par le chasseur, ne tarde pas à retrouver ses parents qui ont regagné leur modeste demeure par leurs propres moyens. Le jeune homme est reçu à bras ouverts par Springer : c'est ainsi que la jeune fille apprend l'identité de Smoloff. Les deux femmes manifestent alors leur gratitude à celui auquel le chef de famille doit la vie par un flot de pleurs et la scène prend une dimension nettement pathétique. Cependant, Springer, lié par sa parole, ne peut

---

<sup>2307</sup> *É.*, II, page 30.

<sup>2308</sup> *É.*, II, page 31.

<sup>2309</sup> *É.*, II, page 31.

<sup>2310</sup> *É.*, II, page 32.

accueillir aucun étranger sous son toit, aussi se propose-t-il de raccompagner au plus tôt son hôte :

« J'allumerai un flambeau, lui dit-il ; je connais les détours de la forêt, les marais, les stagnes d'eau qu'il faut éviter ; je marcherai le premier.<sup>2311</sup> »

Mais le fils du géolier peut bien prendre quelque liberté avec le règlement et délie Springer de son serment ; voici M. de Smoloff installé auprès du poêle tandis que les femmes préparent le souper. Springer exprime alors de façon pathétique son profond sentiment de culpabilité : seul responsable du malheur des siens, il attache peu de prix à sa vie. La générosité de sa fille ne trouvera aucune récompense au fond de ce désert où jamais elle ne pourra trouver un époux digne d'elle :

« Jamais tu ne jouiras de ce plaisir que je te dois ; jamais la voix d'un enfant adoré ne te fera entendre de si douces paroles : tu vivras seule ici, sans époux, sans famille, comme un faible oiseau égaré dans le désert. Innocente victime, tu ne connais point les biens que tu perds ; mais moi qui ne peux plus te les donner, j'ai tout perdu.<sup>2312</sup> »

Le pathétique de cette situation fait verser des larmes au jeune Smoloff. À l'aube, Élisabeth, qui souhaite s'entretenir plus librement avec l'invité de son père, lui demande de revenir ; celui-ci ne peut rien promettre, ayant déjà violé le règlement en passant la nuit dans cette demeure ; il propose néanmoins de solliciter une faveur de son père : si Élisabeth ne désire rien, Phédora profite de ces bonnes dispositions : « Monsieur, répondit-elle, je voudrais qu'il me donnât la permission d'aller tous les dimanches entendre la messe à Saïmka avec ma fille.<sup>2313</sup> » Smoloff s'engage personnellement à obtenir cette autorisation.

---

<sup>2311</sup> *É.*, II, page 34.

<sup>2312</sup> *É.*, II, page 38.

<sup>2313</sup> *É.*, II, page 40.

Il quitte l'aimable famille. Cependant l'humeur de Springer s'assombrit d'autant plus qu'il redoute que sa fille ne s'éprenne du jeune visiteur, amour qui serait impossible dans la situation actuelle.

Un soir, Élisabeth se rapproche de son père :

« L'autre jour, quand le jeune Smoloff te demanda si tu ne désirais rien : Rien, lui répondis-tu ; est-il vrai, ne désires-tu rien ? - Rien qu'il puisse me donner. - Et qui pourrait te donner ce que tu désires ? - L'équité, la justice ! Mon père, où peut-on les trouver ? - Dans le ciel, sans doute ; mais sur la terre, jamais, jamais.<sup>2314</sup> »

Comme elle vient d'atteindre ses dix-sept ans le jour même, elle demande la révélation du terrible secret qui est la cause de cet injuste exil ; Élisabeth se jette aux genoux de son père et l'implore :

« Un sentiment si grand, si noble, brillait dans ses yeux, à travers les larmes dont ils étaient pleins, et l'héroïsme de son âme jetait quelque chose de si divin sur l'humilité de son attitude, que Springer entrevit à l'instant une partie de ce que sa fille pouvait vouloir. Sa poitrine s'oppressa : il ne pouvait ni parler, ni pleurer ; il demeurait silencieux, immobile, accablé comme devant la présence d'un ange : l'excès de l'infortune n'avait point eu la puissance de remuer son coeur comme venaient de le faire les paroles d'Élisabeth ; et cette âme si ferme, que les rois n'intimidaient point, et que l'adversité ne pouvait abattre, attendrie à la voix de son enfant, cherchait en vain sa force et ne la trouvait plus.<sup>2315</sup> »

L'intensité pathétique du dialogue lui confère une dimension romantique :

« [...] parle, réponds-moi, je t'en conjure, quel est ton nom, ta patrie, tes malheurs ? - Mes malheurs, je n'en ai plus ; ma patrie, où je vis près de toi ; mon nom, l'heureux père d'Élisabeth.<sup>2316</sup> »

---

<sup>2314</sup> *É.*, II, page 43.

<sup>2315</sup> *É.*, II, pages 44-45.

<sup>2316</sup> *É.*, II, page 46. L'accent baudelairien de ce passage qui fait penser au poème en prose « *L'Étranger* » est remarquable.

Springer, violemment ému, promet de révéler bientôt à sa fille le secret de leur identité. Obéissante, la jeune Élisabeth attend avec impatience : cependant elle s'entraîne sans relâche au long périple qui l'attend, parcourant la steppe et affrontant les intempéries ; un ouragan se déchaîne un jour où elle se trouve près de la vieille chapelle en bois :

« Les hivers de Sibérie sont sujets aux orages ; souvent, au moment où le ciel paraît le plus serein, des ouragans terribles viennent l'obscurcir tout à coup. Partis des deux points opposés de l'horizon, l'un arrive chargé de toutes les glaces de la mer du Nord, et l'autre des tourbillons orageux, de la mer Caspienne : s'il se rencontrent, s'ils se choquent, les sapins opposent en vain à leur furie leurs troncs robustes et leurs longues pyramides ; en vain les bouleaux plient jusqu'à terre leurs flexibles rameaux et leur mobile feuillage : tout est rompu, tout est renversé ; les neiges roulent du haut des montagnes ; entraînées par leur chute, d'énormes masses de glace éclatent et se brisent contre la pointe des rochers qui se brisent à leur tour ; et les vents, s'emparant des débris des monts qui s'écroulent, des cabanes qui s'abîment, des animaux qui succombent, les enlèvent dans les airs, les poussent, les dispersent, les rejettent vers la terre, et couvrent des espaces immenses de ruines de toute la nature.<sup>2317</sup>

Élisabeth trouve refuge dans la chapelle et s'y endort, au pied de l'autel. Or, Smoloff revient au même moment de Tobolsk, apportant à Phédora l'autorisation attendue d'assister à l'office dominical à Saïmska. Les parents s'inquiètent de l'absence d'Élisabeth ; Smoloff et Springer sortent affronter la tourmente :

« [...] il ne se parlent point ; leur inquiétude est pareille, ils n'ont rien à s'apprendre ; ils marchent avec la même intrépidité, s'inclinant, se baissant pour se garantir du choc des branches fracassées, de la neige que le vent chassait dans leurs yeux, et des éclats de rochers que la tempête faisait tourbillonner sur leurs têtes. En atteignant la lande, il cessèrent d'être menacés par le déchirement des arbres de la forêt ; mais sur cette plaine rase ils étaient poussés, renversés par les rafales de vent

---

<sup>2317</sup> *É.*, II, pages 49-50.

qui soufflaient avec furie ; enfin, après bien des efforts, ils gagnèrent la petite chapelle [...] <sup>2318</sup> »

Ils y trouvent Élisabeth. La jeune fille regagne la maison familiale soutenue par les deux hommes : Springer comprend que sa fille n'a pas renoncé à son redoutable projet ; Smoloff, lui, sent augmenter son amour pour la courageuse jeune fille. La tempête s'étant apaisée, le gentilhomme se prépare à partir :

« Alors seulement Élisabeth apprit qu'il était venu pour la dernière fois ; elle rougit et se troubla : " Quoi ! lui dit-elle, ne vous reverrai-je plus ? - Ah ! répond-il avec une grande vivacité, tant que je serai libre, et aussi longtemps que vous habiterez ces déserts, je ne quitte plus Saïmska : je vous verrai dans la forêt, dans la plaine, sur les bords du fleuve : je vous verrai partout. " <sup>2319</sup> »

Élisabeth, trop naïve pour saisir la véritable portée de ces paroles enflammées, songe avec bonheur qu'elle trouvera l'occasion de confier ses projets au jeune homme. Effectivement, le dimanche suivant, à Saïmska, après un court moment d'extase provoqué par les chants religieux, Élisabeth l'aperçoit :

« [...] le premier objet qu'elle vit fut le jeune Smoloff debout à quelques pas, le dos appuyé sur un pilier, et les yeux fixés sur elle avec la plus tendre expression. <sup>2320</sup> »

Au sortir de l'office, Smoloff vient présenter ses hommages et Élisabeth en profite, en aparté, pour lui donner rendez-vous dans la petite chapelle, le lendemain. « Ce ne fut point avec le trouble d'une démarche hasardée, mais avec toute la sécurité de l'innocence, qu'Élisabeth se rendit le lendemain à la petite chapelle de bois. » C'est une belle journée : « Le soleil jetait sa lumière sur une plaine de neige ; mille glaçons attachés aux

---

<sup>2318</sup> *É.*, II, page 54.

<sup>2319</sup> *É.*, II, page 58.

<sup>2320</sup> *É.*, II, page 60.

arbres multipliaient sa brillante image sous toutes les formes et dans des miroirs de toutes les grandeurs.<sup>2321</sup> » Arrivée la première, la jeune fille se met à prier. Lorsque paraît Smoloff, le mouvement d'enthousiasme d'Élisabeth est si fort que le jeune homme est d'abord persuadé qu'elle l'aime ; les premières paroles de cette dernière lui révèlent sa méprise :

« Depuis que j'ai commencé à me connaître, mes parents ont été ma seule pensée ; leur amour, mon unique bien ; leur bonheur, le but de ma vie entière. Ils sont malheureux, Dieu m'appelle à les secourir, et il ne vous a envoyé ici que pour m'aider à remplir ma destinée. M. de Smoloff, je veux aller à Petersbourg demander la grâce de mon père.<sup>2322</sup> »

Ce discours volontaire, s'il détruit les tendres espérances du jeune homme, lui inspire une grande admiration et l'émeut jusqu'aux larmes d'autant plus que la jeune fille lui apprend qu'elle ignore l'identité véritable de son père : son projet n'est en rien dicté par le désir vénal de recouvrer une position sociale prestigieuse ; Smoloff est sur le point de lui révéler le nom de sa famille, mais la jeune fille l'interrompt : « ce secret est celui de mon père, et je ne dois l'apprendre que de lui<sup>2323</sup> ». Smoloff promet de lui fournir les renseignements indispensables :

« Je vais y travailler, lui dit-il, mais, Élisabeth, croyez-vous que vous puissiez traverser les trois mille cinq cents verstes qui séparent le cercle d'Ischim de la province d'Ingrie, seule, à pied, sans secours ?<sup>2324</sup> »

Smoloff promet de revenir bientôt, mais auparavant, il souhaiterait se rendre à Tobolsk afin de s'entretenir avec son père : « Mon père est le meilleur des hommes ; il y aurait bien plus d'infortunés ici

---

<sup>2321</sup> *É.*, II, page 62.

<sup>2322</sup> *É.*, II, page 64.

<sup>2323</sup> *É.*, II, page 67.

<sup>2324</sup> *É.*, II, page 67.

s'il n'y commandait pas.<sup>2325</sup> » Il demande à la jeune fille de se souvenir de lui, de l'amour qu'il éprouve pour elle, si un jour justice était rendue à ses parents :

« [...] s'il vient un jour où vos parents rendus à leur patrie soient heureux, et vous tranquille, souvenez-vous alors que dans ces déserts, Smoloff vous vit, vous aima, et qu'il eût préféré y vivre obscur et pauvre avec Élisabeth, fille d'un exilé, à tous les honneurs que le monde pourrait lui offrir.<sup>2326</sup> »

Mais Élisabeth demeure fermée à ce discours car son coeur ne peut contenir deux passions à la fois ; ces paroles enflammées éveillent dans son coeur un sentiment de pudeur aussi met-elle fin rapidement à cette entrevue, poussée par « l'instinct de la vertu ». Smoloff, avant de la quitter, lui annonce que le dimanche suivant, il lui remettra « toutes les notes et les renseignements » qu'exige l'expédition qu'elle projette. Mais à la date indiquée, le jeune homme n'est pas revenu de Tobolsk. Dans l'église de Saïmska, Élisabeth s'agite, cherchant à apercevoir Smoloff. Le soir, comme elle se retire dans sa chambre, fort troublée, Phédora croit déceler dans le comportement de sa fille les signes d'une passion cachée :

« Je crains que mon Élisabeth n'aime le jeune Smoloff ; toute charmante qu'elle est, cependant il ne verra en elle que la fille d'un pauvre exilé ; il la dédaignera, et mon unique enfant, née de mon sang, nourrie de mon lait, mourra comme sa mère, avec son amour...<sup>2327</sup> »

---

<sup>2325</sup> *É.*, II, page 68.

<sup>2326</sup> *É.*, II, page 69.

<sup>2327</sup> *É.*, II, page 73.

Springer tente de rassurer son épouse ; à son avis, sa fille poursuit un autre dessein. Les mois s'écoulaient cependant sans que Smoloff reparaisse, puis, le mois d'avril ramène les beaux jours. Un soir, les pleurs d'Élisabeth attirent l'attention de Springer : la jeune fille l'implore de lui accorder la permission de partir. Or, un jeune Tartare annonce l'arrivée de M. de Smoloff, ce qui provoque la joie d'Élisabeth. Mais en fait, ce n'est pas le jeune chasseur qui leur fait l'honneur d'une visite : il s'agit du Gouverneur de la province en personne. Springer et le Gouverneur dialoguent pathétiquement. Puis, avisant la jeune fille, M. de Smoloff, lui explique les raisons de l'absence de son fils : un ordre de l'Empereur l'a envoyé servir en Livonie, sans délai ; or, le jeune homme souhaitait remettre une lettre à Élisabeth. Le Gouverneur ne pouvant confier cette mission à aucun messenger en raison de l'interdit qui pèse sur la malheureuse famille, a dû attendre l'occasion d'une visite d'inspection à Saïmska pour porter lui-même cette missive. Il lève provisoirement l'interdiction faite à Springer de recevoir des étrangers car des missionnaires, de retour de la Chine, passeront bientôt par la province, et, sans nul doute, demanderont l'hospitalité. Après le départ du Gouverneur, Élisabeth sent bien que la Providence favorise son projet. Mais Phédora manifeste son inquiétude de voir sa fille partir à l'aventure. Springer lit la lettre à haute voix ; le jeune Smoloff s'y efforce de dissuader Élisabeth d'entreprendre son voyage :

« [...] j'espère revenir à Tobolsk avant un an ; c'est moi qui vous conduirai à Pétersbourg, c'est moi qui vous présenterai à l'empereur, c'est moi qui veillerai sur vous pendant ce long voyage.<sup>2328</sup> »

Une apostille de la main du Gouverneur, qui a visé ce courrier, exprime un avis bien différent :

---

<sup>2328</sup> *É.*, II, page 85.

« Non, mademoiselle, ce n'est point avec mon fils que vous devez partir : je ne doute pas de son honneur, mais le vôtre doit être à l'abri de tout soupçon. En allant montrer à la cour de Russie des vertus trop touchantes pour n'être point couronnées, il ne faut pas risquer de faire dire que vous avez été conduite par votre amant, et flétrir ainsi le plus beau trait de piété filiale dont le monde puisse s'honorer. Dans votre situation, il n'y a de protecteurs dignes de votre innocence, que Dieu et votre père : votre père ne peut vous suivre, Dieu ne vous abandonnera pas. La religion vous prêtera son flambeau et son appui.<sup>2329</sup> »

Le Gouverneur a perçu que la réalisation du projet d'Élisabeth était subordonnée à l'exemplarité de sa conduite. Pour que sa requête aboutisse, la nécessité d'éviter de donner aux autorités le sentiment d'une manipulation politique s'imposait. Springer éprouve une grande fierté de constater que la force de caractère de sa fille lui attire l'estime de son geôlier. Élisabeth tente alors de forcer la décision de ses parents :

« La mère s'écria : " Seule, à pied, sans secours ! non, je ne le puis, je ne le puis.<sup>2330</sup> »

De la manière la plus pathétique, la jeune fille tente alors de vaincre ces résistances, par un discours soigneusement étudié :

« [mon projet] n'est pas le fruit d'un mouvement d'enthousiasme, mais de longues années de méditation : il s'appuie autant sur des raisons solides que sur les plus tendres sentiments. Existe-t-il un autre moyen d'arracher mon père à l'exil ? Depuis douze ans qu'il languit ici, quel ami a pris sa défense ?<sup>2331</sup> »

Elle fait valoir que les rigueurs du climat l'ont habituée à affronter les épreuves. Mais Springer ne possède pas l'argent nécessaire à une telle entreprise :

« - Et ton pain, tu le mendieras, répondit Springer avec amertume ; les aïeux de ta mère, qui régnèrent jadis dans ces contrées ; les miens, qui se

---

<sup>2329</sup> *É.*, II, page 86.

<sup>2330</sup> *É.*, II, page 88.

<sup>2331</sup> *É.*, II, page 90.

sont assis sur le trône de Pologne, verront l'héritière de leur nom parcourir, en demandant l'aumône, cette Russie qui a fait de leurs royaumes des provinces de son empire.<sup>2332</sup> »

D'une certaine façon, Élisabeth voit ainsi son identité partiellement dévoilée ; c'est également l'occasion, pour Mme Cottin, de mettre en évidence les qualités d'humilité de son héroïne : « Pourquoi la fille des Séids et de Sobieski rougirait-elle d'avoir recours à la charité de ses semblables ?<sup>2333</sup> » Prête à supporter les pires humiliations par devoir filial, Élisabeth impose l'admiration à son père. Celui-ci, qui n'a que trop tardé à révéler à sa fille ses origines véritables, fixe au lendemain le moment propice ; « il lui apprit quelles funestes guerres avaient déchiré la Pologne » :

« [...] je pouvais moi-même être appelé au trône, et je devais bien mon amour et ma vie au pays dont je tirais toute ma gloire ; je l'ai servi comme je le devais ; seul, à la tête d'une poignée de nobles polonais, je l'ai défendu jusqu'à la dernière extrémité contre les trois grandes puissances qui s'avançaient pour l'envahir ; et lorsque, accablé par le nombre de nos ennemis, sous les murs de Varsovie, à la vue de cette vaste capitale livrée aux flammes et au pillage, il a fallu céder et se soumettre à la tyrannie, au fond de mon âme je résistais encore. Humilié d'être toujours dans ma patrie, et de n'en plus avoir, partout je cherchais des armes, partout je cherchais des alliés qui m'aidassent à rendre à la Pologne son existence et son nom. Vains efforts, tentatives inutiles ! chaque jour rivait davantage des chaînes, que mes faibles mains ne pouvaient ébranler. Les terres de mes aïeux étaient dans la partie tombée sous la domination de la Russie [...]»<sup>2334</sup> »

D'une certaine façon, Springer, le proscrit, est un personnage dont le caractère romantique est déjà repérable : l'amour de sa patrie l'amène à comploter contre l'occupant et il se trouve arraché à

---

<sup>2332</sup> *É.*, II, page 92.

<sup>2333</sup> *É.*, II, page 92.

<sup>2334</sup> *É.*, II, pages 95-96.

l'affection des siens : « je fus traîné dans les prisons de Pétersbourg<sup>2335</sup> » ; cependant Phédora, avec dévouement, accompagne de son propre gré son époux malheureux : « Nous vécûmes près d'une année dans ces affreux cachots, privés d'air, presque du jour, mais non pas d'espérance<sup>2336</sup> ». Enfin, un jugement sans appel est signifié au courageux rebelle ; la déportation en Sibérie :

« [...] si j'eusse été envoyé dans les ténèbres glacées de l'affreux Bérésouf, dans les solitudes perdues du lac Baïkal ou du Kamtschatka, je n'y aurais pas été seul encore ; il n'est point de désert, il n'est point d'autre si sauvage où ma Phédora ne m'eût suivi : oui, je le veux croire, c'est à son dévouement si généreux que j'ai dû un exil plus humain.<sup>2337</sup> »

La femme fidèle représente ainsi pour l'homme le plus sûr appui ; Sophie Cottin lui assigne le devoir de partager le destin de son époux.

Quelques jours s'écoulaient sans que personne ne vienne à évoquer l'idée de ce voyage. Mais la Providence veille ; l'on frappe à la porte :

« Le missionnaire entre : une large barbe blanche lui descend sur la poitrine ; son air est vénérable ; il est courbé par la fatigue plus encore que par les années ; les épreuves de sa vie ont usé son corps et fortifié son âme : aussi porte-t-il dans ses regards quelque chose de triste, comme l'homme qui a beaucoup souffert, et de doux, comme celui qui est bien sûr de n'avoir pas souffert en vain.<sup>2338</sup> »

Le missionnaire exprime d'emblée sa position de serviteur de Dieu (« Mère chrétienne [...] pourquoi pleurez-vous ? le fruit de vos entrailles n'est-il pas béni ? ») ponctuant ses propos de références bibliques. Mme Cottin présente ce nouveau personnage qu'elle investit d'une profusion de qualités morales :

« Le bon religieux les regardait avec une tendre compassion ; il avait vu beaucoup d'afflictions dans le cours de ses longs voyages, et l'art de les

---

<sup>2335</sup> *É.*, II, page 96.

<sup>2336</sup> *É.*, II, pages 95-96.

<sup>2337</sup> *É.*, II, page 97.

<sup>2338</sup> *É.*, II, page 99.

adoucir avait été la principale étude de sa vie : aussi pour toutes les douleurs, il avait une consolation.<sup>2339</sup> »

Le prêtre relate ses aventures :

« En effet, que n'avait-il point vu, que ne pouvait-il point dire, cet homme vénérable, qui, depuis soixante ans, à mille lieues de sa patrie, sous un ciel étranger, au milieu des persécutions, travaillait sans se lasser jamais, à la conversion des barbares qu'il appelait ses frères et qui souvent étaient ses bourreaux ? Il avait vu la cour de Pékin, et l'avait étonnée par ses vastes connaissances, et plus encore par ses vertus ; il avait adouci les moeurs, il avait réuni des hordes errantes, qui tenaient de lui les premières notions de l'agriculture. Ainsi des landes changées en champs fertiles, des hommes devenus doux et humains, des familles auxquelles les noms de père, d'époux et d'enfants, n'étaient plus étrangers, et des coeurs qui s'élevaient à Dieu pour le bénir de tant de bienfaits étaient le fruit des soins d'un seul homme. Ah ! ces gens-là ne disaient point du mal des missions ; ils ne disaient point que la religion qui les commande est une religion sévère et tyrannique ; ils ne disaient point que les hommes qui la pratiquent avec cet excès de charité et d'amour, sont des hommes inutiles et ambitieux.<sup>2340</sup> »

L'on notera la manière dont Mme Cottin se livre à une apologie vibrante de l'oeuvre missionnaire (mais après la révolution la France n'est-elle pas redevenue, d'une certaine façon, terre de mission ?) ; et s'il est vrai que les sévices subis par les missionnaires en Chine furent assez souvent atroces, il est simpliste de présenter une civilisation millénaire et raffinée comme une nation livrée au chaos. Le missionnaire, il faut le remarquer, est celui dont l'oeuvre civilisatrice repose sur l'exploitation de la terre ; l'archétype de l'homme civilisé serait bien, aux yeux de Mme Cottin, l'agriculteur<sup>2341</sup> qui laboure et transforme les terres

---

<sup>2339</sup> *É.*, II, page 102.

<sup>2340</sup> *É.*, II, pages 102-103.

<sup>2341</sup> Elle n'aura pas perçu que dans la Bible, Caïn est un agriculteur, par opposition à l'éleveur-nomade, Abel. C'est l'offrande de Caïn qui est refusée par Dieu, ce qui équivaut à une première réprobation. Après le meurtre, la malédiction divine est ainsi jetée sur celui qui veut exploiter la terre et en tirer profit en se l'appropriant.

arides ; une fois encore, la conjugaison (le mariage) de l'Homme et de la Nature génère le bonheur, la Création étant un espace que le Créateur a laissé aux soins de sa Créature pour qu'il le fasse fructifier<sup>2342</sup>. Dans le discours de Mme Cottin, le missionnaire acquiert une valeur exemplaire ; on y relèvera la progression rhétorique fondée sur un rythme ternaire : « Ah ! ces gens-là ne disaient point... ils ne disaient point... ils ne disaient point surtout... » ; cela semble traduire la volonté de combattre « ceux qui disent » : en fait, les détracteurs de la religion, disciples des philosophes, athées. Ce passage n'est certes pas destiné à alimenter une polémique : on ne prêche que les convaincus et Mme Cottin, par ces propos, renforce le signal ambiant ; nous avons ici, en fait, un passage topique<sup>2343</sup> qui prend en compte les tendances de l'horizon d'attente : le discours religieux prend une place nécessaire dans l'économie narrative. Il est assumé par une figure emblématique (ici, tout comme dans les romans de Chateaubriand, par « le » missionnaire, dans *Mathilde* par Guillaume de Tyr)<sup>2344</sup>.

Le bon père, qui s'appelle Paul, explique ensuite que, rappelé par ses supérieurs, il s'en retournait en Espagne en traversant la Russie, l'Allemagne et la France, en se contentant pour toute nourriture d'un peu de farine de riz délayée dans de l'eau<sup>2345</sup> :

« Il racontait des choses extraordinaires des maux qu'il avait soufferts, des difficultés qu'il avait essuyées, lorsque, après avoir dépassé les

---

<sup>2342</sup> Est-ce une idée nettement protestante qu'exprime Sophie Cottin ? Le dynamisme économique des Protestants ne résulte-t-il de l'exploitation, agréée par Dieu, du domaine terrestre ?

<sup>2343</sup> Qui convoque un *topos* du « feuillet de réception », c'est-à-dire un « objet-meuble » qui alimente le paradigme ambiant.

<sup>2344</sup> Cette figure exemplaire qui prend en charge le discours religieux apparaît nettement à partir de *Mathilde*. Cela est assez significatif : de nouveaux « objets » pénètrent dans le système de représentation collectif et sont légitimés par le paradigme officiel. Certes, Prior, par certains aspects, préfigurait ce type de personnage, mais il était impliqué dans l'intrigue (amoureux de Malvina) et n'offrait pas ces « garanties de moralité » absolues qu'on retrouve chez Guillaume et chez l'anachorète, dans *Mathilde*, et chez le Père Paul (le missionnaire), dans *Élisabeth*.

<sup>2345</sup> Ce missionnaire (sans doute catholique, puisqu'il s'en retourne en Espagne), qui a consacré sa vie à l'évangélisation de la Chine, est probablement un Jésuite.

grandes murailles de la Chine, il s'était enfoncé dans l'immense Tartarie. Il disait encore comment, à l'entrée des vastes déserts de la Soongorie, qui appartiennent à la Chine, et lui servent de limites avec la Sibérie, il avait trouvé un pays abondant en magnifiques pelleteries, en précieuses fourrures, et susceptible de faire, à l'aide de cette richesse, un grand commerce avec les peuples européens ; mais nul vestige de notre industrie n'avait encore pénétré jusque-là, aucun marchand n'avait osé porter son or et ses calculs là où le missionnaire avait planté une croix et répandu des bienfaits : tant il est vrai que la charité va encore plus loin que l'avarice.<sup>2346</sup> »

Mme Cottin se souvient-elle ici qu'elle fut autrefois la fille d'un puissant armateur dont les vaisseaux couraient aux confins du monde, poussés par les vents de fortune ? Témoigne-t-elle des rêveries capitalistes de son temps qui avaient motivé les premiers projets de Bonaparte<sup>2347</sup> ? Ces vastes espaces vierges aux ressources mythiques continueront de fasciner au XIX<sup>e</sup> siècle et Balzac songera à s'enrichir en exploitant les inépuisables forêts russes (polonaises). Notons que l'idéologie qui s'exprime dans ces lignes rejoint celle du *Génie du Christianisme* ; le plus puissant des moteurs qui fait agir l'Humanité, l'esprit de lucre (« l'avarice »), répugne à la nouveauté ; ce sont les courageux missionnaires qui portent les premiers la civilisation en des contrées reculées, ce sont eux, également qui repèrent les possibilités d'expansion, les richesses inconnues, les opportunités commerciales : ainsi, grâce à cet effort religieux, l'européen fortuné pourra suivre les routes ouvertes, et prendre contact avec des peuples bien disposés à son égard - les prêtres par l'exemplarité de leur comportement ayant fait

---

<sup>2346</sup> *É.*, II, pages 104-105.

<sup>2347</sup> Bonaparte voulait s'emparer de l'Égypte, puis, tel Alexandre le Grand, mener une campagne vers les Indes et l'Extrême Orient, avant de s'emparer de l'Empire Ottoman, afin de contester la suprématie britannique, fondée sur la maîtrise des mers qui assurait à Albion, par la voie de Sainte-Hélène et du Cap, l'accès à l'Orient. On sait que, débarrassés de l'« ogre corse », les Anglais pourront se répandre aux Indes, avant de s'assurer des positions solides en Chine.

naître ce « désir mimétique » dont parle René Girard. Pour conclure, soulignons que Mme Cottin associe Religion et Civilisation, cette dernière prenant appui sur la première.

Son récit achevé, le père Paul peut aller se coucher ; la jeune servante Tartare lui cède son lit et passe la nuit près du poêle, enroulée dans une peau d'ours. À l'aube, Élisabeth rejoint le prêtre et lui fait la confidence de ses projets. Phédora soupçonne que sa fille se prépare à quitter la maison familiale ; elle lui dit : « Élisabeth, si le temps est beau demain, vous monterez dans votre petite nacelle avec votre père, pour aller pêcher quelques poissons dans le lac<sup>2348</sup>. » Des larmes roulent dans les yeux de la jeune fille et Springer, inquiet, répète les paroles de Phédora ; Élisabeth lui souffle : « Demain, vous consolerez ma mère. » Le pathétique retenu et poignant de cette courte scène est d'une efficacité supérieure au traditionnel pathétique rhétorique, dégoulinant de larmes, ce qui traduit une évolution esthétique. Une atmosphère douloureuse règne désormais dans la maison car les parents ont compris que leur fille se prépare à accompagner le missionnaire :

« Le père s'approcha, des larmes coulaient le long de ses joues ; sa fille lui tendit les bras : il comprit que c'était un adieu ; son coeur se serra, ses larmes s'arrêtèrent ; il posa les mains sur la tête d'Élisabeth, en la recommandant à Dieu dans son coeur, mais sans avoir la force de proférer une parole.<sup>2349</sup> »

Dialogue muet. Phédora, avec moins de retenue, serre son enfant dans ses bras. Durant la nuit, tandis que ses parents dorment encore, Élisabeth achève ses préparatifs :

« On était alors à la fin mai ; c'est le temps de l'année où, entre le crépuscule du soir et l'aube du jour, à peine y a-t-il deux heures de nuit.

---

<sup>2348</sup> *É.*, II, pages 106-107.

<sup>2349</sup> *É.*, II, pages 108-109.

Élisabeth les employa à faire les préparatifs de son départ, elle mit dans son sac de peau de renne un habit de voyage et des chaussures.<sup>2350</sup> »

La jeune fille emporte de maigres nourritures et « huit ou dix kopecks » qui constituent son unique trésor ; elle presse le prêtre car elle veut épargner à ses parents de déchirants adieux ; avant de se mettre en route, devant la porte de la chambre où ils dorment, elle adresse à Dieu une poignante prière. Mais son père, déjà levé, la surprend ; il promet à sa fille de soutenir Phédora et confie sa fille au prêtre. Les voici partis :

« Aucun souffle de vent ne ridait la surface du lac, n'agitait les feuilles des arbres ; celles même du bouleau étaient tranquilles ; les oiseaux ne chantaient point, tout se taisait jusqu'au moindre insecte. On eût dit que la nature entière se tenait dans un respectueux silence, afin que la voix du père qui à travers la forêt criait encore un adieu à sa fille, fût le dernier son qu'elle pût entendre.<sup>2351</sup> »

Monde enchanté qui manifeste un mystérieux accord avec l'âme de l'héroïne, monde religieusement attentif à son projet ; il y a là un thème essentiellement romantique. De cette poésie évocatrice, Mme Cottin passe à l'aspect réaliste du voyage ; longue et difficile est cette route où abondent les embûches :

« Ce fut le 18 de mai qu'Élisabeth et son guide se mirent en route ; ils employèrent un mois entier à traverser les forêts humides de la Sibérie, sujettes en cette saison à des inondations terribles. Quelquefois des paysans tartares leur permettaient, pour une faible rétribution, de monter dans leur charrette, et tous les soirs ils se reposaient dans des cabanes si misérables, qu'il ne fallait pas moins que la longue habitude qu'Élisabeth avait de la pauvreté, pour pouvoir goûter un peu de repos. Elle se couchait toute vêtue sur un mauvais matelas, dans une chambre remplie d'une odeur de fumée, d'eau-de-vie et de tabac, où le vent soufflait souvent à travers les fenêtres collées avec du papier, et où, pour

---

<sup>2350</sup> *É.*, II, pages 110-111.

<sup>2351</sup> *É.*, II, page 113.

surcroît de désagrément, dormaient pêle-mêle le père, la mère, les enfants, et quelquefois même une partie du bétail de la famille.<sup>2352</sup> »

L'aspect purement didactique du récit de voyage peut librement se développer ; le lecteur peut ainsi visiter des localités exotiques et mieux appréhender les curiosités locales. *Élisabeth* et son pieux compagnon arrivent à Perme (Perm) :

« Cependant la ville de Perme, quoique la plus grande qu'elle eût vue encore, l'attrista par ses rues sales et étroites, la hauteur de ses maisons, le mélange confus de palais et de chaumières, et l'air fétide qu'on y respirait. Perme est entourée de marécages ; et, jusqu'à Casan, le pays, entrecoupé de bruyères stériles et de noires forêts de sapins, présente l'aspect du monde le plus triste. Dans la saison des orages, la foudre tombe très fréquemment sur ces vieux arbres, qu'elle embrase avec rapidité, et qui paraissent alors comme des colonnes d'un rouge ardent, surmontées d'une vaste chevelure de flamme. Plusieurs fois, *Élisabeth* et son guide furent témoins de ces incendies. Obligés de traverser ces bois, qui brûlaient des deux côtés du chemin, tantôt ils voyaient des arbres consumés par le bas, soutenir de leur seule écorce leurs cimes que le feu n'avait pas encore gagnées ; ou renversés à demi, former comme un arc de feu au milieu de la route ; ou enfin, s'écroulant avec fracas, retomber l'un sur l'autre en pyramides embrasées, semblables à ces bûchers antiques, où la piété païenne recueillait la cendre des héros.<sup>2353</sup> »

Comme on peut le constater dans ce passage, l'aspect purement documentariste cède rapidement le pas à l'imagination poétique, Mme Cottin transformant le détail touristique<sup>2354</sup> en élément fantastique et pittoresque. La Nature recèle des beautés, des spectacles qui se « donnent à voir » et qui sont autant d'indices d'une esthétique supérieure, émanation évidente du Créateur ; l'homme transforme souvent la Création en accumulation grotesque de constructions

---

<sup>2352</sup> *É.*, II, pages 114-115.

<sup>2353</sup> *É.*, II, pages 117-118.

<sup>2354</sup> D'autant plus aisément qu'elle n'a pas elle-même visité la Russie, ce qui lui permet d'autant mieux de donner une expansion imaginaire et poétique au détail relevé par des voyageurs attentifs.

sordides (« le mélange confus de palais et de chaumières ») où règne la saleté (« les rues sales et étroites [...] l'air fétide qu'on y respirait ») : la nature, elle, n'est jamais sale.

Pour quelques kopecks nos voyageurs peuvent monter dans les kibicks qui reviennent, à vide, de Sibérie. En septembre, ils ont atteint les bords de la Kama. Mais les forces du missionnaire s'amenuisent ; à Sarapoul « gros village à clocher, sur la rive droite de la Kama » :

« Il fut recueilli dans un mauvais cabaret auprès de la maison de l'Oupravitel, qui régit les biens de la couronne dans le territoire de Sarapoul. La seule chambre qu'on pût lui donner était une espèce de galetas élevé, avec un plancher tout tremblant, des fenêtres sans carreaux, pas une chaise, pas un banc, pour tout meuble une mauvaise table et un bois de lit vide ; on y jeta un peu de paille, et le missionnaire s'y coucha.<sup>2355</sup> »

Élisabeth se dévoue entièrement, aménageant de son mieux la chambre sordide, puis allant à la recherche des ingrédients nécessaires à l'élaboration d'une potion :

« [...] ensuite, elle alla cueillir dans les champs de la réglisse à gousses velues, ainsi que des roses de Gueldre, et puis les mêlant, comme elle l'avait vu pratiquer à sa mère, avec des feuilles du cotylédon épineux, elle en fit une boisson salubre, qu'elle apporta au pauvre religieux. »

Nous avons vu Mathilde broyer des herbes pour en extraire le suc afin de préparer l'appareil destiné à panser les blessures de Lusignan ; mais sans autre précision. Ici, la composition de la décoction « salubre » est mieux détaillée ; il est intéressant de noter que, médicalement parlant, il s'agit essentiellement de plantes aux vertus cardio-toniques et que cette tisane représente une excellente prescription<sup>2356</sup>. Cependant, elle est insuffisante pour sauver le

---

<sup>2355</sup> *É.*, II, page 122.

<sup>2356</sup> Malgré des progrès remarquables, l'état de la science médicale au tout début du XIX<sup>e</sup> siècle est bien moins avancé que l'on n'imagine et les

malheureux vieillard dont l'agonie se prolonge à la lueur du flambeau de résine allumé par Élisabeth ; enfin, sentant sa fin proche, le mourant tient ce discours :

« Mon enfant, vous allez être exposée à de grandes peines en voyageant seule à votre âge, au milieu de la mauvaise saison ; cependant, c'est là votre moindre péril ; la cour vous en offrira de plus terribles ; un courage ordinaire peut lutter contre l'infortune et ne résiste pas à la séduction : mais vous n'avez pas un courage ordinaire, ma fille, et le séjour de la cour ne vous changera pas. [...] Maintenant, ma fille, prenez dans ma robe la bourse que le généreux gouverneur de Tobolsk me donna en vous recommandant à mes soins. Gardez-lui le secret, il y va de sa vie...<sup>2357</sup> »

À Pétersbourg, la jeune fille pourra se placer sous la protection du patriarche qui l'aidera ; le père Paul, ayant promis des récompenses célestes à la jeune fille lui offre son crucifix :

« Prends ceci, ma fille ; c'est le seul bien que j'aie à donner, le seul que j'aie possédé sur la terre ; avec lui, je n'ai manqué de rien.<sup>2358</sup> »

Puis il meurt ; les cris d'Élisabeth attirent les voisins animés par une « curiosité stupide » et pendant qu'elle pleure, les aubergistes sont bien contents de trouver la bourse du prêtre. Les funérailles du père Paul font l'objet d'une description pathétique ; le vieil homme est enterré dans le cimetière de Sarapoul :

« [...] çà et là quelques sapins épars projettent des ombres lugubres et de dessous les pierres sépulcrales sortent des touffes de chardons en forme de bluets avec de larges feuilles pendantes et découpées, et une autre plante dont la tige nue et penchée se divise en plusieurs rameaux effilés, et dont les fleurs, d'un jaune livide, semblent faites pour ne s'épanouir que sur les tombeaux.<sup>2359</sup> »

---

connaissances pharmacologiques demeurent souvent aberrantes - pour l'Empire et la Restauration, le *Dictionnaire des Sciences médicales* (Panckoucke) donne la somme, en soixante volumes, des connaissances du temps en matière médicale.

<sup>2357</sup> *É.*, II, pages 125-126.

<sup>2358</sup> *É.*, II, page 127.

<sup>2359</sup> *É.*, II, pages 133-135.

Un cortège composite, formé de Persans, Trukmènes\*, Arabes échappés à l'esclavage des Kirguis, accompagne le convoi funèbre. Le pope, selon « l'usage du rite grec<sup>2360</sup> » dépose une pièce de monnaie dans la main du défunt dont on descend le cercueil dans la fosse. La foule se disperse laissant Élisabeth pleurer le bon prêtre :

« [...] et là demeura enseveli dans un éternel oubli un mortel charitable, qui n'avait pas passé un seul jour sans faire du bien à quelqu'un ; semblable à ces vents bienfaisants qui portent en tous lieux les graines utiles, et qui les font germer dans tous les climats, il avait parcouru plus de la moitié du monde, semant partout la sagesse et la vérité, et il mourait ignoré du monde : tant la renommée s'attache peu à la bonté modeste, tant les hommes qui la distribuent ne l'accordent qu'à ce qui les étonne, à ce qui les détruit, et jamais à ce qui les console.<sup>2361</sup> »

Élisabeth va demeurer sur cette tombe jusqu'au crépuscule, épurant son âme, l'élevant vers Dieu ; enfin, d'un caillou tranchant elle inscrit sur la croix cette citation d'Isaïe : « *Le juste est mort, et il n'y a personne qui y prenne garde*<sup>2362</sup> ».

Le lendemain, lorsqu'elle quittera l'auberge, l'hôte lui remettra trois roubles, disant que c'était tout ce qui restait dans la bourse du missionnaire, que pourtant M. de Smoloff devait avoir richement garnie. Or, la douce Élisabeth reçoit cette modeste somme avec reconnaissance, louant son protecteur vénérable. Elle se remet en route avec courage :

« Elle choisit toujours, pour s'abriter, les plus pauvres asiles, et se contente du plus mauvais lit et de la nourriture la plus grossière.<sup>2363</sup> »

---

<sup>2360</sup> *É.*, II, page 139. \*Sans doute s'agit-il des actuels Turkmènes. Le missionnaire catholique est enterré selon le « rite grec » et son cortège est essentiellement composé de Musulmans, voire d'adeptes du chamanisme.

<sup>2361</sup> *É.*, II, page 139.

<sup>2362</sup> *É.*, II, page 141.

<sup>2363</sup> *É.*, II, page 143.

À Kasan qu'elle atteint début octobre, les glaces ont déjà envahi les bords de la Volga et aucun batelier ne veut la conduire sur l'autre rive, sauf à payer un prix d'or ; la touchante prière qu'elle adresse à ces hommes brutaux émeut l'un d'eux. Celui-ci traverse jusqu'aux premières plaques de glace, puis, prenant la jeune fille sur ses épaules l'emmène de l'autre côté ; Élisabeth veut remettre à son passeur les trois roubles qui lui restent :

« Pauvre fille ! lui dit le batelier en regardant son trésor, voilà donc tout ce que tu possèdes, tout ce que tu as pour te rendre à Pétersbourg, et tu crois que Nicolas Kisoloff t'en ôterait une obole ? Non, je veux plutôt y ajouter ; cela me portera bonheur, ainsi qu'à mes six enfants.<sup>2364</sup> »

Et le voyage se poursuit ; parfois, Élisabeth croise des déportés que l'on conduit en Sibérie :

« [...] c'étaient des infortunés enchaînés deux à deux qu'on envoyait soit dans les mines de Nertshink, pour y travailler jusqu'à la mort, soit dans les campagnes d'Irkoutsk, pour peupler les rives sauvages de l'Angora.<sup>2365</sup> »

En trois mois, elle marche ainsi, de Sarapoul à Volodimir, commençant à manquer de tout :

« [...] ses chaussures étaient déchirées, ses habits en lambeaux la garantissaient mal d'un froid qui était déjà à plus de trente degrés, et qui augmentait tous les jours. La neige couvrait la terre de plus de deux pieds d'épaisseur ; quelquefois en tombant, elle se gelait en l'air, et semblait une pluie de glaçons qui ne permettait de distinguer ni ciel, ni terre ; d'autres fois c'étaient des torrents d'eau qui creusaient des précipices dans les chemins, ou des coups de vent si furieux, qu'Élisabeth, pour éviter leur atteinte, était obligée de creuser un trou dans la neige, et de se couvrir la tête de longs morceaux d'écorce de pin, qu'elle arrachait adroitement, ainsi qu'elle l'avait vu pratiquer à certains habitants de la Sibérie.<sup>2366</sup> »

---

<sup>2364</sup> *É.*, II, pages 145-146.

<sup>2365</sup> *É.*, II, page 148.

<sup>2366</sup> *É.*, II, pages 150-151.

Un jour de grande détresse, elle reçoit l'hospitalité chez une vieille femme qui l'accueille dans sa chaumière ; au dehors, un kibick brisé, signalait la présence d'autres visiteurs : lorsque la jeune fille décline son trajet (« Je viens de par-delà Tobolsk et je vais à Pétersbourg demander la grâce de mon père.<sup>2367</sup> ») un homme prête une oreille attentive à ces paroles ; il s'agit d'un exilé que l'on mène dans ce bagne de glace. Lui-même a été arraché à sa fille sans pouvoir l'informer de sa destination. Le kibick accidenté est celui du courrier qui se rend à Riga et le pauvre homme pourrait, s'il avait le moindre kopeck, adresser à sa fille une lettre rassurante. Élisabeth tire alors de sa poche le dernier rouble : « Si cela pouvait suffire<sup>2368</sup> ». L'homme court porter sa missive au courrier dont la voiture a été réparée ; pendant ce temps la vieille femme mesure la générosité de la jeune fille qui lui avoue ne pouvoir la récompenser de son accueil, n'ayant plus un sou. Cependant, l'exilé, de retour, s'agenouille et loue pathétiquement cette jeune fille qui lui a tout donné. Élisabeth s'empare d'un couteau qui traîne sur la table et coupe une boucle de ses cheveux :

« - Monsieur, puisque vous allez en Sibérie, vous verrez le gouverneur de Tobolsk ; donnez-lui ceci, je vous en prie : Élisabeth l'envoie à ses parents, lui direz-vous... Peut-être consentira-t-il que ce souvenir aille les instruire que leur enfant existe encore. - Ah ! je jure de vous obéir, répondit l'exilé ; et, dans ces déserts où l'on m'envoie, si je ne suis point tout-à-fait esclave, je saurais trouver la cabane de vos parents, et leur dire ce que vous avez fait aujourd'hui.<sup>2369</sup> »

Élisabeth reprend son chemin, de Volodimir jusqu'à Pokrof ; la rumeur affirme que des brigands hantent cette région, mais la pauvreté

---

<sup>2367</sup> *É.*, II, page 152.

<sup>2368</sup> *É.*, II, page 153.

<sup>2369</sup> *É.*, II, page 154. Cette mèche de cheveux parviendra à destination et Élisabeth la trouvera cousue sur le coeur de sa mère.

semble une protection suffisante à la jeune fille. Bientôt, elle atteint des marécages qu'elle traverse avec effort. Alors que le jour descend, elle fait sécher ses chaussures, assise au coeur d'une forêt profonde. Soudain paraissent les sauvages malfaiteurs qui s'étonnent de cette surprenante rencontre ; la jeune fille agenouillée implore la miséricorde divine. Ils la questionnent<sup>2370</sup> ; elle leur répète le même propos : de Tobolsk à Pétersbourg elle chemine pour aller demander la grâce de son père ; non, elle ne possède rien ; rien que la piécette que lui a remise le batelier et qu'elle conserve comme porte-bonheur :

« À ces mots, les bandits se regardent l'un l'autre ; ils ne sont point touchés, ils ne sont point émus, l'habitude du crime ne leur permet pas de l'être ; mais ils sont surpris : ils n'avaient point l'idée de ce qu'ils voient ; c'est pour eux quelque chose de surnaturel, et cette jeune fille leur semble protégée par un pouvoir inconnu. Saisis de respect, ils n'osent pas lui faire de mal ; ils n'osent pas même lui faire du bien ; ils s'éloignent en se disant entre eux : " Laissons-la, laissons-la, car Dieu est assurément auprès d'elle" .<sup>2371</sup> »

Sans nul doute, pourrait-on ajouter, car Élisabeth ne tarde guère, en fuyant ce lieu, à tomber sur un croisement ; une petite chapelle dédiée à la Vierge, surmontée d'un poteau indicateur, lui apporte les renseignements utiles. À Pokrof, au bord de la Volga, elle reçoit l'hospitalité dans un couvent de femmes qui, avant son départ, remettent à neuf son trousseau, lui fournissant les vêtements nécessaires.

Voici enfin Élisabeth sur la route de Moscou et, à son grand étonnement, « plus elle avance, et plus la foule augmente<sup>2372</sup> » ; partout

---

<sup>2370</sup> En la circonstance, l'on s'attendrait à ce que ces atroces criminels fassent subir les derniers outrages à cette jeune fille : mais pour Mme Cottin, la pudeur et l'innocence constituent toujours un rempart assuré contre les bas-instincts masculins ; Mathilde avait imposé une semblable retenue aux féroces Bédouins du désert, et à Malek lui-même.

<sup>2371</sup> *É.*, II, page 158.

<sup>2372</sup> *É.*, II, page 162.

retentissent des bruits : canons et cloches mêlés. S'adressant à des personnages qui attendent autour d'une voiture renversée, Élisabeth obtient une réponse :

« "C'est l'empereur qui fait sans doute son entrée à Moscou, lui dirent-ils. - Comment ! reprit-elle avec surprise, est-ce que l'empereur n'est pas à Pétersbourg ?" Ils haussèrent les épaules d'un air de pitié, en lui répondant : "Eh quoi ! pauvre fille, ne sais-tu pas qu'Alexandre vient faire la cérémonie de son couronnement à Moscou ?"<sup>2373</sup> »

Voilà qui évitera à la pauvre fille de continuer jusqu'à Saint-Pétersbourg ; Mme Cottin fournit une date précise qui permet de mesurer le temps passé par son héroïne sur les routes : « Elle entra, en mars 1801, dans l'immense capitale de la Moscovie [...]»<sup>2374</sup> » Cependant, dans cette foule bigarrée, occupée à célébrer l'événement<sup>2375</sup>, personne ne se préoccupe de la jeune fille :

« [...] partout elle fut rebutée : l'espoir de faire un gain considérable pendant les fêtes du couronnement avait fermé le coeur des moindres aubergistes à la charité : jamais on n'est moins disposé à donner que quand on se voit au moment de s'enrichir.»<sup>2376</sup> »

Or, un grand feu est allumé au centre de la place du Krémelin<sup>2377</sup> autour duquel se rassemblent les sans-logis : une vieille femme lui a donné un quignon, mais Élisabeth se trouve dans une telle misère physique qu'elle ne parvient même pas à le grignoter ; le froid redouble. La jeune fille se résout à demander l'aumône à un passant :

---

<sup>2373</sup> *É.*, II, page 164.

<sup>2374</sup> *É.*, II, page 165.

<sup>2375</sup> Rappelons que Sophie Cottin avait vécu le couronnement de Napoléon.

<sup>2376</sup> *É.*, II, page 167.

<sup>2377</sup> Nous conservons volontairement les orthographes de cette époque, la démarche contraire conduisant, à notre avis, à dénaturer les composantes essentielles du système de représentation.

« - Jeune fille, lui répondit-il, vous faites là un vilain métier ; ne pouvez-vous pas travailler ? À votre âge on devrait savoir gagner sa vie ; Dieu vous aide, je n'aime point les mendiants. » Et il passa outre.<sup>2378</sup>

Les gardes qui veillent sur la place s'approchent d'elle ; pourquoi s'attarde-t-elle devant le palais<sup>2379</sup> ?

« L'air dur et sauvage de ces soldats la glaça de terreur ; elle fondit en larmes sans avoir le courage de répondre un seul mot. Les soldats, peu émus de ses pleurs, l'entourèrent en répétant leur question avec une insolente familiarité.<sup>2380</sup> »

Comme dans les contes de fées, Élisabeth répète la phrase habituelle, ce qui déclenche l'hilarité des militaires. Il la traitent de menteuse et se préparent à malmener la jeune innocente qui implore aussitôt l'aide du Ciel. Fort heureusement, des « hommes du peuple » se sont rassemblés, témoins de la discussion, et laissent « éclater un murmure d'improbation contre la dureté des soldats<sup>2381</sup> ». La jeune fille harangue cette foule de manière véhémence :

« Je le jure à la face du ciel, je n'ai point menti : je viens à pied de par-delà Tobolsk pour demander la grâce de mon père ; sauvez-moi, sauvez-moi, et que je ne meure du moins qu'après l'avoir obtenue.<sup>2382</sup> »

Sans doute pour éviter une émeute, les soldats, gagnés par un sentiment de gêne, se retirent, d'autant plus volontiers que l'un des témoins leur déclare :

« Je tiens l'auberge de Saint-Basile sur la place, je vais y loger cette jeune fille ; elle paraît honnête, laissez-la venir avec moi.<sup>2383</sup> »

---

<sup>2378</sup> *É.*, II, page 168. Situation qui, à notre époque où la mendicité a retrouvé ses droits dans les rues des villes, est fort évocatrice.

<sup>2379</sup> C'est Nicolas I<sup>er</sup> qui fera édifier le palais moderne où résideront les Tsars puis les dirigeants de l'U.R.S.S.. On se souvient que c'est Pierre le Grand qui se fit construire une capitale moderne à Saint-Petersbourg.

<sup>2380</sup> *É.*, II, page 169.

<sup>2381</sup> *É.*, II, page 170.

<sup>2382</sup> *É.*, II, page 170.

<sup>2383</sup> *É.*, II, page 170.

Le brave homme n'a en fait plus aucune chambre de libre, mais sa femme trouvera bien une place pour Élisabeth ; l'épouse de l'aubergiste reçoit aimablement la jeune fille : « À votre âge, et dans les grandes villes, il ne faut jamais être à cette heure-ci dans les rues.<sup>2384</sup> » Le récit d'Élisabeth arrache évidemment un torrent de larmes au couple. L'homme s'appelle Jacques Rossi<sup>2385</sup> et ne bénéficie pas d'un grand crédit dans la ville, cependant il est tout disposé à aider Élisabeth. L'hôtesse affirme que la piété et le malheur sont les plus puissantes recommandations auprès du nouveau Tsar :

« - Oui, oui, interrompit Jacques Rossi, l'empereur Alexandre doit être couronné demain dans l'église de l'Assomption ; il faut que vous vous trouviez sur son passage ; vous vous jetterez à ses pieds, vous lui demanderez la grâce de votre père , je vous accompagnerai, je vous soutiendrai...<sup>2386</sup> »

Le jour du couronnement, dans la foule, Élisabeth assiste aux cérémonies ; tandis que le vénérable Platon, patriarche de Moscou, adresse au Tsar un pieux discours, les différentes nations de l'Empire déposent aux pieds du monarque des dons symbolisant leurs patries respectives. Alexandre prête alors le serment solennel de se dévouer au bonheur des peuples qu'il gouverne ; à ce moment, Élisabeth se précipite :

« [...] elle écarte la foule, se fait jour à travers les haies de soldats, s'élanche vers le trône, en s'écriant : *Grâce ! grâce !* cette voix qui interrompait la cérémonie, causa beaucoup de rumeur ; des gardes

---

<sup>2384</sup> *É.*, II, page 171.

<sup>2385</sup> Le patronyme de ce personnage signale à l'évidence un étranger installé en Russie ; cela n'est pas anachronique car Pierre le Grand avait « importé » un grand nombre d'artisans et artistes européens dont les familles firent souche en Russie.

<sup>2386</sup> *É.*, II, page 172.

s'avancèrent et entraînent Élisabeth hors de l'église, en dépit de ses prières et des efforts du bon Jacques Rossi.<sup>2387</sup> »

L'Empereur, forcément magnanime en ce beau jour, demande à son ordonnance d'aller s'enquérir des désirs de cette femme. L'officier manifeste alors la plus grande surprise : « C'est elle ! c'est Élisabeth ! » Il s'agit évidemment de Smoloff :

« Élisabeth, lui dit-il, est-ce bien toi ? D'où viens-tu, ange du ciel ? - Je viens de Tobolsk. - De Tobolsk, seule, à pied ?<sup>2388</sup> »

Smoloff prend alors Élisabeth par le bras et l'introduit dans l'église, jusqu'au souverain ; ensemble, ils se jettent aux pieds d'Alexandre :

« Sire, écoutez-moi, écoutez la voix du malheur, de la vertu ; vous voyez devant vous la fille de l'infortuné Stanislas Potowsky. Elle arrive des déserts d'Ischim, où depuis douze ans ses parents languissent dans l'exil ; elle est partie seule, sans secours ; elle a fait la route à pied, demandant l'aumône, et bravant les rebuts, la misère, les tempêtes, tous les dangers, toutes les fatigues, pour venir implorer à vos pieds la grâce de son père.<sup>2389</sup> »

L'assistance est émue lorsqu'Élisabeth, élevant « ses mains suppliantes vers le ciel » théâtralement, fait écho aux paroles de Smoloff : « la grâce de mon père ! ». Le Tsar prononce alors les paroles espérées. On transporte la jeune fille qui s'est évanouie jusqu'à l'auberge de Rossi où, lorsqu'elle revient à elle, Smoloff lui confirme l'arrêt d'Alexandre ; quelques jours s'écoulent et le bel officier apporte à la jeune fille le document officiel :

« [...] il lui présenta un parchemin scellé du sceau impérial : "Voici, lui dit-il, l'ordre que l'empereur envoie à mon père de mettre le vôtre en

---

<sup>2387</sup> *É.*, II, pages 189-190.

<sup>2388</sup> *É.*, II, page 190.

<sup>2389</sup> *É.*, II, page 191.

liberté." La jeune fille saisit le parchemin, le pressa contre son visage et le couvrit de larmes.<sup>2390</sup> »

Mais ce n'est pas tout, ajoute Smoloff au comble de l'émotion :

« [...] notre magnanime empereur ne se contente pas de rendre la liberté à votre père, il lui rend ses dignités, son rang, ses richesses, toutes ces grandeurs humaines qui élèvent les autres hommes, mais qui ne pourront élever Élisabeth.<sup>2391</sup> »

Le jeune homme a obtenu de l'empereur qu'Élisabeth puisse porter elle-même la bonne nouvelle : le Tsar met à sa disposition une de ses voitures, deux femmes, une bourse de deux mille roubles ; Élisabeth remercie Smoloff ; mais ce dernier aspire à un plus haut prix. Cette affirmation intrigue la jeune fille : c'est aux pieds de Stanislas Potowsky que le jeune homme dira de quoi il s'agit, déclare-t-il, avec une profonde émotion.

Avant de retourner en Sibérie, Élisabeth récompense largement ses bons hôtes. Puis elle s'en retourne à Tobolsk, accompagnée par Smoloff. Devant Kasan, elle veut rendre visite au brave Nicolas Kisoloff qui lui avait généreusement remis une piécette :

« [...] on lui apprit que par la suite d'une chute il était tombé dans la plus profonde misère, gisant sur un grabat au milieu de six enfants qui manquaient de pain.<sup>2392</sup> »

Le malheureux ne reconnaît pas la jeune fille sous ses brillants atours :

« Elle tira de sa bourse la petite pièce qu'il lui avait donnée, elle la lui montra, lui rappela ce qu'il avait fait pour elle, et posant sur son lit une centaine de roubles : " Tenez, lui dit-elle, la charité ne sème point en vain ; voici ce que vous avez donné au nom de Dieu, voilà ce que Dieu vous envoie.<sup>2393</sup> »

---

<sup>2390</sup> *É.*, II, page 194.

<sup>2391</sup> *É.*, II, page 194.

<sup>2392</sup> *É.*, II, page 196.

<sup>2393</sup> *É.*, II, pages 196-197.

Au passage, Élisabeth ne néglige pas de se recueillir sur la tombe du père Paul :

« [...] il lui semblait que du haut du ciel le pauvre religieux se réjouissait de la voir heureuse, et dans ce coeur plein de charité, la vue du bonheur d'autrui pouvait même ajouter au parfait bonheur qu'il goûtait dans le sein de Dieu.<sup>2394</sup> »

Sophie Cottin intervient ensuite directement dans le récit dont elle assume, à partir de ce point précis, le contrôle, afin d'accélérer<sup>2395</sup> la narration : « Je me hâte, il en est temps ; je ne m'arrêterai point à Tobolsk [...] ». Cette intrusion de la narratrice amène l'ellipse qui conduit directement à la scène des retrouvailles familiales ; la mission étant accomplie, le long trajet du retour se trouve volontairement esquivé. Les dernières pages entremêlent ainsi la voix de la romancière aux ultimes péripéties du récit : « comme elle, je ne serai satisfaite qu'en arrivant dans cette cabane, où on compte avec tant de douleur les jours de son absence<sup>2396</sup> » ; le tableau psychologique de l'héroïne, franchissant le court espace qui la sépare de la maison de ses parents est rendu avec finesse par un présent narratif, l'anaphore du pronom « elle », un rythme haché qui mime le halètement final de la jeune Élisabeth essoufflée :

« Elle n'a point voulu qu'on prévînt ses parents de son retour ; elle sait qu'ils se portent bien, on le lui a dit à Tobolsk, on le lui confirme à Saïmska ; elle veut les surprendre, elle ne permet qu'à Smoloff de la suivre. Oh ! comme son coeur palpite en traversant la forêt, en approchant des rives du lac, en reconnaissant chaque arbre, chaque rocher ! elle aperçoit la cabane paternelle, elle s'élançe... Elle s'arrête, la violence de ses émotions l'épouvante, elle recule devant trop de joie. Ah ! misère de l'homme, te voilà bien toute entière ! Nous voulons du

---

<sup>2394</sup> *É.*, II, page 197.

<sup>2395</sup> Le terme « accélérer » se réfère aux critères de « vitesse » d'un récit définis par G. Genette dans *Figures III* (*op.cit.*, pp. 122-182).

<sup>2396</sup> *É.*, II, pages 197-198.

bonheur, nous en voulons avec excès, et l'excès du bonheur nous tue, nous ne pouvons le supporter. [...] Elle court, elle touche au seuil, elle entend des voix, elle les reconnaît, son coeur se serre, sa tête se perd, elle appelle ses parents : la porte s'ouvre, elle voit son père ; il jette un cri : la mère accourt, Élisabeth tombe dans leurs bras : " La voilà, s'écrie Smoloff, la voilà qui vous apporte votre grâce ; elle a triomphé de tout, elle a tout obtenu. " <sup>2397</sup> »

Après avoir dessiné la progression véloce de la jeune fille vers la cabane, toujours par l'intermédiaire de phrases courtes, Sophie Cottin donne une vision générale de la scène où l'on voit tous les protagonistes réunis : le « ils » se substitue au « elle », le thème alerte de la course d'Élisabeth, teinté de notes dramatiques, cède la place à la mélodie symphonique assourdie et tenue qui illustre les retrouvailles ; musicalement orchestré tout ce passage culmine avec ce tableau apaisé au romantisme profond :

« Longtemps ils demeurent plongés dans cette extase, ils sont comme éperdus, on les croirait en délire ; ils laissent échapper des mots sans suite, ils ne savent ce qu'ils disent ; ils cherchent en vain des expressions pour ce qu'ils éprouvent, ils n'en trouvent point ; ils pleurent, ils gémissent, et leurs forces, comme leur raison, se perdent dans l'excès de leur joie. <sup>2398</sup> »

La joie intraduisible ayant été goûtée, il convient alors de clore le récit ; Smoloff demande la main d'Élisabeth. Pudiquement, la narratrice opère un retrait :

« Maintenant, si je parlais des jours qui suivirent celui-là, je montrerais les parents s'entretenant avec leur fille des cruelles angoisses qu'ils ont endurées pendant son absence ; je les montrerais écoutant, avec toutes les émotions de l'espérance et de la crainte, le récit qu'elle leur a fait de son long voyage ; je ferais entendre [...]; je ferais voir [...]; je dirais [...]; je dirais [...]; enfin, je raconterais [...]. <sup>2399</sup> »

---

<sup>2397</sup> *É.*, II, pages 198-199.

<sup>2398</sup> *É.*, II, page 199.

<sup>2399</sup> *É.*, II, pages 201-202.

Le destin d'Élisabeth se dissout dans son propre avenir, ouvert ; elle rejoint la vie ordinaire. Cependant, la romancière referme elle-même cet album, ce livre d'images qu'elle a entr'ouvert un court instant :

« Je n'irai pas plus loin. Quand les images riantes, les scènes heureuses se prolongent trop, elles fatiguent, parce qu'elles sont sans vraisemblance ; on n'y croit point, on sait trop qu'un bonheur constant n'est pas un bien de la terre. La langue, si variée, si abondante pour les expressions de la douleur, est pauvre et stérile pour celles de la joie ; un seul jour de félicité les épuise. Élisabeth est dans les bras de ses parents ; ils vont la ramener dans leur patrie, la replacer au rang des ses ancêtres, s'enorgueillir de ses vertus, et l'unir à l'homme qu'elle préfère, à l'homme qu'ils ont eux-mêmes trouvé digne d'elle. C'en est assez, arrêtons-nous ici, reposons-nous sur ces douces pensées. Ce que j'ai connu de la vie, de ses inconstances, de ses espérances trompées, de ses fugitives et chimériques félicités, me ferait craindre, si j'ajoutais une seule page à cette histoire, d'être obligée d'y placer un malheur.<sup>2400</sup> »

c. Une écriture renouvelée :

*Élisabeth* se présente davantage comme une longue nouvelle, que comme un court roman. L'intervention finale de la narratrice, le fait que l'ensemble prenne l'aspect d'un récit, rapprocherait même, par certains aspects, ce roman du conte. Ce sont d'ailleurs les classifications de Vladimir Propp qui s'adaptent le mieux à l'analyse des structures narratives et actanciennes d'*Élisabeth*.

---

<sup>2400</sup> *É.*, II, pages 202-203. Soulignons que le dernier mot du dernier roman de Sophie Cottin est «malheur».

L'héroïne est une princesse (son père pouvait hériter du trône de Pologne). La situation initiale correspond à une perte de qualité, à une dépossession, au demeurant injuste : Stanislas Potowski a perdu, non seulement sa position sociale et sa fortune, mais aussi son nom, son identité ; Élisabeth ignore jusqu'à son nom de famille et elle ne connaît son père que sous le patronyme de Pierre Springer.

L'héroïne reçoit (s'attribue) une mission dont le but est clairement défini : il s'agit de la récupération de « l'objet » perdu (l'honneur familial). Pour parvenir à ses fins, elle devra affronter une série d'épreuves qualifiantes dont la dureté lui confère un « pouvoir (magique) » - c'est en faisant usage de ce « pouvoir » à un moment favorable (le couronnement d'Alexandre) - qu'elle obtient la restitution de « l'objet » de sa quête.

Des personnages jouent le rôle d'« adjuvants » : Smoloff, le Gouverneur, le père Paul, le batelier, une vieille femme, les nonnes, le couple Rossi.

De manière plus fine, en reprenant la typologie de Vladimir Propp, la narration peut être détaillée de la façon suivante :

$\alpha a^6 D^4 B^1 F^6_9 B^3 F^9 \uparrow G^3 A^{II} D^1 F^3 G R_s N D^5 {}^\circ N E^1 K K^{10} w^3 W$

- $\alpha$  : Situation initiale.
- $a^6$  : Manque sous d'autres formes.
- $D^4$  : Un prisonnier demande qu'on le libère.
- $B^1$  : Appel.
- $F^6_9$  : Rencontre de l'auxiliaire qui propose ses services.
- $B^3$  : Autorisation de départ donnée au héros.
- $F^9$  : L'auxiliaire magique offre ses services, se met à la disposition du héros.
- $\uparrow$  : Départ du héros.
- $G^3$  : On conduit le héros.
- $A^{II}$  : Séparation forcée d'avec l'auxiliaire.
- $D^1$  : Mise à l'épreuve.
- $F^3$  : L'objet magique est fabriqué.
- $G$  : Transfert jusqu'au lieu fixé.
- $R_s$  : Le héros est secouru.
- $N$  : Accomplissement de la tâche.
- $D^5$  : Demande de grâce.
- ${}^\circ N$  : Accomplissement de la tâche dans un temps limité.
- $E^1$  : Épreuve réussie.
- $K$  : Réparation du manque.
- $K^{10}$  : Libération.
- $w^3$  : Rétribution en argent
- $W$  : Mariage.

Sans nul doute serait-il possible de détailler davantage cette mise en « équation » de la narration : notre propos vise essentiellement à démontrer qu'au travers d'une telle démarche réductrice il était possible

d'appréhender une des caractéristiques de cette oeuvre. Si le succès d'*Élisabeth* sera durable – et concernera particulièrement le jeune lectorat jusqu'à la fin du siècle<sup>2401</sup> – n'est-ce pas essentiellement parce que, formellement, ce roman adopte une structure proche du conte ?

Un autre élément très important, à notre avis, consiste en l'importance donnée aux descriptions dans le fil du récit ; la fiction s'inscrivant dans le cadre d'une contrée sauvage, étendue et inexplorée, dont l'exotisme, pour un Français (en 1806), est similaire à celui de l'Ouest américain<sup>2402</sup>, la romancière tire habilement parti de l'évocation des moeurs, de la faune et des paysages, à la fois à des fins poétiques (ornementales et lyriques) et à des fins didactiques. Ces tendances apparaissent dès l'« incipit » du roman :

« La ville de Tobolsk, capitale de la Sibérie, est située sur les rives de l'Irtish ; au nord elle est entourée d'immenses forêts qui s'étendent jusqu'à la mer Glaciale. Dans cet espace de onze cents verstes, on rencontre des montagnes arides, rocailleuses et couvertes de neiges éternelles ; des plaines incultes, dépouillées, où, dans les jours les plus chauds de l'année, la terre ne dégèle pas à un pied ; de tristes et larges fleuves dont les eaux glacées n'ont jamais arrosé une prairie, ni vu épanouir une fleur. En avançant davantage vers le pôle, les cèdres, les sapins, tous les grands arbres disparaissent ; les broussailles de mélèzes rampants et de bouleaux nains deviennent le seul ornement de ces misérables contrées ; enfin, des marais chargés de mousses se montrent comme le dernier effort d'une nature expirante ; après quoi toute trace de végétation disparaît. <sup>2403</sup> »

---

<sup>2401</sup> C'est la raison essentielle pour laquelle nous nous permettons de rapprocher Mme Cottin et la comtesse de Ségur (on se reportera par exemple au début de *L'Auberge de l'Ange Gardien* où l'on voit les deux jeunes orphelins égarés dans la forêt.).

<sup>2402</sup> De ce point de vue, le souvenir de certaines pages de Chateaubriand se manifeste clairement.

<sup>2403</sup> *É.*, II, pages 1 à 4. Le texte de Mme Cottin ne représente qu'un tiers à peine de ces pages, le reste étant occupé par des notes explicatives concernant l'ethnologie, la géographie et la botanique de ces régions. Ces notes n'avaient pas une telle extension dans les toutes premières éditions.

Il s'agit de donner une extension (on pourrait parler de « spatialisation ») à l'espace romanesque qui joue un rôle déterminant dans l'intrigue puisqu'il constituera le principal obstacle physique à la progression de la jeune héroïne. Ce monde, évoqué par Sophie Cottin, est donné comme essentiellement différent du monde connu, habituel ; pourvu de qualités différentes, quasi merveilleuses et étranges – féeriques pourrait-on ajouter – il fait songer à une sorte d'au-delà magique :

« [...] c'est là que les auréoles boréales sont fréquentes et majestueuses, et qu'embrassant l'horizon en forme d'arc très-clair, d'où partent des colonnes de lumière mobile, elles donnent à ces régions hyperborées des spectacles dont les merveilles sont inconnues aux peuples du Midi.<sup>2404</sup> »

La description géographique, gérée par le présent scientifique<sup>2405</sup>

« Cependant, le cercle d'Ischim est surnommé l'Italie de la Sibérie, parce qu'il a quelques jours d'été, et que l'hiver n'y dure que huit mois ; mais il est d'une rigueur extrême. Le vent du nord qui souffle alors continuellement, arrive chargé des glaces des déserts arctiques, et en apporte un froid si pénétrant et si vif que, dès le mois de décembre, le Tobol charrie des glaces ; une neige épaisse tombe sur la terre, et ne la quitte plus qu'à la fin de mai. Il est vrai qu'alors, quand le soleil commence à la fondre, c'est une chose merveilleuse que la promptitude avec laquelle les arbres se couvrent de feuilles, et les champs de verdure : deux ou trois jours suffisent à la nature pour faire épanouir toutes ses fleurs. On croirait presque entendre le bruit de la végétation ; les chatons des bouleaux exhalent une odeur de rose ; le cytise velu s'empare de tous les endroits humides ; des troupes de cigognes, de canards tigrés<sup>2406</sup>,

---

<sup>2404</sup> *É.*, II, pages 5-6.

<sup>2405</sup> Il s'agit d'un présent historique à valeur descriptive, plus proche du « Présent d'habitude » que du « Présent gnomique ». Il installe, en fait, le décor, en « focalisation zéro » (c'est-à-dire perçu par un narrateur démiurge) en le chargeant de micro-éléments actifs, décrits successivement, mais qui participent de façon synergique (et synchronique) à la construction d'une macro-structure composite : le résultat en est ce tableau peuplé et vivant dont la globalité restituée au lecteur la sensation d'appréhender un « quasi-monde ».

<sup>2406</sup> Il s'agit de l'eider.

d'oies du nord<sup>2407</sup>, se jouent à la surface des lacs ; la grue blanche s'enfonce dans les roseaux des marais solitaires, pour y faire son nid, qu'elle natte industrieusement avec de petits joncs<sup>2408</sup> ; et dans les bois, l'écureuil volant, sautant d'un arbre à l'autre et fendant l'air à l'aide de ses pattes et de sa queue chargée de laine, va ronger les bourgeons des pins et le tendre feuillage des bouleaux. Ainsi, pour les êtres animés qui peuplent ces froides contrées, il est encore d'heureux jours ; mais pour les exilés qui les habitent, il n'en est point.<sup>2409</sup> »

Ce « grand-nord » européen, terre d'exil, est également la terre des morts ; c'est un vaste cimetière où des tumulus révèlent que le temps nivelle les civilisations. Vanité<sup>2410</sup> ; le message de l'Écclésiaste est probablement celui qui a le plus marqué Sophie Cottin :

« Du côté méridional du lac, la forêt n'était plus qu'un taillis clair-semé, qui laissait apercevoir des landes immenses, couvertes d'un grand nombre de tombeaux ; plusieurs avaient été pillés, et des ossements de cadavres étaient épars tout autour ; reste d'une ancienne peuplade qui serait demeurée éternellement dans l'oubli, si des bijoux d'or, renfermés avec elle au sein de la terre, n'avaient révélé son existence à l'avarice.<sup>2411</sup> »

La description naturelle appelle la transformation ; la vie reprend ses droits, le renouveau s'installe : vision de botaniste attentif à rendre

---

<sup>2407</sup> Il s'agit de grands manchots et non pas d'oies communes.

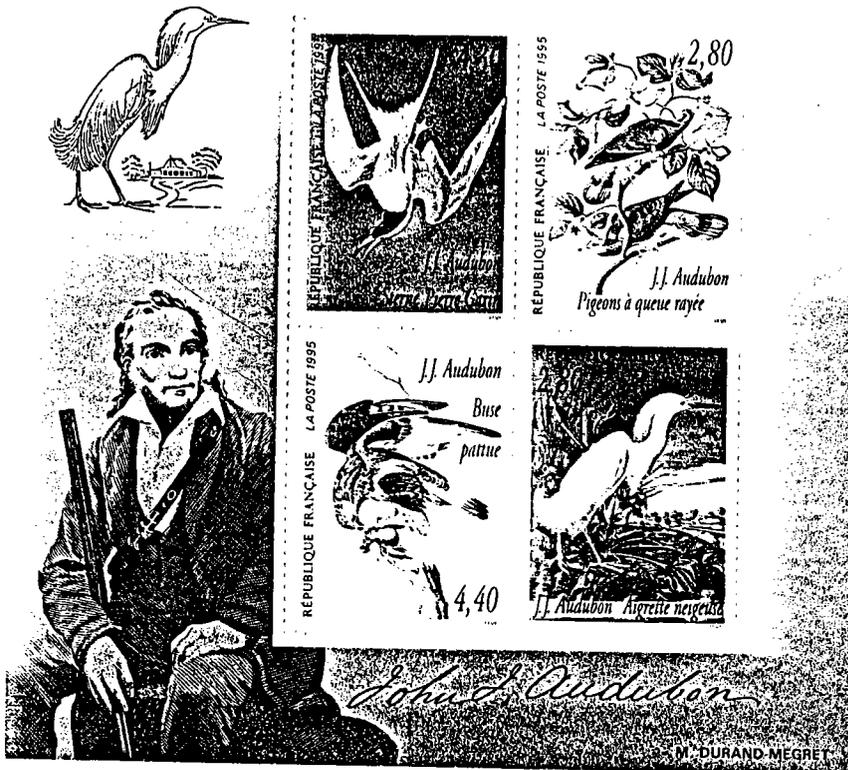
<sup>2408</sup> Du point de vue du système de représentation, une telle description ornithologique fait immédiatement penser à John-James Audubon.

<sup>2409</sup> *É.*, II, pages 11-12.

<sup>2410</sup> L'on peut évidemment songer au sens pictural du terme « Vanité » : nature-morte figurant de manière symbolique le fameux passage de la *Bible* et où apparaît, généralement (mais pas seulement), un crâne. La représentation des tombeaux pillés constitue une « Vanité » évocatrice du néant des ambitions humaines.

<sup>2411</sup> *É.*, II, pages 15-16. Il s'agit d'un détail archéologique réel. Les tombes scythes (kourganés) de l'Altaï, déjà étudiées par S. Rudenko et M.P. Griaznov en 1929, ont récemment fait l'objet de fouilles attentives de la part d'équipes russo-belges et ont fourni des restes admirablement conservés, en raison du climat. Des expositions consacrées à l'« or des Scythes », ces dernières années, ont contribué à vulgariser les trésors artistiques d'un peuple méconnu. Mais il est évident que Mme Cottin tire ici parti d'un détail exact qui s'insère parfaitement dans le système de représentation de son époque : l'esthétique du macabre qui traverse les romans populaires trouve un aliment de choix dans ces ossements éparpillés par les pilleurs de tombeaux, reliques d'une civilisation archaïque dont on a perdu tout souvenir. Notons également qu'au moment où Mme Cottin rédige ces lignes, Caspar-David Friedrich a déjà exécuté des études de « tombeaux hunniques ».

J. J. AUDUBON (1785 - 1851)  
illustre peintre ornithologue du 19<sup>ème</sup> siècle



En 1995, l'Administration des Postes françaises a rendu hommage à J.-J. Audubon en lui consacrant une série de timbres.

les particularités d'une végétation dont l'émergence symbolise, pour la romancière, la mise en action du récit :

« Vers la fin d'avril, un soleil plus doux venait de fondre les dernières neiges ; les îles sablonneuses des lacs commençaient à se couvrir d'un peu de verdure ; l'aubépine épanouissait ses grosses houppes blanches, semblables à des flocons d'une neige nouvelle, et la campanule avec ses boutons d'un bleu pâle, le vélar qui élève ses feuilles en forme de lance, et l'armoise cotonneuse, tapissaient le pied des buissons. Des nuées de merles noirs s'abattaient par troupes sur les arbres dépouillés, et interrompaient les premiers le morne silence de l'hiver ; déjà sur les bords du fleuve voltigeait çà et là le beau canard de Perse, couleur de rose, avec son bec noir et sa huppe sur la tête, qui, toutes les fois qu'on le tire, jette des cris perçants, même lorsqu'on l'a manqué ; et dans les roseaux des marais accouraient des bécasses de toute espèce, les noires avec des becs jaunes, les autres hautes en jambes avec un collier de plume.<sup>2412</sup> »

Si du végétal l'on passe à l'animal, c'est avec une visée ornementale qui est celle de l'artiste : à cette époque, et jusqu'à la fin de la Restauration, la représentation scientifique de la flore et de la faune est encore soumise à une vision esthétique qu'on retrouve chez des peintres comme Redouté<sup>2413</sup> ou Audubon. La Nature trouve sa place dans le cadre romanesque car elle contribue au dépaysement : on peut l'assimiler à la « couleur locale » qui procède de la même volonté de produire un élan de curiosité, de générer l'étonnement, la surprise ; mais la dimension artistique n'est jamais négligée. Elle se retrouve dans

---

<sup>2412</sup> *É.*, II, pages 74-75.

<sup>2413</sup> Le naturaliste belge Pierre-Joseph Redouté, surnommé le « Raphaël des fleurs », fut chargé par Joséphine de Beauharnais de recenser les espèces rares qui fleurissaient les jardins de la Malmaison (de 1805 à 1814). On lui doit de superbes aquarelles (*Les Roses, Les Liliacées*.) A ce propos, on peut également signaler que le parc zoologique de Joséphine s'enrichissait, à la même époque, d'espèces animales rares : l'expédition Baudin avait offert à l'Impératrice un zèbre, des cygnes noirs, des émeus ; Auguste de Saxe, un couple de kangourous ; le général Thiebaut, un orang-outan. Les descriptions romanesques, comme celles de Sophie Cottin, traduisent certainement une curiosité nouvelle à l'égard du monde naturel ; curiosité encyclopédique, mais non dénuée de poésie.

la composition picturale lorsque Mme Cottin détaille le costume « tartare » de la jeune Élisabeth :

« Élisabeth était vêtue, selon l'usage des paysannes tartares, avec un court jupon rouge relevé sur le côté, la jambe couverte d'un pantalon de peau de renne, et les cheveux tombant en tresses jusque sur ses talons ; un corset étroit et boutonné sur le côté laissait voir toute l'élégance de sa taille, et ses manches retroussées jusqu'au coude ne dérobaient point la beauté de ses bras.<sup>2414</sup> »

Déjà s'annonce dans le roman l'aspect didactique qui caractérisera une partie de la littérature populaire, notamment dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et qu'exploitera également la presse (cette paysanne « tartare » typique évoque aussi bien les gravures des romans de Jules Verne que les célèbres planches de *L'Illustration*.)

D'une certaine manière, le roman de Mme Cottin est révélateur d'une transformation de la vision collective du monde : sous l'Ancien Régime, l'espace demeurait morcelé et lacunaire ; l'on passait par bonds d'un espace connu à un autre (de la France à la Louisiane, par exemple), mais tout autour de ces îlots familiers et fréquentés, demeuraient de vastes régions inexplorées, des discontinuités spatiales que l'imaginaire peuplait de mystères ; à partir de la Révolution et de l'Empire, l'espace géographique est désormais perçu comme une continuité spatiale où les zones sont contiguës : on passe de l'une à l'autre de façon graduelle (les soldats de ce temps en savent quelque chose). La nature vierge demeure certes reléguée à la périphérie où vivent encore des peuples barbares qui n'ont pas été rejoints par la civilisation (comme en témoigne le récit du père Paul) ; mais ce n'est qu'une question de temps : à terme, la religion, puis le commerce, auront civilisé ces bords éloignés.

---

<sup>2414</sup> *É.*, II, page 35.

De ce point de vue, le périple de la jeune Élisabeth, du fond de la Sibérie à Moscou, met en scène l'espace dans son étendue physique et géographique ; son parcours, soulignons-le, prolonge celui du père Paul, venu de Chine et qui veut retourner en Espagne. Ainsi fait son apparition, dans le système de représentation, une vision unifiée de la surface de la terre<sup>2415</sup>, où les peuples sont contingents et finalement semblables.

Du point de vue géopolitique, ce court roman témoigne de l'introduction de la Pologne<sup>2416</sup> dans le paradigme culturel ; on sait que ce pays avait mis tous ses espoirs dans la protection que lui avait accordée Napoléon ; à maintes reprises ses célèbres lanciers témoignèrent de la reconnaissance du sang à l'Empire<sup>2417</sup>, en se distinguant sur tous les champs de bataille où ils furent engagés. C'est le 22 janvier 1807<sup>2418</sup> que Napoléon devait remettre la Constitution du Grand-Duché de Varsovie aux délégués polonais (c'est-à-dire peu de temps après la publication du roman de Sophie Cottin). La Pologne faisait donc suffisamment l'objet de l'intérêt national pour que notre romancière fasse de l'héroïne une descendante de ces princes malheureux dépossédés de leur trône. L'idée de libération des peuples

---

<sup>2415</sup> Le XIX<sup>e</sup> siècle sera le siècle des explorateurs qui, à l'instar de la jeune Élisabeth, partiront à pied sur les antiques chemins. Cette vision trouvera son aboutissement romanesque avec *Le Tour du monde en quatre-vingt jours*.

<sup>2416</sup> Les problèmes liés à la situation dramatique du territoire de la Pologne, véritable tunique du Christ déchirée et partagée entre les grandes nations, a toujours suscité un grand intérêt en France (n'oublions pas que Henri III s'était brièvement assis sur le trône de Pologne). Louis XV, on le sait, avait épousé la fille du roi Stanislas et avait installé son beau-père, dépossédé de son trône, à Nancy (et à Lunéville).

<sup>2417</sup> Commandés par le « Bayard polonais », Joseph Poniatowski qui se noiera en 1813, en traversant l'Elster.

<sup>2418</sup> C'est vers la même époque que Napoléon entame sa liaison avec Marie Walewska.

opprimés parcourt tout le Romantisme<sup>2419</sup> ; d'une certaine manière, nous la voyons naître ici, dans *Les Exilés de Sibérie*.

Dans le même ordre d'idées, il nous paraît y avoir un lien génétique<sup>2420</sup> entre le court roman de Sophie Cottin et le poème « Wanda » que l'on trouve dans *Les Destinées* d'Alfred de Vigny. C'est en 1807, justement, que Vigny, à la pension Hix, fut le condisciple des princes Mouraviev. Ceux-ci, impliqués dans le complot «décembriste» contre Nicolas I<sup>er</sup>, en 1825, furent condamnés, l'un à la peine capitale, l'autre à la déportation en Sibérie. Vigny s'intéressa de près au sort du survivant et décida d'écrire un poème fustigeant la tyrannie tsariste. Enfin, Vigny rencontra, en 1845, au Théâtre-Italien, Wanda Kosakowska qui relata au poète le calvaire de sa soeur, la princesse Troubetskova. « Wanda » reprend le thème de la déportation en Sibérie<sup>2421</sup> et celui de l'héroïsme de ces femmes qui acceptèrent de suivre leurs époux dans cet enfer glacé :

« Là, j'aurai soin d'user ma vie avec la sienne :  
Je soutiendrai ses bras quand il prendra l'épieu ;  
Je briserai mon corps, pour que rien ne retienne  
Mon âme, quand son âme aura monté vers Dieu ;  
Et bientôt, nous tirant des glaces éternelles,  
L'ange de mort viendra nous prendre sous ses ailes  
Pour nous porter ensemble aux chaleurs du ciel bleu.<sup>2422</sup> »

---

<sup>2419</sup> À tel point que le cri de « Vive la Pologne ! », vidé de son contexte, devient le cri de ralliement des manifestations françaises, et prend approximativement la signification de « À bas la tyrannie ! » On sait également le rôle joué par Frédéric Chopin dans la publicité donnée à la cause de sa patrie.

<sup>2420</sup> Si les critiques retiennent généralement d'autres sources, plus évidentes, que nous évoquons ici, il nous semble assez probable que la réminiscence de l'oeuvre de Mme Cottin joue un rôle essentiel ; un phénomène de cristallisation littéraire, comme dans le monde de la physique, nécessite un « germe » originel.

<sup>2421</sup> Thème qui traverse notre littérature de Mme Cottin jusqu'à Troyat.

<sup>2422</sup> *Les Destinées*, « Wanda », strophe VIII.

Le frère de Joseph de Maistre, Xavier, qui passa une grande partie de son existence en Russie, rencontra la véritable jeune fille qui avait inspiré l'oeuvre de Sophie Cottin. Il tira lui-même une nouvelle des aventures de Prascovie<sup>2423</sup>, *La Jeune Sibérienne*, qui fut publiée en France, en 1825<sup>2424</sup>. Cette nouvelle se veut fidèle à la réalité ; comme le signale L.-C. Sykes, la Prascovie de Xavier de Maistre :

« [...] garde son nom véritable [...] Élisabeth menait, au fond de la Sibérie, une vie de jeune demoiselle : Prascovie est blanchisseuse, elle fait les semailles ; elle connaît le travail, la fatigue, la maladie, comme le commun des mortels. La vérité profonde de son portrait se base sur la réalité intime de ces témoignages de son existence physique.<sup>2425</sup> »

Sykes affirme (malheureusement) que la nouvelle de Xavier de Maistre est supérieure à celle de Sophie Cottin<sup>2426</sup>. Ce type de jugement critique présente une limite : il est uniquement fondé sur le goût personnel de son auteur et applique à l'oeuvre littéraire une grille d'analyse qui ne tient compte en rien des conditions d'éclosion d'un texte, de ce que l'on pourrait appeler sa « niche écologique ». Cela revient à plaquer le système de représentation en vigueur sur celui

---

<sup>2423</sup> La jeune Paraskowja dont s'était inspirée Mme Cottin, devint religieuse et mourut en 1809. Mme Cottin aurait pu imaginer une telle issue à son intrigue : on peut affirmer qu'en l'occurrence la réalité dépasse la fiction. Peu avant qu'elle ne prenne le voile, un Anglais la rencontra à Moscou. Il lui raconta que Mme Cottin l'avait prise pour modèle d'un roman ; Prascovie tint les propos suivants : « Dites, je vous prie, à Mme Cottin, si jamais vous la voyez, que je suis très fâchée qu'elle m'ait mariée. Si elle m'avait mise dans un couvent, elle aurait tout aussi bien terminé mon histoire. »

<sup>2424</sup> On consultera l'analyse détaillée qu'en donne L.-C. Sykes, *op.cit.*, pages 216-220.

<sup>2425</sup> *Op.cit.*, page 218.

<sup>2426</sup> En 1837, Émile Deschamps reprochera à Mme Cottin d'avoir « voulu immortaliser la fausse Élisabeth au détriment de la vraie Prascovie. Heureusement, » poursuit-il, « M. Xavier de Maistre est venu depuis [...] rétablir tout ce que la romancière avait altéré. » L'on sent monter, dans ces propos, le courant réaliste, par ailleurs hostile à l'écriture féminine ; Deschamps, au lieu de s'intéresser de près au talent de la romancière, dénonce son manque de fidélité à la réalité des faits. Comme si l'on pouvait reprocher à Stendhal d'avoir inventé Julien Sorel au lieu de se borner à nous fournir le compte rendu exact du procès du séminariste Berthet.

d'une époque dont on méconnaît les valeurs, l'idéologie, les fonctionnements intimes. On ne peut reprocher à Mme Cottin de n'être pas Émile Zola, James Joyce ou Robbe-Grillet.

Nous pensons avoir démontré que l'intérêt du roman de Sophie Cottin résidait pour une grande part dans la transformation qu'opère la romancière : le fait-divers initial est transposé dans le registre du Conte. Ainsi, les structures actanciennes conditionnent-elles l'idéologie interne de l'oeuvre ; *Élisabeth* est bien une princesse, fille d'un homme injustement condamné : son périple correspond à un acte réparateur qui « compense » la perte subie par sa famille. Le mariage final avec Smoloff (conforme au *topos* habituel qui ferme les contes : « ils furent heureux et eurent beaucoup d'enfants ») souligne l'aspect particulier de cette narration en la rattachant au Conte ; rien n'empêchait, en effet, Mme Cottin de se conformer à la véritable histoire de Prascovie, tout au moins pour l'issue de son récit, et de lui faire prendre le voile (comme à Mathilde). C'est donc bien une nécessité interne à l'économie narrative qui pousse Mme Cottin à achever *Élisabeth* par un mariage, seule façon, finalement, de lui conférer son étiquette générique : « Ceci est un Conte... »

Enfin, et pour conclure cette étude d'*Élisabeth ou Les Exilés de Sibérie*, il nous paraît assez plausible que Jules Verne se soit souvenu, consciemment ou non, de cette oeuvre pour écrire *Michel Strogoff* (Smoloff > Strogoff ?) ; il est certain que le voyage du « courrier du Tsar » emprunte précisément, à rebours, l'itinéraire d'*Élisabeth*, et que le thème est identique : il s'agit de se rendre en un lieu précis en surmontant des obstacles et des épreuves. C'est dans le district de Tobolsk, dans la région même d'où était partie la jeune *Élisabeth*, que

s'achève le roman de Jules Verne ; c'est à Moscou, point de départ de Strogoff, qu'aboutit *Élisabeth*. Dans une lettre à Hetzel<sup>2427</sup>, son éditeur, Verne affirme : « Je n'ai point consulté de vieux livres. » Cependant, même si Verne a bénéficié d'une documentation sensiblement plus « moderne » que Sophie Cottin, rien n'interdit de supposer que le thème de la traversée de la Russie ait pu germer antérieurement dans son esprit (Verne est né en 1828, et il ne fait aucun doute qu'*Élisabeth* a continué de figurer dans la bibliothèque des enfants ou des jeunes adolescents jusque dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>2428</sup>). Même si nombre de procédés destinés à assurer la « couleur locale » se retrouvent, à l'identique, dans les deux romans - allusions aux peuplades, à leurs moeurs, «verstes» et nom de bourgs - ce n'est pas tant l'aspect documentaire du texte qui est important, mais bien l'intrigue. Quant à la conclusion de *Michel Strogoff*, un passage mérite d'être citée, à titre de comparaison avec l'oeuvre (et l'esprit !) de Mme Cottin :

« La cérémonie du mariage se fit à la cathédrale d'Irkoutsk. Elle fut très simple dans ses détails, très belle par le concours de toute la population militaire et civile, qui voulut témoigner de sa profonde reconnaissance pour les deux jeunes gens, dont l'odyssée était devenue légendaire.<sup>2429</sup> »

Sans doute appartient-il aux spécialistes de Verne de vérifier plus précisément la cohérence de ce lien génétique, mais un tel rapprochement permet de mesurer la rémanence d'un thème donné

---

<sup>2427</sup> Citée par Charles-Noël Martin, *La vie et l'oeuvre de Jules Verne*, Paris, Michel de l'Ormeraie, 1978, page 204.

<sup>2428</sup> *Élisabeth* connut trente-neuf éditions, la plupart très bon marché, dont la dernière date de 1896, ce qui conforte notre hypothèse selon laquelle Jules Verne a pu s'en inspirer. Enfin, Sykes signale le succès prodigieux de ce roman en Angleterre : une opérette de F. Reynolds, *The Exile*, représentée à l'Opéra de Covent Garden en 1808 marqua le début d'une vogue de ce roman qui perdura jusqu'en 1892.

<sup>2429</sup> *Michel Strogoff*, Paris, Livre de Poche « Jules Verne », 1966, page 496.

dans le champ littéraire et d'observer ses évolutions successives au fil des « feuillets de réception » successifs.



6.2 *La Prise de Jéricho ou La Pécheresse convertie* :

a. Introduction :

*La Prise de Jéricho* est la dernière oeuvre dont nous aurons à parler. On sait qu'elle fut publiée en complément d'*Élisabeth* afin de donner plus d'épaisseur à un volume qui, autrement, eût été bien mince. Mais il reste difficile d'établir, en l'absence d'indices précis, la genèse d'un texte que Sophie Cottin devait sans doute conserver dans ses cartons depuis longtemps.

D'un point de vue strictement générique, cette oeuvre, constituée de quatre Livres, se révèle difficile à cataloguer, d'où une certaine gêne de la part des critiques qui renoncent communément à y prêter attention ; cependant, il convient d'en relever l'importance si l'on s'attache à étudier la genèse du poème en prose.

L'inspiration vétéro-testamentaire s'y donne libre-cours ; l'on y perçoit également certaines réminiscences du style Homérique et d'autres qui font songer à l'influence d'Ossian. L'ensemble pourrait constituer une sorte d'ébauche à un roman historique se déroulant dans l'Antiquité biblique. L'épisode de l'*Ancien Testament* auquel se réfère le récit (la « fabula ») est tiré du *Livre de Josué* dont Mme Cottin utilise les six premiers Chapitres<sup>2430</sup> ; le lyrisme de certains passages fait cependant appel au *Cantique des Cantiques*<sup>2431</sup>.

---

<sup>2430</sup> Le *Livre de Josué* en comporte 24. Sans nous référer à cette version, puisqu'elle n'est pas contemporaine de Mme Cottin, nous conseillons de lire ce passage de la *Bible*, dans la traduction qu'en donne André Chouraqui (Desclée de Brouwer, 1990, pages 406 à 415).

<sup>2431</sup> Ou *Poème de poèmes*, page 1325 et suiv. dans l'édition Chouraqui que nous venons de citer.

L'*Ancien Testament* développe relativement peu les caractères des protagonistes : seule la prostituée Rahab se détache du récit biblique – tant par le fait qu'un nom propre lui est attribué, que par le fait qu'elle s'y exprime au style direct. Les deux espions hébreux, en revanche, ne sont guère que des silhouettes à peine esquissées et leur identité exacte n'est pas précisée. De ce point de vue, il est intéressant de noter que Mme Cottin met en pratique la recette qui assurera le succès des romans historiques : il s'agit de remplir de manière inventive les « blancs » de l'Histoire officielle ; l'histoire individuelle des personnages s'articule librement sur la tradition.

Le récit biblique de la prise de Jéricho se situe après le séjour au désert ; Moïse, qui a fait sortir les Hébreux d'Égypte, ne verra pas la Terre Promise. Dès sa mort, Josué, son successeur, inspiré par Dieu, décide de traverser le Jourdain :

« Josué, fils de Nun, envoya secrètement de Shittim deux espions : " Allez, leur dit-il, et examinez bien le pays et la ville de Jéricho." Il s'y rendirent, ils entrèrent dans la maison d'une prostituée du nom de Rahab, et ils dormirent chez elle. (*Josué*, 2.1)»

Le roi de Jéricho, informé de la présence d'étrangers (dangereux) envoie ses gardes chez Rahab ; celle-ci ment adroitement, si bien que les gardes partent aussitôt sur une fausse piste alors qu'en réalité les deux espions sont cachés sur la terrasse de la demeure. Rahab, en échange du service rendu, demande aux Hébreux de l'épargner, elle et les siens, ce que promettent les deux espions. La maison étant attenante au rempart, elle fait alors sortir les Hébreux au moyen d'une corde. Au retour des espions, Josué lève le camp et traverse le Jourdain. Les habitants de Jéricho se sont retranchés dans leurs murs. Josué reçoit un ordre divin : les guerriers Hébreux, six jours durant, feront une procession autour de la ville ; le septième, l'Arche d'alliance en tête, la colonne sera précédée des prêtres qui souffleront dans les trompettes cérémonielles. Josué

exécute à la lettre ces recommandations. Les murs de la ville s'écroulent et les Hébreux massacrent la population ; cependant, Josué envoie à nouveau ses deux espions :

« Les jeunes gens entrèrent donc et firent sortir Rahab, ses parents, ses frères, tout ce qui était à elle, toute sa famille, et ils les installèrent en dehors du camp d'Israël. (*Josué*, 6.23.) »

Après cette victoire, Josué accueille Rahab et sa famille « au sein d'Israël [...] parce qu'elle avait caché les hommes que Josué avait envoyés pour reconnaître Jéricho (*Josué*, 6.25.) »

b. Résumé analytique :
------------------------

Tel est l'argument, relativement mince, à partir duquel se développe *La Pécheresse convertie*.

Le LIVRE PREMIER commence par une louange exaltée à Dieu, invitant les pécheurs au repentir ; en l'échange de notre amour, Dieu fait preuve d'une miséricorde absolue :

« Ah ! que le plus criminel des enfants de Bélial crie vers le Seigneur, avec un coeur contrit, en disant : *j'ai péché*, aussitôt ses crimes lui seront remis, et l'Éternel, lui ouvrant les bras, lui dira : " Tu m'appelles, me voici ; mon fils, mon fils, pourquoi m'avais-tu abandonné ?" <sup>2432</sup> »

Ce thème appelle illustration ; l'exemple choisi, magnifié par l'apostrophe, est déclaré au second paragraphe, suivant les conventions du poème épique :

« Ô murs de Jéricho ! vous, témoins, dans ces temps reculés qui touchent presque à la naissance du monde, des merveilles inouïes dont le

---

<sup>2432</sup> *J.*, II, L.P., page 208.

souvenir se prolongera jusque dans les années éternelles, dites comment, à la vue de Josué conduisant la sainte arche, vos orgueilleux et formidables remparts, s'ébranlant tout à coup, croulèrent avec fracas, et par leur terrible chute portèrent l'effroi dans l'âme des pervers en leur annonçant qu'un même sort les attendait ; comment, du sein de cette désolation générale, le Tout-Puissant, miséricordieux jusque dans ses justes vengeance, fit briller la lumière de vérité en éclairant la jeune Rahab aux yeux des fils de Canaan ; comment ceux-ci, au lieu d'être touchés de son exemple, voulurent la mettre à mort, et par leur endurcissement appelèrent enfin sur leurs têtes l'effrayant anathème dont l'éternel ne frappa jamais ses enfants qu'à regret.<sup>2433</sup> »

Le poème épique<sup>2434</sup>, stéréotypé, exige une « tête programmatique » où se trouvent annoncés les grands axes narratifs du poème (le grand Boileau, lui-même, lorsqu'il emprunte une plume épique pour la mettre au service de la parodie, dans *Le Lutrin*, obéit à cette règle). Le récit peut alors prendre son essor : « Israël en deuil, campé dans les plaines de Moab, pleurait depuis trente jours son chef et son législateur.<sup>2435</sup> » La prose est rythmée, solennelle ; l'heure grave des décisions est arrivée : Josué s'entretient avec Dieu dans une « lumière resplendissante », sortie d'une nuée ; Dieu, impératif, lui prodigue des ordres ; autour de Josué ne demeure « qu'un cercle de terre consumé par le feu » ; alors « tout le peuple entier fut en mouvement, et parut dans ces vastes déserts comme les vagues d'une mer agitée<sup>2436</sup> ». Autour de la tente de Josué se réunissent les tribus, ce qui permet à Mme Cottin de les

---

<sup>2433</sup> *J.*, II, L.P., pages 208-209.

<sup>2434</sup> Un poème épique peut se définir comme « un long poème à la gloire d'un héros ou d'une nation, mêlant souvent le surnaturel et le merveilleux au récit des exploits et des hauts faits (Michèle Aquien, *op.cit.*, page 130.) ». Si l'on s'en tient à cette définition (modeste), l'on peut admettre que *La pêcheuse convertie* est une épopée.

<sup>2435</sup> *J.*, II, L.P., page 209.

<sup>2436</sup> *J.*, II, L.P., page 211.

nommer tour-à-tour ; leur chef les harangue longuement avant de désigner les deux espions qui doivent pénétrer en Palestine :

« Josué nomme Horam et Issachar, et s'applaudit d'un choix qu'il doit moins à sa sagesse qu'à une inspiration divine : Horam, d'un âge mûr, est né dans la tribu d'Éphraïm ; ainsi que Josué, il fut jadis compté parmi les amis de Moïse, et était digne de l'être ; Issachar, à l'aurore de la vie, voit remonter ses aïeux jusqu'à Juda ; ses traits sont majestueux, sa noire chevelure flotte sur ses épaules en boucles nombreuses, semblables aux bouquets de la jacinthe.<sup>2437</sup> »

Le portrait se poursuit ; Issachar est un vaillant guerrier « et plus d'une fois sa beauté a fait soupirer les jeunes vierges d'Israël » ; cependant, aucune n'a retenu son attention bien que Moïse en personne lui ait prédit « qu'avant l'année révolue il engagerait sa foi ». Mme Cottin prépare ainsi son lecteur à la rencontre entre Issachar et celle qui sera l'élue de son cœur, une intrigue sentimentale devenant probable dès cet instant.

Le moment des adieux pathétiques est arrivé et Issachar quitte ses parents. Le LIVRE SECOND s'ouvre, avec le topos de l'aube<sup>2438</sup>, sur la traversée de la frontière, matérialisée par le fleuve<sup>2439</sup> :

« À peine les premiers rayons du jour avaient-ils blanchi les cimes sourcilleuses du mont Garizim, que le brave Horam et le jeune Issachar s'avancèrent vers le Jourdain.<sup>2440</sup> »

Le sage Horam présente poétiquement à son compagnon les terres qui s'étendent devant eux :

« Au-delà du Jourdain, vous voyez s'étendre de vastes plaines couvertes de lin, de baume et de pâturages, ombragées d'oliviers et de cèdres ; c'est là que s'élève la ville des palmes, la superbe Jéricho, dont les tours

---

<sup>2437</sup> *J.*, II, L.P., page 215.

<sup>2438</sup> Le thème profane de « l'aurore aux doigts de rose » est ici translaté dans un registre plus austère et biblique ; ce n'est plus une déesse, ce sont les rayons du jour, attributs masculins de Dieu, qui blanchissent les cimes sourcilleuses (donc personnifiées sous les traits d'un homme grave) du mont Garizim.

<sup>2439</sup> Lieu qui prend une dimension symbolique dans ce récit, puisque c'est là que Jésus fut baptisé par Jean-Baptiste.

<sup>2440</sup> *J.*, II, L.S., page 217.

orgueilleuses semblent toucher ce ciel qu'elles outragent ; plus loin, vos regards embrassent tout ces immenses pays, depuis Ségor, sur les frontières d'Idumée, jusqu'aux sources du Jourdain, au pied des montagnes du Liban.<sup>2441</sup> »

Ainsi, Mme Cottin « donne à voir » le paysage, dans son extension, usant des termes géographiques qui fournissent à la fois une touche de « couleur locale » et leur propre sonorité poétique à la narration. Les tours orgueilleuses de Jéricho rappellent la tour de Babel, et le défi contre Dieu que constituait cet édifice humain ; la romancière fournit ainsi un mobile à la colère divine qui s'exercera contre les habitants de cette cité. Horam, évoquant les prodiges qui ont accompagné la traversée du désert, déclare avec lyrisme :

« Eh ! que nous fait qu'ils couvrent la plaine de leurs innombrables bataillons, quand le Dieu fort et avec nous ?<sup>2442</sup> »

Issachar déclare accepter toutes les épreuves avec soumission ; néanmoins, il répète la promesse de Moïse, non sans impatience :

« [...] et pourtant Dieu m'avait promis, par la voix de Moïse, qu'avant la fin de l'année il me ferait voir l'épouse qu'il me destine, celle qui portera dans ses flancs la glorieuse lignée d'où doit descendre le Sauveur du monde.<sup>2443</sup> »

Ainsi se trouve intégré à la narration un nouveau thème que l'on pourrait qualifier de « théologique » ; l'épisode de Jéricho, par le récit de Mme Cottin, trouve une finalité à la fois symbolique (sur laquelle nous reviendrons) et religieuse : il rend possible la rencontre du couple d'où sortira la lignée christique. Pour le Chrétien, le *Nouveau Testament*

---

<sup>2441</sup> *J.*, II, L.S., page 218.

<sup>2442</sup> *J.*, II, L.S., page 218. Le thème est fort prisé des Protestants ; durant la révolte des Camisards, dans les Cévennes, entre 1700 et 1715, les rebelles se défendaient contre les troupes de Louis XIV en chantant le Psaume 68 : « Que Dieu se montre seulement, là. »

<sup>2443</sup> *J.*, II, L.S., page 219.

est l'accomplissement des promesses de l'*Ancien Testament* : Mme Cottin lie de manière génétique cet épisode biblique, dont la signification pourrait paraître secondaire et anodine, à la venue du Messie. Issachar s'interroge avec gravité ; l'élue désignée par Dieu, « qu'il veut élever au-dessus de toutes les femmes d'Israël<sup>2444</sup> », appartiendrait-elle au sang impie des idolâtres ? Les deux hommes traversent alors le fleuve ; Horam manifeste une certaine jalousie à l'égard de son compagnon, meilleur nageur. Cependant, il réprime ce vil sentiment en songeant qu'Issachar « est destiné à être la tige du sang royal de Juda<sup>2445</sup> ». À la tombée du jour, les deux personnages atteignent la cité ; il ne savent où loger ; une jeune fille vient puiser de l'eau à la fontaine :

« Un long voile retenait une partie de sa blonde chevelure, l'autre s'échappait sur un cou plus blanc que l'ivoire ; elle était belle, mais l'éclat de sa beauté semblait terni par les larmes qui coulaient sur ses joues. Pâle et abattue, elle s'avavançait, et elle était semblable au jasmin qui incline doucement sa tête chargée de la rosée du matin.<sup>2446</sup> »

Cette beauté idéale s'approche en rougissant des voyageurs et «levant sur eux un oeil timide» les invite en ces termes :

« Etrangers, j'ignore quel projet vous conduit dans nos murs ; mais quel qu'il soit, la maison de Rahab vous est ouverte, venez vous y reposer sans crainte : vous n'aurez point à vous repentir d'y être entrés.<sup>2447</sup> »

Cette rencontre imprévue produit évidemment une forte impression sur Issachar et l'on peut parler de véritable « coup-de-foudre » :

---

<sup>2444</sup> *J.*, II, L.S., page 220.

<sup>2445</sup> *J.*, II, L.S., page 221.

<sup>2446</sup> *J.*, II, L.S., page 222.

<sup>2447</sup> *J.*, II, L.S., page 222.

« Issachar, surtout, ému de la beauté de cette jeune fille, et touché de sa pudeur, se sent entraîné par une puissance invisible qui agit sur lui à son insu.<sup>2448</sup> »

Le galant jeune homme s'adresse aimablement à la jeune fille, la qualifiant de « vierge charmante », ce qui lui attire la réponse suivante :

« - Je ne suis point une vierge, répondit-elle en soupirant amèrement ; les odieux prêtres de Baal abusèrent de ma jeunesse et de mon innocence ; et quand je me souviens de ces jours d'égarement, qui n'étaient qu'absinthe et que fiel, mon âme demeure abattue en dedans de moi. Ah ! si le Dieu d'Israël voulait prendre pitié de mon repentir et me laver de mon opprobre, je le prierais sur les hauts lieux, et je m'offrirais moi-même en holocauste pour apaiser sa colère.<sup>2449</sup> »

Ainsi Mme Cottin trouve-t-elle une justification (assez plausible et rationnelle) à l'état de Rahab : prostituée, certes, mais abusée par les prêtres de Baal<sup>2450</sup>, il s'agit bien d'une de ces « prostituées sacrées » qui, pour un temps très court officiaient dans le temple<sup>2451</sup> ; ni le vice, ni l'esprit de lucre, ne l'ont mise sur la voie du péché et son repentir sincère est patent. Issachar lui promet l'absolution, ce qui donne lieu à une scène sentimentale, empreinte de poésie :

« À ces mots, la jeune fille se rassura, ses yeux brillèrent d'un doux éclat, et elle se mit en devoir de conduire les voyageurs dans sa maison : Issachar lui prit la main ; tous deux marchaient à pas lents devant Horam, en soupirant involontairement. La nuit était belle et fraîche, un

---

<sup>2448</sup> J., II, L.S., page 222.

<sup>2449</sup> J., II, L.S., page 223.

<sup>2450</sup> S'agit-il d'une adaptation du *topos* qui fleurit dans le roman libertin (et dans l'imaginaire populaire) à l'époque révolutionnaire qui est celui de la lubricité des ecclésiastiques, généralement présentés comme des corrupteurs de la jeunesse ?

<sup>2451</sup> Il s'agit probablement, dans la *Bible*, du culte de l'Ishtar assyro-chaldéenne, l'Astarté phénicienne, que l'on trouve chez les Égyptiens sous la dénomination d'Isis, puis sous celle de Vénus-Aphrodite dans la culture gréco-latine. Certains de ces cultes faisaient appel à la prostitution-sacrée qui permettait aux jeunes filles de se constituer une dot avant leur mariage.

vent léger agitait le feuillage des palmiers ; les fleurs qui naissent sans culture autour de Jéricho exhalaient dans l'air leurs plus doux parfums<sup>2452</sup> ; on entendait les gémissements de la colombe amoureuse, et dans le lointain l'impétueux Jourdain faisait retentir le bruit de ses flots.<sup>2453</sup> »

Mme Cottin décrit la demeure de Rahab, charmante de simplicité et dépourvue des artifices que produit la civilisation : « Elle est simple et commode ; on n'y voit point briller le marbre, l'or ni la soie, mais une jeune vigne en tapisse le mur, en couvre le toit<sup>2454</sup> , et un épais berceau de platanes et de citronniers en ombrage l'entrée : située près du rempart, elle s'élève au-dessus et domine sur la campagne.<sup>2455</sup> » Préfigurant le geste de Jésus, la jeune Cananéenne lave les pieds de ses invités puis leur offre un repas d'une frugalité naturelle : « elle couvre une table de gâteaux de pur froment, de dattes, d'olives et d'un rayon de miel doré, et verse, dans des coupes couronnées de fleurs, du lait pur et du vin doux.<sup>2456</sup> » Cependant, Issachar se montre de plus en plus séduit par le charme de la jeune femme :

« Avant que le sommeil vienne fermer la paupière des voyageurs, Rahab, attentive à tout ce qui peut leur plaire, prend un sistre d'or, et mêlant sa voix mélodieuse à l'instrument, elle chante un cantique sacré.<sup>2457</sup> »

Rahab, invitée à prendre la parole par Issachar qui s'étonne qu'elle connaisse ces louanges au vrai Dieu, relate son passé :

---

<sup>2452</sup> On peut évidemment comparer ce passage aux vers célèbres de « Booz endormi » (*La Légende des Siècles*, I.VI.) : « Un frais parfum sortait des touffes d'asphodèle ; / Les souffles de la nuit flottaient sur Galgala. » Certes, Hugo transcende les réminiscences qu'il peut garder de sa lecture de l'oeuvre de Sophie Cottin, mais l'on ne peut nier qu'il se place dans la continuité de cette inspiration biblique.

<sup>2453</sup> *J.*, II, L.S., pages 213-214.

<sup>2454</sup> Sans doute l'aspect symbolique est-il à nouveau convoqué par la romancière : le symbolisme évangélique de la vigne et du vin est bien connu et Rahab est l'ancêtre du Christ.

<sup>2455</sup> *J.*, II, L.S., pages 224-225.

<sup>2456</sup> *J.*, II, L.S., page 225.

<sup>2457</sup> *J.*, II, L.S., page 226.

« Hélas ! [...] sans doute que le Tout-Puissant a vu que je péchais par ignorance, et qu'il n'a pas voulu me laisser à jamais dans les ténèbres de l'erreur. Je me souviens qu'un jour, la tête couronnée de roses, je formais avec mes compagnes des danses religieuses autour des idoles de Baal, quand je fus saisie tout à coup d'une froide sueur et d'un frémissement involontaire ; je ne vis plus le temple qu'avec horreur, et je m'en éloignai précipitamment. Je sortis de Jéricho, et me mis à courir dans la campagne comme une insensée, sans prendre aucun repos la nuit et ne cherchant, le jour, que l'eau de quelques fontaines, qui calmait à peine la soif ardente et la fièvre intérieure qui me dévoraient. Effrayée de mon état, je m'écriais, les yeux baignés de larmes : N'est ce pas à cause que le Dieu fort n'est pas avec moi, que ces maux-ci m'ont trouvée ? Enfin, un jour, lasse d'errer dans les lieux sauvages, je vins m'asseoir sous les grands sycomores qui ombragent les bords du fleuve, et de là apercevant la pointe de Phasga, un trouble confus s'éleva au dedans de moi ; mes sanglots redoublèrent, et l'Éternel parla à mon coeur.<sup>2458</sup> »

Ainsi se manifeste la divine élection qui frappe celui ou celle sur qui se porte le choix de l'Éternel. Rahab est prédestinée à servir Dieu et son projet. La nuit suivante, elle a bénéficié d'une « annonce », un ange venant la visiter durant son sommeil :

« [l'Éternel] veut que de ton sang naisse le Messie, qui doit apprendre au monde qu'il y a plus de joie au ciel pour un pêcheur qui s'amende, que pour dix justes qui n'ont jamais failli. Purifie tes désordres passés par une vie austère et chaste, et prends confiance en la miséricorde divine.<sup>2459</sup> »

À l'instant précis où elle affirme, en regardant Issachar, que l'ange lui a promis que « le plus beau des fils de Jacob » la prendrait un jour dans ses bras pour devenir son époux, des coups retentissent à la porte. Rahab cache les deux Hébreux sur sa terrasse, « les couvre de paille

---

<sup>2458</sup> *J.*, II, L.S., pages 226-227.

<sup>2459</sup> *J.*, II, L.S., page 228.

de lin, et court ensuite ouvrir aux troupes du roi.<sup>2460</sup> » La conversation s'engage avec le chef :

« On a vu [...] deux Israélites entrer ce soir dans nos murs ; on sait qu'ils sont chez vous : il faut les livrer sur-le-champ.<sup>2461</sup> »

Rahab ment, affirmant que les étrangers ont quitté la ville avant que l'on n'en ferme les portes :

« - Rahab, reprit le chef d'un ton menaçant, les yeux sont ouverts sur vous : on vous accuse d'honorer en secret le Dieu d'Israël ; tremblez, si on découvre que vous avez caché ces perfides étrangers.<sup>2462</sup> »

Fermement, Rahab maintient sa version des faits. Le chef des gardes menace la jeune femme de représailles si jamais l'on ne parvenait pas à capturer les espions : « s'ils nous échappent, vous dis-je, votre vie nous répond d'eux ; et si la fuite vous dérobait à notre vengeance, votre famille entière, traînée au supplice, expierait votre trahison.<sup>2463</sup> »

Malgré ces menaces, Rahab fait ensuite évader ses invités en leur fournissant, conformément au texte biblique, une corde ; elle les invite à se cacher dans les cavernes de Salim, proches de la cité : dans trois jours, elle viendra leur apporter non seulement de la nourriture fraîche, mais également les renseignements utiles à Josué.

Issachar, subjugué, l'invite à fuir avec lui, se déclarant prêt à la porter dans ses bras : « Non, reprit-elle, je n'abandonnerai pas mon vieux

---

<sup>2460</sup> *J.*, II, L.S., page 229.

<sup>2461</sup> *J.*, II, L.S., page 229. Cette scène fait penser aux situations similaires qu'ont vécues les Français durant la Révolution ; ces soldats cananéens ressemblent beaucoup aux Municipaux qui procédaient aux arrestations sur ordre du Comité Public. Rahab, se voit notamment accusée de pratiques religieuses interdites, comme cela devait souvent arriver durant la Terreur lorsque l'on soupçonnait quelqu'un d'avoir assisté à une messe célébrée par un prêtre non-assermenté.

<sup>2462</sup> *J.*, II, L.S., page 229.

<sup>2463</sup> *J.*, II, L.S., page 230.

père, ma mère et mes soeurs, à la colère du roi.<sup>2464</sup> » Elle exige même que les Israélites épargnent la vie de toute sa famille lorsqu'ils s'empareront de Jéricho ; Horam s'empresse d'en faire la promesse, paraphrasant les détails du *Livre de Josué* : un cordon pourpre noué à la fenêtre garantira la vie des habitants de la maison, pourvu qu'ils n'en sortent point ; « quiconque en sortira, son sang sera sur lui, et il ne nous en sera pas demandé compte.<sup>2465</sup> » Les espions se préparent à partir, profitant du fait que la « lune obscurcie par des nuages » les dérobe à l'attention ; un dialogue d'une intensité pathétique s'engage entre Issachar et Rahab ; le jeune homme, usant d'exclamatives emphatiques, presse une dernière fois Rahab de le suivre :

« Non, non, viens avec nous, ô la plus belle des filles, viens trouver le bonheur sous ma tente ; je ne t'offrirai pas la pourpre, les riches broderies, les mets exquis dont Jéricho s'enorgueillit, mais des fleurs fraîches comme ton teint, et du lait pur comme mon coeur.<sup>2466</sup> »

Cette dernière lui répond dans un langage métaphorique inspiré des Écritures (« le murmure subit d'une fontaine est moins doux à l'oreille du voyageur altéré, que tes discours ne le sont à mon coeur »). D'autorité, Horam met un terme à cette conversation ; Rahab, de sa fenêtre voit graduellement s'éloigner l'homme qui lui est destiné :

« Quelque temps elle le distingue encore ; bientôt l'obscurité le dérobe à sa vue, et ses regards inquiets se perdent dans la vaste nuit. Elle retient son haleine, elle prête une oreille attentive aux pas des deux Israélites, qui retentissent sourdement dans le silence, peu à peu décroissent, se confondent avec le bruit de l'air, et se perdent enfin tout-à-fait.<sup>2467</sup> »

---

<sup>2464</sup> *J.*, II, L.S., page 231.

<sup>2465</sup> *J.*, II, L.S., page 232.

<sup>2466</sup> *J.*, II, L.S., page 232.

<sup>2467</sup> *J.*, II, L.S., pages 234-235.

Seule, la jeune femme prend alors la parole pour s'en remettre à Dieu et implorer sa clémence :

« Hélas ! il fuit, et mon bonheur s'éloigne avec lui. Parce que je ne le vois plus, mes yeux versent des larmes amères, et tout est en désordre au dedans de moi. Ah ! qu'il puisse trouver sur sa route des fruits pour satisfaire sa faim, une fontaine pour éteindre sa soif, et au pied des cèdres un gazon frais pour favoriser son sommeil !<sup>2468</sup> »

Pour clore ce chapitre, Mme Cottin nous entraîne jusqu'au Ciel où habite Dieu, là où monte la tendre imploration de Rahab ; l'Éternel qui « réside dans un océan de lumière dont le soleil du monde n'est qu'une faible étincelle » s'adresse aux archanges qui l'entourent dans un respectueux silence :

« En vérité, voici celle que j'élèverai au-dessus de toutes les filles d'Israël, car elle m'a connu et m'a invoqué dans sa détresse ; aussi, je me suis approché d'elle, et je bénirai son hymen et les fruits de son hymen, qui donneront des rois à mon peuple et un sauveur au monde.<sup>2469</sup> »

Le LIVRE TROISIÈME s'ouvre par la fuite des deux espions et fait entendre les propos pathétiques d'Issachar qui redoute les dangers encourus par sa bien-aimée : « Fille trop chérie, ton image a pénétré jusque dans la moelle de mes os ; et le sable d'Aram, que le soleil dévore, est moins brûlant que mon amour.<sup>2470</sup> » Celui-ci, pris d'un délire érotique<sup>2471</sup>, veut attendre Rahab sur la colline, au pied des oliviers ; Horam lui manifeste sa réprobation et s'éloigne, de crainte que la foudre divine ne tombe sur son compagnon. Il gagne les cavernes de Salim tandis qu'Issachar demeure exposé à l'humidité des nuits et à la chaleur du jour, « sombre

---

<sup>2468</sup> J., II, L.S., page 235.

<sup>2469</sup> J., II, L.S., pages 236-237.

<sup>2470</sup> J., II, L.T., pages 240-241.

<sup>2471</sup> « Viens, hâte-toi ; car ta présence seule peut calmer les transports de ma douleur et cette ardeur inconnue qui me consume comme les feux du midi flétrissent la fleur du désert. »

et rêveur », attentif au « murmure des insectes » et au « balancement de l'herbe » qui pourraient l'avertir de l'arrivée de sa bien-aimée :

« Tel le passereau solitaire exhale ses tendres plaintes sur le palmier où il attend sa compagne ; depuis qu'il en est séparé, il ne chante plus, il néglige son plumage, il dédaigne la figue succulente et la datte sucrée ; il languit, il mourra si ses amours lui sont ôtées. Eh ! qui pourrait vivre sans aimer ? tout ne vit-il pas d'amour dans la nature, depuis l'humble fleur dont l'astre du jour ouvre le sein, jusqu'aux brillants séraphins qui brûlent éternellement pour Dieu, en chantant ses louanges autour de son trône ?<sup>2472</sup> »

Mais voici que Rahab, fidèle à sa promesse, prépare des provisions et se met en chemin : « elle s'avance à l'ombre des palmiers, elle parcourt des bosquets de myrtes et de grenadiers, dont les feuilles rouges s'effeuillent en passant sur sa blonde chevelure.<sup>2473</sup> » Elle ne tarde pas à rencontrer l'amoureux Issachar qui lui adresse des paroles enflammées :

« Viens t'asseoir auprès de moi sur l'herbe fleurie : que mon amour te délasse. Voici des fruits préparés pour toi ; manges-en, ma bien-aimée. Que tu es belle, ô Rahab ! Le lis de la vallée est moins blanc que toi ; tes lèvres sont plus fraîches que la rose de Janoé, et ton haleine plus suave que son parfum. Quand tu me regardes, mon coeur bat avec tant de violence, qu'il me semble que je vais mourir ; car tes yeux sont tendres comme ceux de la gazelle.<sup>2474</sup> »

S'inspirant du *Cantique des Cantiques*, cette rhétorique orientalisante, fondée essentiellement sur la comparaison, associe poésie et « couleur locale ». Les propos d'Issachar deviennent à ce point fiévreux que la douce Rahab doit modérer les élans du vigoureux jeune homme ; jusqu'au mariage béni par le Seigneur, dit-elle, « que nos caresses soient innocentes et pures comme celles que la chaste vierge reçoit de

---

<sup>2472</sup> J., II, L.T., page 242.

<sup>2473</sup> J., II, L.T., page 243.

<sup>2474</sup> J., II, L.T., page 244.

son père.<sup>2475</sup> » Mais Issachar ne l'entend pas de cette oreille et manifeste son désir : « Viens, pose ta tête sur ma poitrine ; caches-y ta modeste rougeur, et enlace tes bras autour de moi, de même que le lierre flexible s'attache au cèdre de la montagne.<sup>2476</sup> » Voici Rahab obligée de fuir telle une nymphe, ce qui donne lieu à une scène bucolique dans le plus pur style de la peinture mythologique du XVIII<sup>e</sup> siècle :

« [...] elle rase le gazon que son pied courbe à peine, tandis que le vent, en se jouant dans les plis de sa robe ondoiyante, découvre de nouveaux charmes à Issachar, qui la suit.<sup>2477</sup> »

Cependant, Horam, alerté par ces bruits, accourt : il félicite la jeune femme, revenue de ses égarements antérieurs, d'avoir « résisté aux séductions de l'amour ». Celle-ci, envahie par l'esprit de prophétie, lui annonce que le pays sera bientôt livré aux Hébreux : « Allez donc rassurer vos frères contre la multiplicité de leurs ennemis ; pour les vaincre, il leur suffira de se montrer.<sup>2478</sup> » Mais la jeune femme a été suivie : les gardes surgissent. Tandis qu'Horam plonge dans le Jourdain, Issachar, bien décidé à ne pas abandonner sa bien-aimée, implore Rahab de le suivre :

« Il jette un cri, se précipite dans le fleuve, repousse d'un bras les vagues qui veulent l'arrêter, et tend l'autre à Rahab. Elle s'avance sur le bord du roc ; déjà sa tête et son corps penchent vers l'abîme, elle va tomber ; mais les satellites du tyran, qui atteignent en ce moment le sommet du rocher et qui tremblent de perdre leur dernière proie, crient en fureur : "Rahab, souviens-toi de ton père !" <sup>2479</sup> »

Cette scène répond à une esthétique assez commune à cette époque (ainsi la mort de Virginie, dans le roman de Bernardin de Saint-Pierre en figure-t-elle le prototype : l'un des amants est en position figée

---

<sup>2475</sup> *J.*, II, L.T., page 245.

<sup>2476</sup> *J.*, II, L.T., page 245.

<sup>2477</sup> *J.*, II, L.T., page 245.

<sup>2478</sup> *J.*, II, L.T., page 247.

<sup>2479</sup> *J.*, II, L.T., page 248.

sur un promontoire, un roc, une berge, ou la poupe d'un vaisseau - l'autre, dans l'eau, luttant avec les flots, l'invite à le rejoindre), propice à l'illustration ; l'on peut se poser la question de savoir si l'écrivain songe au travail du graveur<sup>2480</sup>, lui ménageant ces tableaux dramatiques que le burin saurait ciseler.

Avant d'être emporté, inconscient, sur l'autre rive, par le courant « du fleuve impétueux », Issachar entrevoit Rahab, inanimée, aux mains des « farouches soldats, qui la chargent de chaînes en la menaçant.<sup>2481</sup> » L'austère Horam l'emmène au camp où Issachar parvient à soulever aussitôt l'indignation des Hébreux en évoquant le sort de Rahab. Josué tente de ramener son peuple à la raison : « qu'il ne soit pas dit qu'Israël se soit armé pour une femme.<sup>2482</sup> » Cependant, Issachar est parvenu à rallier une partie des Israélites bien décidés à le suivre dans une expédition punitive ; alors que le désordre semble s'installer dans le camp, la divinité se manifeste à grand bruit, ordonnant à Israël de se soumettre à son chef : Dieu invite les Hébreux à la pénitence et à la purification. Il accomplira bientôt des miracles pour son peuple et ouvrira les eaux du Jourdain. Le merveilleux (chrétien<sup>2483</sup>) se donne libre cours dans la dernière page du LIVRE TROISIÈME. La face de Dieu apparaît au milieu des tourbillons comme « une flamme ardente », puis, après qu'il ait étendu la main sur son peuple prosterné, les cieus s'abaissent pour recevoir dans leur sein l'Éternel.

---

<sup>2480</sup> Si tel est le cas, il y aurait interaction entre le travail de l'écrivain et celui de l'illustrateur car l'auteur serait obligé, en cours de rédaction, de songer à introduire des scènes topiques, clairement identifiables. Cette réflexion ne vaut pas particulièrement pour les oeuvres de Mme Cottin, mais concerne l'ensemble de la production romanesque de cette période.

<sup>2481</sup> *J.*, II, L.T., page 249.

<sup>2482</sup> *J.*, II, L.T., page 250.

<sup>2483</sup> Bien que le sujet de cette oeuvre soit emprunté à l'*Ancien Testament*, la visée apologétique qui est celle de Sophie Cottin (Dieu a préparé la venue du Christ dès la première page des Écritures) transforme ce « merveilleux biblique » en « merveilleux chrétien ».

Le LIVRE QUATRIÈME nous transporte le lendemain, au moment où les Hébreux se mettent en marche ; transportant l'arche, les lévites mettent le pied dans les eaux : « C'était le temps où le fleuve grossissait par la fonte des neiges des montagnes du Liban<sup>2484</sup> ». Mais ces flots tumultueux s'ouvrent miraculeusement : « les eaux inférieures continuèrent à rouler vers leur embouchure, et laissèrent un espace vide depuis le lac d'Asphaltite jusqu'au lieu où l'arche s'était arrêtée, tandis que tout le peuple traversait le fleuve.<sup>2485</sup> » Josué modère l'impatience d'Issachar : « s'il t'a promis Rahab pour épouse, il saura te la conserver<sup>2486</sup> » ; il ordonne aux Israélites d'élever un monument commémoratif. Mais au soir, tandis que les Hébreux se reposent, Issachar se dirige seul vers Jéricho. À la fenêtre, il aperçoit le cordon pourpre et se réjouit : « Elle vit encore, puisqu'elle a placé autour de la maison le signe convenu entre nous.<sup>2487</sup> » Du sein de la nuit, il fait monter une longue plainte amoureuse dont l'intensité poétique est alimentée par les réminiscences bibliques (« Comme le cerf altéré cherche l'eau des fontaines, ainsi mon coeur te désire, ô Rahab !<sup>2488</sup> ») ; l'esthétique de ce passage évoque irrésistiblement celle de l'Opéra ; le héros, solitaire, laisse entendre ses sentiments en un long monologue, équivalent d'une romance chantée<sup>2489</sup>, empreinte de lyrisme. « Ainsi durant toute la nuit se plaint le tendre Issachar. Mais à peine voit-on l'aube commencer à blanchir la pointe du mont Hébal, qu'il retourne vers le camp de Galgal.<sup>2490</sup> » Or, le jour n'est pas venu, encore, où

---

<sup>2484</sup> *J.*, II, L.Q., page 253.

<sup>2485</sup> *J.*, II, L.T., page 253.

<sup>2486</sup> *J.*, II, L.T., page 254.

<sup>2487</sup> *J.*, II, L.T., page 255.

<sup>2488</sup> *J.*, II, L.T., page

<sup>2489</sup> D'où, également, la possibilité de rapprocher l'esthétique convoquée par l'auteur de celle du mélodrame.

<sup>2490</sup> *J.*, II, L.T., page 257.

Issachar retrouvera sa bien-aimée ; Josué, en effet, reçoit le message divin qui lui détaille le moyen de s'emparer de Jéricho ; Issachar doit donc se soumettre : il adresse à Dieu une vibrante prière pour que Rahab soit sauvée et devienne son épouse. « Dieu entendit et reçut le voeu du jeune Israélite<sup>2491</sup> . » Les murailles tombent au septième jour ; Issachar « s'élança un des premiers au milieu des débris roulants et des pierres écroulées ». Pénétrant dans la demeure de Rahab, il trouve la famille réunie et s'enquiert du sort de la jeune femme auprès du père :

« Ils ont enlevé ma fille pour la sacrifier à leur Dieu. Depuis deux jours et deux nuits je prie le vôtre de venir la sauver ; s'il exauce ma prière, je m'attacherai à jamais à sa loi.<sup>2492</sup> »

Ayant reçu cette terrible nouvelle, Issachar se précipite au secours de sa bien-aimée :

« [...] éperdu, il court au temple de Baal; les portes en sont déjà brisées, et les ornements dispersés çà et là ; les vases d'or et d'argent, incrustés de topazes, de sardoines, de chrysolithes et de saphirs, et remplis des aromates les plus exquis, des vêtements de fin lin d'Egypte travaillés en broderies, des tapis de pourpre de Tyr, sont étendus sous ses yeux : il foule aux pieds ces richesses, il les dédaigne, ou plutôt il ne les voit pas : sa bien-aimée seule occupe sa pensée.<sup>2493</sup> »

Entendant des « gémissements étouffés », il pénètre dans le sanctuaire de Baal et « aperçoit sa bien-aimée aux pieds de l'idole, les cheveux épars, le sein découvert ; six prêtres de Baal armés de glaives sont prêts à lui arracher la vie.<sup>2494</sup> » La scène, non dénuée d'une bribe d'érotisme, est digne du roman populaire : le héros arrive à point nommé pour sauver la jeune fille qui va être immolée. Issachar pousse

---

<sup>2491</sup> *J.*, II, L.T., page 259.

<sup>2492</sup> *J.*, II, L.T., page 259.

<sup>2493</sup> *J.*, II, L.T., page 260.

<sup>2494</sup> *J.*, II, L.T., pages 260-261.

un cri terrible qui sidère les prêtres ; mais constatant que leur adversaire est seul, ils poursuivent leur besogne :

« [...] ils veulent achever leur sacrifice : c'est en vain qu'ils le tentent, le couteau mollit contre le sein de Rahab, et leurs bras se raidissent comme enchaînés par une puissance supérieure. Ce prodige achève de les abattre, ils défaillent et tombent sans force.<sup>2495</sup> »

Issachar veut alors massacrer les adorateurs de Baal, mais la douce Rahab l'entraîne à l'écart :

« Ô mon bien-aimé ! si l'Éternel a ordonné que ces hommes soient mis à mort, laisse remplir ce funeste soin à tes frères ; mais toi, ne souille point tes mains généreuses du sang d'un ennemi vaincu ; sois clément après ta victoire, comme terrible pendant le combat.<sup>2496</sup> »

Éloignant le jeune homme du carnage, elle l'emmène hors de Jéricho, sur la colline, « sous la vigne en fleur » et Issachar, tandis que « les Hébreux poursuivent et écrasent les malheureux habitants de Jéricho<sup>2497</sup> », ne songe plus qu'à ses amours :

« Que ton parler est gracieux, fille de Canaan ! lui dit-il, tes lèvres distillent le miel.<sup>2498</sup> »

Sur la colline, la jeune femme déplore le sort de ses concitoyens qui ne se sont pas repentis à temps : « mes entrailles s'émeuvent aux cris de ces infortunés, et [si Dieu] avait voulu les racheter du péché, ils l'eussent adoré sans doute.<sup>2499</sup> »

Issachar fait entendre des paroles réprobatrices : « - Prends garde, Rahab, ce n'est pas à nous qu'appartient de juger l'Éternel ; s'il a condamné

---

<sup>2495</sup> *J.*, II, L.T., page 261.

<sup>2496</sup> *J.*, II, L.T., page 261.

<sup>2497</sup> *J.*, II, L.T., page 262.

<sup>2498</sup> *J.*, II, L.T., page 262.

<sup>2499</sup> *J.*, II, L.T., page 263. L'absurdité de ce massacre sauvage ne peut en effet se justifier dans un paradigme où Dieu est considéré comme pacifique, bon et juste. Seule l'idée que « les voies du Seigneur sont impénétrables » peut rassurer le spectateur d'une telle scène, qui frappe l'imagination.

tous les fils de Canaan à la mort, quiconque les sauverait serait coupable.<sup>2500</sup> »

La tendre Rahab lui répond, avec bon sens : « - Eh ! tu vois bien que je ne les sauve pas, s'écria la jeune Cananéenne en pleurant ; mais Dieu n'a pas défendu de les plaindre.<sup>2501</sup> »

Le dialogue se fait plus tendre, plus amoureux ; à nouveau apparaissent les réminiscences du *Cantique des Cantiques* :

« Si je touche seulement ta main, je me sens frémir, car ta peau est douce comme le duvet de la colombe et parfumé comme le baume de Ségor.<sup>2502</sup> »

Mais aux paroles enflammées d'Issachar, Rahab oppose celles de la pudeur :

« Éloigne-toi d'auprès de moi, Issachar ; demain je serai ton épouse, mais aujourd'hui je ne suis encore que ta soeur.<sup>2503</sup> »

Après une nuit que les fiancés consacrent à la prière, « sur les débris fumants de Jéricho », Josué fait apprêter la fête de l'hymen. Tandis que « [l]'huile, le miel et le lait coulent à grands flots dans les coupes d'or et d'ivoire<sup>2504</sup> » l'union est bénie devant l'arche d'alliance. Les apostrophes à la gloire de l'Éternel se mêlent à « ces chants religieux qu'accompagnent l'orgue mélodieux, la cymbale bruyante et les harpes divines<sup>2505</sup> ». Enfin, le soir amène le silence et les « fils de Jacob » retournent sous leurs tentes :

« [...] et Rahab, sur un lit de mousse, de violettes et de muguet, n'ayant pour ornement que sa beauté, pour voile que sa pudeur, et pour pavillon que le ciel, apprit dans les bras d'Issachar que les seuls plaisirs vrais sont

---

<sup>2500</sup> *J.*, II, L.T., page 263.

<sup>2501</sup> *J.*, II, L.T., page 263.

<sup>2502</sup> *J.*, II, L.T., page 263.

<sup>2503</sup> *J.*, II, L.T., page 264.

<sup>2504</sup> *J.*, II, L.T., page 266.

<sup>2505</sup> *J.*, II, L.T., page 267.

ceux qu'embellit l'innocence, que permet le devoir, et que consacrent à jamais des serments prononcés au pied des autels du Seigneur.<sup>2506</sup> »

Telles sont les ultimes phrases de cette oeuvre qui semble se clore par une apologie du mariage consacré et qui condamne, par là même, le désordre des sens, la confusion des sentiments et les liaisons coupables ; comme si, sur la balance d'une oeuvre littéraire qui s'achève et n'aura pas de suite, Sophie Cottin posait, face à Claire, sa toute première héroïne, cette Rahab biblique.

c. Naissance d'un genre incertain :

*La Pécheresse convertie* est-elle véritablement un poème en prose<sup>2507</sup> ? On sait que ce n'est que dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle que les poèmes en prose se sont mis à constituer des modèles textuels acceptés et reconnus ; le genre, véritablement fondé par Aloysius Bertrand et Baudelaire, sera véritablement pratiqué par la génération de 1880. Cependant, il faut noter que les débats autour de la «prose poétique» existent dès le XVIII<sup>e</sup> siècle : l'existence du vers mesuré

---

<sup>2506</sup> J., II, L.T., page 267.

<sup>2507</sup> Comme le signale Michel Sandras (*Lire le Poème en prose*, Dunod, 1995, page 47), « La locution « poème en prose » existe dans la langue française depuis le XVII<sup>e</sup> siècle. À cette époque, son emploi est rare et réservé aux romans héroïques et précieux. ». Michel Sandras cite la fameuse lettre à Perrault où Boileau parle de « ces poèmes en prose que nous appelons romans ». On peut en effet souligner la parenté narrative du texte de Mme Cottin, sinon avec le roman, du moins avec la nouvelle. Un tel rapprochement demeure vivant durant le XVIII<sup>e</sup> siècle et Marmontel, dans son *Essai sur les romans* (1772), assimile les *novels* de Fielding à des « poèmes en prose ». Fielding utilise par ailleurs l'expression « *comic epic poem in prose* » à propos de son roman *Joseph Andrew*.

et de la rime ne sont plus perçus comme l'unique critère discriminant et les rapports entre la prose et la poésie se trouvent reconsidérés.

Deux mouvements distincts jouent un rôle dans cette évolution. Nous avons évoqué le premier en évoquant l'apparition de « l'âme sensible » : le prosateur intègre désormais à son écriture un lyrisme nouveau fondé sur une parole pathétique où les sentiments s'expriment librement, se servant des différents registres de l'émotion, et visant à produire un effet chez le lecteur. Effet « mesurable » au degré d'émotion produite chez le destinataire : l'ébranlement nerveux, les crises de larmes, peuvent servir à étalonner le résultat obtenu<sup>2508</sup>. Certaines situations, certaines paroles, entrent en résonance avec une grammaire intime de l'individu et le connectent à des scènes nodales, vécues dans la prime enfance, qui structurent la relation de l'être au monde : abandon, séparation, prise de conscience des limites de l'individu, de la mort, du temps, du sublime, sensations érotiques ou morbides, esthétique, terreur face aux éléments, à l'inconnu, au divin, au mystérieux, au formidable<sup>2509</sup>. Dans son essai, *De l'Allemagne*, Mme de Staël tente de rendre compte de cette particularité :

« Il est difficile de dire ce qui n'est pas de la poésie ; mais si l'on veut comprendre ce qu'elle est, il faut appeler à son secours les impressions qu'excitent une belle contrée, une musique harmonieuse, le regard d'un objet chéri, et par dessus tout un sentiment religieux qui nous fait éprouver en nous-même la présence de la Divinité.<sup>2510</sup> »

---

<sup>2508</sup> Nous pouvons en témoigner personnellement puisque, plongé pour un temps très long dans l'oeuvre de notre romancière, par un mécanisme de transfert, nous en avons intériorisé le paradigme, au point d'éprouver physiquement ces manifestations à la lecture de certains passages de son oeuvre. Cela nous a permis de mieux évaluer l'état de déséquilibre nerveux dans lequel se trouvaient les contemporains de Mme Cottin.

<sup>2509</sup> Cette relation au « formidable » est très caractéristique de la période qui nous intéresse ; elle est décelable dans l'intérêt des artistes pour la montagne, le glacier, le désert, le ciel infini, la mer.

<sup>2510</sup> Cité par Michel Sandras, *op.cit.*, page 53.

Cette parole sensible est également liée à la rêverie, c'est-à-dire à un abandon de la conscience à des mouvements erratiques, à des sensations produites par les figures extérieures qu'offre la Nature et qui induisent un fonctionnement mental non plus logique, mais associatif ; l'individu, entraîné par une sorte de pensée analogique, éprouve la fusion de sa conscience avec le monde. Dans *Corinne*, en 1807, Mme de Staël décrit ce phénomène :

« Je me sens poète, non pas seulement quand un heureux choix de rimes ou de syllabes harmonieuses, quand une heureuse réunion d'images éblouit les auditeurs, mais quand mon âme s'élève.<sup>2511</sup> »

Rousseau constitue la référence obligée dans ce domaine particulier de la poésie en prose ; *La Nouvelle Héloïse* et *Les Rêveries du promeneur solitaire* annoncent le souffle sensible qui anime la première littérature romantique avec Bernardin, Chateaubriand, et Mme Cottin. Si *La Pécheresse convertie* peut être considéré(e) comme un poème en prose, celui-ci s'inscrit dans une tradition un peu conventionnelle, « ornementale », encore parente du *Télémaque* de Fénelon ; en revanche, tous les autres romans de Sophie Cottin sont traversés de plages, de passages repérables, qui relèvent de l'esthétique dont nous venons de parler.

Le second mouvement qui joue un rôle déterminant dans l'apparition du poème en prose est lié à la transformation de formes anciennes sur lesquelles se porte l'intérêt de la société. Il s'agit, tout d'abord, de la Bible, et plus précisément de l'*Ancien Testament*. La culture protestante, notamment, donne une large place à tous les passages « poétiques » des Ecritures : les *Psaumes* offrent des modèles d'une poésie lyrique, non versifiée, le *Livre de Job*, composé de strophes

---

<sup>2511</sup> Cité par Michel Sandras, *op.cit.*, page 53.

dialoguées où l'image occupe une place privilégiée et le *Cantique des Cantiques* traversé de métaphores et de comparaisons, constituent des modèles en matière de poésie « primitive »<sup>2512</sup>. De même, les grands textes épiques antiques, traduits en une prose vigoureuse, mais non pas versifiée – les oeuvres d'Homère – imposent cette idée selon laquelle le souffle poétique ne dépend pas uniquement de structures prégnantes qui imposent un carcan à l'inspiration. Le phénomène que nous avons déjà évoqué, l'intrusion de la poésie d'Ossian dans le champ littéraire, en 1760, va donner du poids à cette idée.

Ainsi, sous l'influence conjuguée de ces tendances disparates, Mme Cottin met-elle en chantier *La Pécheresse convertie*, où, à l'inspiration biblique évidente, elle mêle le duo amoureux de deux protagonistes : à la Rahab des Écritures elle adjoint cet Issachar imaginaire pour donner au récit sa dimension symbolique : ces ancêtres de David sont à l'origine de la lignée qui mène à Jésus ; la païenne Rahab préfigure le transfert de la parole divine des Juifs aux Gentils et incarne, de la sorte, la conversion future des Nations.

Le discours religieux qui s'exprime dans ce court texte est centré sur la rédemption : un coeur pur peut se laver des pires souillures, mais il doit conserver sa confiance en Dieu. La femme est au centre du projet divin : médiatrice et élue à la fois, elle assume un rôle majeur. Sans elle, la société masculine, livrée à des affrontements sanglants, échappe à toute direction objective : les Hébreux peuvent détruire Jéricho ; cela serait vain si la finalité de ce massacre n'était pas l'union sacrée de Rahab et d'Issachar, c'est-à-dire la salvation universelle. Une fois encore

---

<sup>2512</sup> Jean-Jacques Rousseau compose, en 1762, les chants du *Lévite d'Ephraïm*, sur un sujet et dans un style emprunté à l'*Ancien Testament*, qu'il désigne, dans un premier projet de préface, comme « une manière de petit poème en prose ».

les aspects cahotiques de l'Histoire humaine trouvent leur raison d'être, les destins individuels construisent l'avenir, idée romantique par excellence d'où sortira le concept de « sens » de l'Histoire, de progrès et d'évolution des peuples.

Un autre thème majeur de ce « roman poétique », apparent dans son titre-second, est la conversion ; mais il ne s'agit pas uniquement de conversion religieuse. Rahab appartient à une civilisation, se soumet aux moeurs et pratiques de celle-ci qui la souillent ; cependant, elle ne se sent pas à l'aise dans ce cadre social et rituel, et aspire à autre chose. L'arrivée des Hébreux lui fournit la possibilité de changer de cadre (au sens « systémique » du terme). Ce changement s'opère au prix d'un bouleversement catastrophique du monde (Jéricho rasée, ses compatriotes massacrés). Une question qui se pose est de savoir dans quelle mesure ce canevas narratif mime les événements qui se sont déroulés sous les yeux de Sophie, le bouleversement paradigmatique qu'elle a vécu en réalité : d'une certaine façon, cette société impie vouée au désastre par Dieu, lui-même, ne symbolise-t-elle pas la société révolutionnaire adorant de fausses idoles (Baal) ? Les Hébreux figureraient dans ce cas la nouvelle société impériale qui restaure la religion et assure la conversion du peuple<sup>2513</sup>, le mariage de Rahab et d'Issachar représentant l'adhésion de l'ancienne aristocratie<sup>2514</sup> au nouveau régime. Quoi qu'il en soit, *La pécheresse convertie* constitue bien le récit d'une coupure, d'une brisure, d'un divorce, suivi d'une re-fondation, d'un nouveau départ annonciateur d'une espérance qui sera celle de toute l'humanité (la venue espérée du Messie). Ce sujet

---

<sup>2513</sup> Et en poussant à l'extrême ce parallèle, Josué figurerait Bonaparte.

<sup>2514</sup> Et non pas de l'ancienne noblesse. Nous utilisons le terme « aristocratie » au sens étymologique. Rahab représente ce qu'il y a de meilleur, de plus pur, chez les Cananéens ; elle a perçu la supériorité du Dieu des Hébreux sur le Baal des Cananéens. En bonne logique, elle se range du côté de l'efficacité.

répondait donc à quelque chose de profond, intériorisé par l'écrivain, en relation directe avec l'évolution contemporaine de la société ; la littérature, de ce point de vue, exorcise les données historiques, les métamorphose en un scénario acceptable : pour la romancière, cette transposition salutaire permet de restituer un sens au chaos des événements.

L'inspiration biblique qui s'exprime dans *La Pécheresse convertie* connaîtra une certaine fortune durant la première moitié du siècle ; on la retrouve à maintes reprises, notamment chez Vigny, sans qu'il faille incriminer particulièrement l'influence de Sophie Cottin. La romancière a simplement pressenti les tendances qui régissaient les attentes du lectorat, s'adaptant, une fois encore, au feuillet de réception.

Hugo, lecteur de Mme Cottin, comme cela a été démontré<sup>2515</sup>, s'est-il souvenu de *La Prise de Jéricho* lorsqu'il a composé son célèbre poème<sup>2516</sup> ? L'allusion à la « [...] tour de granit / Si haute qu'au sommet l'aigle faisait son nid, / Si dure que l'éclair l'eût en vain foudroyée ! » rappelle la description d'Horam de « Jéricho, dont les tours orgueilleuses semblent toucher ce ciel qu'elles outragent » ; mais cet indice est fragile. L'on peut également tenter d'établir un lien génétique entre le récit de Mme Cottin et *Salammbô* de Gustave Flaubert tant il est vrai qu'il existe une certaine continuité en ce qui concerne l'inspiration antique : si à Carthage l'on adore le même dieu Baal, notre propos ne vise nullement à trouver des reflets homologues entre les deux oeuvres. Le lien véritable se situerait plutôt dans l'utilisation de procédés similaires que Flaubert, certes, porte à un degré de raffinement plus élevé. Ainsi, la poésie des

---

<sup>2515</sup> Notamment par Jean Gaulmier.

<sup>2516</sup> *Poésies complètes, Les Châtiments*, « Les sauveurs se sauveront », VII, 1, Seuil, « L'Intégrale », Préface de Jean Gaulmier, tome I, page 571.

noms anciens et exotiques (« C'était à Mégara, faubourg de Carthage... Hamilcar trouva en bas, dans la salle, les hommes les plus importants de son parti : Istatten, Subeldia, Hictamon, Yeoubas... ») constitue un procédé<sup>2517</sup> sonore et mélodique déjà utilisé par Mme Cottin ; ainsi peut-on avoir la sensation que dans les deux oeuvres se profile parfois un décor à mi-chemin entre Gustave Moreau et Alma-Tadema\*. Cela est dû à la magie évocatoire du verbe.



---

<sup>2517</sup> Procédé de « poésie brute » qui n'est pas sans rappeler la glossolalie.

\* Spécialisé dans les reconstitutions antiques, ce peintre que l'on pourrait qualifier de « pompier » fait actuellement l'objet d'une redécouverte.

## VI. CONCLUSION

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

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

### 1. Validité des démarches adoptées :

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

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

Nous avons constaté, en effet, que les résumés brefs<sup>2518</sup> que l'on donne généralement des romans de Mme Cottin en dénaturent les intrigues souvent complexes et encombrées d'événements.

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

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

En revanche, lorsque l'on aborde une oeuvre totalement méconnue, il nous paraît naturel de la faire comparaître à la barre des témoins chaque partie, séparément<sup>2519</sup>. D'autant que cette démarche

---

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

<sup>2519</sup> Ainsi, le seul reproche que l'on puisse faire au travail de L.-C. Sykes est qu'on doive, en quelque sorte, le croire sur parole : il en résulte une vision réductrice de Mme Cottin, reléguée au rang d'écrivain mineur, simple objet d'une curiosité de spécialiste, et donc évincée sans appel du champ littéraire.

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

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

---

Selon un principe bien connu en physique, l'observation modifie le phénomène ; dans ce cas l'observateur occulte l'objet observé.

## 2. Nouveaux espaces, nouvelle esthétique :

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

Cet élargissement du lectorat était à la mesure de celui qui affectait l'espace depuis le moment où Prévost avait mené sa Manon mourir sur l'autre rive de l'Atlantique<sup>2520</sup>, à l'endroit où les vaisseaux de la Compagnie Ristau, financés par la banque Cottin, chargeaient dans leurs cales le tabac et le coton : après la Guerre d'Indépendance<sup>2521</sup>, les campagnes guerrières de la Révolution, puis

---

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

<sup>2521</sup> Ainsi est-il significatif que les Cottin-Jauge se soient situés dans le sillage direct d'un La Fayette et qu'Azaïs ait eu un disciple américain dont nous avons

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

Les thèmes romanesques, les intrigues, devaient tenir compte de cette nouvelle donne : de la Touraine à l'Écosse, d'Ossian aux provinces germaniques, des lacs transalpins à la Vienne romantique, des montagnes enneigées de Bellinzona à la Syrie, des pyramides du Caire aux solitudes sibériennes, le « nouveau roman » cotinien qui émerge à l'aube du XIX<sup>e</sup> siècle dessine les frontières d'un monde dont la perception s'est transformée de façon profonde. Le phénomène mérite d'être souligné car il détermine l'apparition d'un lectorat qui aspire à découvrir d'autres lieux et d'autres mœurs. L'oeuvre littéraire se découvre ainsi des fonctions didactiques<sup>2522</sup> ; le roman transportera le lecteur hors des frontières habituelles de sa nation. À l'Amérique de Chateaubriand répondent les contrées qui servent de toile de fond aux romans étudiés : les *highlands* chers à Prior, les petits châteaux

---

eu l'occasion de parler. Les Français qui avaient combattu aux côtés des *Insurgents* et de Washington étaient par ailleurs surnommés les « Américains ».

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

d'Allemagne, les bords du Danube, le Sinaï et la Mer rouge, Tobolsk et ses étendues glacées.

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

Si, dans le roman épistolaire, la lettre, unité fonctionnelle close, fournissait le nécessaire découpage séquentiel du récit, la nécessité d'associer un fond décoratif à la séquence narrative, se révèle progressivement : l'influence du théâtre, et plus particulièrement du mélodrame, détermine-t-elle cette évolution ? Il est certain que, dans un théâtre devenu spectacle populaire, se développe une esthétique de la surprise fondée, en partie, sur le mystère et l'étrangeté du décor. La demeure troglodyte de la malheureuse Louise, dans *Malvina*, la petite chapelle gothique aux vitraux colorés où Ernest-Semler découvre

Amélie, l'église en ruines de l'anachorète dans *Mathilde*, la forêt profonde où Élisabeth rencontre les brigands - avec sa statue de la vierge et son panneau indicateur - ont bien l'apparence de décors en carton-pâte ; peut-on pour autant en conclure que le roman, se référant à l'esthétique théâtrale, en récupère précieusement certaines des caractéristiques remarquables ?

L'art pictural du temps nous fournira sinon une réponse pertinente, du moins une piste heuristique. On peut constater que la mise-en-scène spectaculaire caractérise la période étudiée ; la Révolution a exacerbé une tendance psychologique naturelle, déjà présente dans les dernières années du siècle ; sous la Terreur, avec la guillotine, s'est instaurée une « scénographie » de l'exécution capitale ; l'hyperesthésie nerveuse collective s'est alimentée à la pompe des spectacles dramatiques et solennels que le Pouvoir politique multipliait à bon escient. On peut relever utilement que les tableaux des peintres reflètent ce goût de la mise en scène, du geste théâtral, exagéré ; ils « donnent à voir » et magnifient, réunissent et opposent, abaissent ou glorifient<sup>2523</sup>. Exhiber devient le maître-mot dont s'empare l'esthétique : picturale, théâtrale ou romanesque, l'oeuvre artistique témoignerait ainsi d'un identique besoin, d'une similaire nécessité.

Peut-on, dès lors, parler véritablement de mutuelle influence, dans la mesure où c'est le paradigme général, le champ culturel entier, qui se trouve affecté ? Pour l'artiste, il s'agira avant tout de communiquer une émotion en frappant le regard. De ce point de vue, l'on peut parler de langage ostensif : du fait même de ces transformations, l'émotion esthétique se trouve soumise à des contraintes particulières. La vue du sujet embrasse une totalité

---

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

signifiante, pathétique ou tragique, génératrice de pitié ou de terreur : vois et pleure ! L'effet produit par la scène est essentiel ; souvent, la plume de Mme Cottin laisse tomber ce fatal raccourci : « C'en est fait ! » qui invite le lecteur à mesurer l'intensité du coup, l'accomplissement irrémédiable. Cette fatalité est liée à l'impossibilité de revenir en arrière, de réparer les erreurs, de résister aux contaminations extérieures et aux obstacles multipliés sur le chemin des âmes pures. La scène apparaît alors comme une totalité signifiante et fermée ; elle simule le champ clos où s'exercent les passions, où le sujet se trouve enfermé, où les êtres se débattent en vain, luttant contre le courant temporel, irréversible, qui les tient prisonniers et les entraîne inexorablement vers une fin déterminée par le destin.

Mais la nouvelle perception du monde ne régit pas uniquement l'insertion spatio-temporelle de l'intrigue et la scénographie romanesque ; l'oeuvre en tire également sa charge poétique ; la description sensible de la faune, de la flore, du paysage sert de prétexte à des envolées lyriques où s'exprime une maîtrise du style et de la musique de la langue. Cet aspect, qui ne caractérise pas uniquement *La Prise de Jéricho*, largement répandu dans l'oeuvre de Mme Cottin, en fait probablement l'une des meilleures représentantes de la prose poétique et pourrait donner lieu à des analyses stylistiques que nous avons parfois esquissées mais que l'objet de notre étude ne permettait pas de développer. Marceline Desbordes-Valmore manifesterà à l'égard de sa devancière une reconnaissance directe en lui consacrant un poème attendri<sup>2524</sup>. Il apparaît donc qu'un historique autorisé de la poésie romantique ne saurait négliger l'influence de notre écrivain dont Lamartine appréciait particulièrement la prose. La nouvelle perception de l'espace que nous évoquons ici affecte la relation de l'individu et du

---

<sup>2524</sup> Nous en fournissons le texte à la fin de la présente Conclusion.

monde. Le sujet, confronté à la Nature, éprouve le sentiment d'une beauté inhérente à la Création. Il en mesure l'immensité, le caractère sublime, la dimension divine. Le théâtre naturel, sauvage et primordial, renforce la sensation esthétique : ainsi, le spectaculaire n'est pas uniquement lié à la scène, au tableau achevé qui dramatise la situation, comme nous l'avons vu plus haut ; il résulte aussi d'une appréhension globale, élargie, de l'univers, doté de forces formidables face auxquelles l'individu ne représente qu'une frêle créature<sup>2525</sup> : les montagnes écossaises ou suisses, les sables du désert, la Sibérie immense, tissent autour des héros de ces romans des étendues floues (sans bords) qui renvoient à la sensation d'infini. Les dimensions de cet espace élargi jouent un rôle dans l'action romanesque : Ernest lutte contre les intempéries pour retrouver Amélie ; Malek et Mathilde survivent à un long périple dans le désert ; c'est l'étendue sibérienne qu'Élisabeth affronte victorieusement. Il ne s'agit pas d'une relation totalement antagoniste : cette démesure permet au sujet de donner l'entière mesure de son courage, de sa force, de sa volonté – mais aussi de sa faiblesse ici-bas en tant qu'être humain fragile et limité : borné par son enveloppe physique, le sujet, confronté à la Nature, devine qu'il existe une autre dimension, infinie ; cette partie de son être qui entre en résonance avec le paysage naturel, lui révèle la véritable patrie de l'esprit, l'existence d'un plan transcendant, d'une terre promise à l'âme vertueuse. La religiosité y trouve son compte. Ce monde supérieur n'est-il pas,

---

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

d'ailleurs, prouvé par l'émotion poétique, ce sentiment révélateur d'une immanence et qui forge l'intime conviction qu'existe un autre monde ?

### 3. Éthique et dimension axiologique de l'oeuvre :

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

Sur la tombe de Malvina, Edmond attend que s'éteigne la flamme qui l'anime - avec l'espoir de voir s'ouvrir les portes du paradis et de retrouver la femme aimée. Amélie et Ernest, unis à jamais, descendent ensemble au tombeau ; la société entière, dont les conventions rigides ont causé leur perte, pleure sur les dépouilles des amants. Ainsi pleure également l'assistance entière sur le cercueil de l'immortel héros que fut Malek-Adhel, avant que Mathilde ne se retire dans le silence du couvent ; cette solitude la prépare à l'éternité. Du haut du Mont-Carmel, déjà figée dans une sorte d'intemporalité qui la soustrait par avance à l'univers terrestre, la jeune fille contempera le désert et la mer, dont les espaces sans limites font espérer les béatitudes éternelles d'autres cieux<sup>2526</sup>.

---

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

Quant à Frédéric, il ne fait aucun doute qu'il rejoindra sans retard la bien-aimée Claire au fond de sa fosse, comme il le proclame théâtralement ; la gueule d'un pistolet, celui de Werther, peut mener à l'éternité, par des voies moins patientes que celles que choisissent Edmond ou Mathilde. Cette première oeuvre, à la construction dramatique resserrée, ne permet cependant pas de prendre la véritable mesure de l'éthique de Mme Cottin. Cette éthique se précisera au fil des romans, donnant naissance à de pures héroïnes affrontées / confrontées aux turpitudes et à la dureté de ce monde. Dans une certaine mesure, leur comportement exemplaire contrastera avec celui de Claire d'Albe. En effet, la jeune Claire, succombant à la passion de Frédéric, porte atteinte au contrat conjugal qui la lie à M. d'Albe. Il s'agit d'une héroïne qui, aux forces invasives de la passion, n'oppose qu'une résistance vouée à l'échec (bien que méritoire) ; sans doute est-ce l'unique héroïne chez laquelle l'on puisse dénoncer une faiblesse de caractère : cette jeune épouse déroge à l'image qu'elle porte en elle et à laquelle elle voudrait se conformer. Elle périt d'avoir altéré cet idéal supérieur. Femme adultère, elle préfigure Emma Bovary, ce qui lui confère une modernité remarquable. Les personnages féminins qui lui succèdent atteignent, par degrés, une dimension héroïque plus affirmée, comme si Mme Cottin souhaitait donner de la femme une image essentiellement sublime et éthérée : ces figures féminines semblent « missionnées » par une puissance supérieure qui les utilise à la réalisation d'un projet précis. Malvina forme le projet de convertir un libertin au véritable amour ; l'on peut se demander si la Providence n'a pas placé la jeune veuve sur le chemin d'Edmond à seule fin d'assurer la rédemption de pécheur. Certes, l'on peut en déduire que les effets de la passion sont destructeurs ; Malvina, se croyant trahie par l'homme en qui elle avait mis toute sa foi, sombre dans la folie ; son tort unique, sa seule faute, est d'avoir douté l'espace d'un instant, convaincue par les apparences

liguées à la perdre, qu'on ne pouvait changer la nature profonde d'un individu. Si elle meurt réconciliée, après avoir recouvré sa raison, cet exemple terrible suffira à convaincre Edmond que ce monde mauvais n'offre que de vains plaisirs ; il attendra patiemment au bord du tombeau l'ultime délivrance. Amélie, quant à elle, paie chèrement le fait de s'être rebellée contre son destin ; dotée d'un caractère ferme, elle a refusé de se soumettre aux lois sociales qui régissent son milieu. Sans doute a-t-elle, tout comme Malvina, manqué de foi en la Providence ; son parcours prend figure de passion : humiliée, rabaisée, elle retrouvera l'homme qu'elle aime au terme d'une longue errance courageuse qui détruit ses dernières forces. Mais les terribles souffrances qu'endure ce couple prennent un sens : l'orgueil des Woldemar qui pèse comme une chape sur la destinée des amants sera anéanti définitivement ; Amélie et Ernest devenant les instruments par lesquels Dieu a voulu rabaisser la morgue de Mme de Woldemar. Comme Malvina, Amélie réalise une mission supérieure. Mathilde, de la même façon, obéit à un projet divin ; la jeune fille instrumente, non sans lucidité, l'action de Dieu sur l'Histoire : par son intermédiaire, la Chrétienté entière remporte une victoire éclatante ; la vierge parvient à déstabiliser le féroce Malek-Adhel, retirant ainsi à Saladin son plus solide soutien. Élisabeth, enfin, est l'instrument par lequel se trouve réparée l'injustice qui frappe son père. Ainsi, comme nous venons de le souligner, chaque héroïne trouve sa justification dans l'accomplissement d'un projet supérieur : la femme est donc bien présentée comme un agent actif par laquelle s'exprime le « sens » de l'Histoire ; Rahab, la pécheresse de Jéricho, rencontre Issachar à seule fin de donner le jour à la lignée de David, celle de Jésus ; son destin, fixé depuis toujours par la Providence, consiste à assurer le rachat de l'Humanité. La mort peut ravager la cité dont les murs s'écroulent, les concitoyens de la jeune

femme peuvent bien périr dans ce massacre<sup>2527</sup> : ce sang versé n'est qu'un épiphénomène ; Dieu veille et son plan s'accomplit inexorablement<sup>2528</sup>, l'intérêt de la collectivité (du peuple élu, du peuple chrétien) primant sur l'intérêt individuel.

L'existence d'un autre monde autorise toutes les souffrances ici-bas ; à tout prendre, elles constituent le passeport qui assure la félicité éternelle. Les affres psychologiques les plus terribles, les douleurs morales, les tortures physiques ne sont rien puisqu'elles ne durent que l'espace d'un instant ; elles ont la brièveté de l'existence terrestre, de la fragile écorce qui sert de véhicule transitoire à l'âme éternelle. Le moralisme de Sophie Cottin se teinte ainsi d'un dolorisme lyrique ; la souffrance est le mode privilégié par lequel le sujet prend conscience d'un plan supérieur. L'être humain est la seule créature capable de donner un sens à la douleur<sup>2529</sup>. Celle-ci nous rappelle que le bonheur est un état fragile, constamment menacé, toujours transitoire, à l'image de notre enveloppe terrestre ; tandis que le plaisir émousse les sens, les peines aiguissent notre faculté de communiquer avec le divin. La souffrance est donc l'état naturel des élus, un don du ciel, qui prépare les âmes d'élite à vivre dans l'éternité :

---

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

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

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

« On aime à sentir la vie ; ses agitations, ses perplexités, en nous déchirant, nous attachent ; et nous trouvons, à nous plaindre, une sorte d'attrait que nous ne trouvons pas au bonheur. Sans doute, si la peine nous fait plus vivre que le plaisir, c'est qu'elle développe davantage et met plus en exercice tous les sentiments de notre coeur et les facultés de notre esprit. Dans la peine, la vie tout entière est devant nous : le passé avec ses regrets, le présent avec ses larmes, l'avenir avec ses espérances ; nous nous attendrissons sur nous-mêmes, nous sommes plus chers à ce qui entoure, et, en étant plus aimé, nous devenons meilleurs. C'est dans la peine que l'imagination s'élève aux grandes pensées de l'éternité et de la justice suprême et qu'elle nous jette sans cesse hors de nous pour chercher un remède à nos maux. Dans le bonheur, nous sommes plus tranquilles ; mais être tranquilles, être heureux n'est pas notre destination sur terre, et j'oserais même dire que ce n'est pas notre penchant. Ah ! si la douleur attire le coeur de l'homme, s'il sent que c'est là son élément, c'est qu'elle n'a été donnée qu'à lui, c'est que seul, parmi les créatures, il a reçu le privilège de souffrir, et qu'il est fier de ce privilège, parce qu'il en aperçoit le but ; car, je le demande, si Dieu n'avait pas jeté le malheur sur la terre, comment y aurait-il placé la vertu ?<sup>2530</sup> »

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

---

<sup>2530</sup> *Mt*, XII, XXXIV, pages 48-49.

La mise en scène de l'agonie ou des funérailles, dans ce contexte, est un signe édifiant pour la collectivité humaine : Claire, Malvina et Amélie agonisent longuement, pleurées par un entourage éperdu ; les funérailles d'Ernest et d'Amélie, celles de Malek-Adhel, constituent de superbes offices des Ténèbres ; au coeur de ces cérémonies macabres, l'homélie du prêtre rappelle la vanité des actions humaines. La conversion des âmes, comme celle des coeurs, suit ces rites destinés à frapper l'imagination. Auprès de la tombe des Woldemar se presse le bon peuple en larmes ; autour du cercueil de Malek, les Musulmans reçoivent le baptême. Il ne s'agit pas simplement de souscrire au goût du lectorat qui apprécie la poésie des tombeaux : la mort est la condition commune des créatures humaines et ramène au sens profond, essentiel, de l'existence. Elle clôt l'itinéraire terrestre des personnages des quatre premières oeuvres, achevant (au sens propre) leur vie. La force dramatique des romans culmine avec ces instants ultimes où sombrent les personnages auxquels les lecteurs se sont attachés : ces cercueils sont des nefes qui périssent dans l'abîme de l'éternité ; le spectateur suspend son souffle et se tait avec humilité. Il prend conscience de la vanité d'un monde mauvais uniquement attaché à la fausse gloire, aux honneurs, entravé par d'iniques lois sociales, anti-naturelles, vaisseau erratique, soumis aux caprices des vents, car conduit par l'amour-propre, seule et unique valeur, qui annihile toute compassion. Philosophiquement, la mort ouvre une espérance d'éternité<sup>2531</sup> :

---

<sup>2531</sup> Il convient de souligner qu'en ce qui concerne son cinquième roman, *Élisabeth*, Sophie annonce qu'elle ne l'écrira pas jusqu'au bout (puisque ce « bout » ne peut être que la mort). Or, comme nous l'avons vu, ce roman adopte la forme du conte ; le conte, par essence, ouvre sur une dimension d'éternité car, comme le mythe, il est éternel. Le poème en prose, *La Pécheresse convertie*, s'achève, quant à lui, sur la mort de l'Homme ancien, puisque le couple formé par Rahab et Issachar engendrera le Messie ; cela suffit à conférer à cette narration une dimension d'éternité.

« La mort, toute grave, toute solennelle qu'elle est, ne repousse donc pas l'amour, et il sait venir se placer jusque sur un cercueil : enfant de la mélancolie bien plus que de la joie, jamais ses feux ne sont plus ardents que quand il les allume dans des yeux noyés de pleurs, et ce n'est que nourri par la tristesse qu'il peut être éternel : ainsi l'amour, cette première des félicités humaines, a besoin, pour être durable, que la douleur lui prête des larmes : le plaisir le dissipe, le rend léger comme lui, remplace par de fugitives jouissances les longues et profondes émotions, et remplit l'âme d'un vide plus difficile à supporter que le malheur. Ô étrange penchant du cœur de l'homme, qui lui fait trouver plus de douceur dans une situation où il jouit peu et où il espère beaucoup, que dans celle où, rassasié de bien, il n'a plus de vœux à former ! Étrange penchant, en effet, s'il n'était la preuve de sa glorieuse destination. Jeté sur la terre pour exercer des vertus et en recueillir le fruit, il n'y doit trouver rien qui le fixe, qui le contente, qui lui suffise ; car le secret de sa faiblesse et de ses misères, le mystère de ses passions et de sa conscience et le but de sa vie entière, sont tous renfermés pour lui dans ce seul mot : *attends*<sup>2532</sup> . »

Le contemporain de Sophie Cottin est familier de la mort, sans pourtant parvenir à l'appriivoiser : à partir de cette époque, les défunts sont relégués loin des vivants, les cimetières sont transportés hors des enceintes des cités, par crainte des miasmes – ou peut-être des ombres. Les architectes leur construisent des lieux propres, distincts, pourvus de sas qui permettent de rejoindre l'au-delà<sup>2533</sup> .

---

<sup>2532</sup> *Mt.*, XI, XXVII, page 187.

<sup>2533</sup> Voir Anthony Vidler, *op.cit.*, page 141 : « D'où la place privilégiée que Ledoux accordera à son cimetière. Sphère à moitié enterrée, construite dans la carrière d'où proviennent les pierres de construction de la ville, et qui se dresse au centre de trois niveaux de catacombes, radialement sur plan, comme une ville idéale. Son espace est impénétrable, sauf peut-être par les esprits des morts ; le cimetière ne possède-t-il pas une salle de réunion communautaire ?... De l'extérieur, le dôme est lisse, comme s'il avait été taillé dans la roche naturelle qui entoure le site plat et désert ; l'intérieur, seulement éclairé par une ouverture circulaire en son sommet, présente, comme dit Ledoux, "l'image du néant"[...] » Cette ouverture circulaire, au sommet de ce cimetière sphérique et creux, sorte de globe terrestre à l'envers, devait permettre aux âmes de monter vers les Cieux et de se fondre dans la divinité.

Le matérialisme prenant son essor, l'individu tente - peut-être pour la dernière fois<sup>2534</sup> de façon naïve - de dialoguer avec l'au-delà pour exorciser ses angoisses et se convaincre qu'il existe une autre dimension où se compenseront les pertes de notre séjour terrestre. Le sujet doit apprivoiser sa fin dernière et rejeter l'idée du néant : *memento mori*. Il existe une continuité entre les générations, entre les vivants et les morts - la vieille notion de la « communion des saints » remise au goût du jour - qui invite à poursuivre ce dialogue (en espérant qu'il ne s'agisse point d'un monologue véhément) : ainsi, dans le parc où Claire se retire pour méditer s'élève le tombeau paternel<sup>2535</sup> ; la crypte où repose Josselin de Montmorency joue un rôle essentiel dans l'intrigue du roman consacré aux Croisades : Mathilde et Malek s'y donnent des rendez-vous et implorent la protection du brave défunt ; lorsque le Musulman est contraint de se cacher sous un linceul, la jeune fille frissonne sous le coup d'une sinistre prémonition. Simuler la mort, n'est-ce pas, en quelque sorte, provoquer le destin ? La fréquenter de trop près, c'est l'appeler de ses souhaits. Malvina éplorée ne peut s'arracher à la tombe de son amie : le serment qu'elle lui fait lie son destin, noue son sort irrémédiablement ; Malvina sera détruite parce qu'elle pensera avoir échoué, n'avoir pas pu tenir une promesse adressée à l'au-delà, à une morte. Devenue folle, elle erre autour d'une tombe : tel est le séjour qu'on lui a préparé sur son ordre, porte ouverte,

---

<sup>2534</sup> Il est significatif que Victor Hugo, exilé après le coup-d'état, choisisse d'exorciser la prise de pouvoir de Napoléon III en trouvant une consolation dans le spiritisme (il converse notamment avec le corps éthérique de Napoléon III endormi qui lui annonce sa chute prochaine).

<sup>2535</sup> Jean Gaulmier (*art.cit.*, page 10) souligne que « [c]e tombeau où Claire vient se recueillir chaque jour et auprès duquel elle mourra elle-même dans l'extase de l'amour, ne connote pas seulement la mode bizarre des monuments funéraires et des cimetières de campagne, la vogue de Gray et de Youg, la sépulture de Jean-Jacques dans l'île des Peupliers ; il donne le sens du roman et, au-delà de celui-ci, des trois autres qui le suivront, il atteste la présence constante de la Mort dans ces histoires d'amour. »

béante sur la seule fuite possible ; pour Frédéric, ce seuil est attirant : dans la tombe il suivra celle à qui il a voué une passion destructrice. La mort est un franchissement, une trappe, une issue de secours : le seul passage qui soustrait à un monde perversi les âmes pures et les êtres prédestinés au malheur.

Et puisque l'existence humaine voue inéluctablement la Créature à la disparition, que cette fin prenne sens ! Qu'elle serve de signe évident (ostensif) à ceux qui demeurent ici-bas afin qu'il se préparent à franchir le seuil en de bonnes conditions : le personnage romanesque se trouve investi d'une dimension axiologique. C'est la raison pour laquelle la signification profonde de ces fictions, nous en avons la conviction, doit être activement recherchée dans cette fonction particulière de l'héroïne cotiniennne ; celle-ci fait figure de victime sacrificielle (*pharmakos*<sup>2536</sup>) : Claire, Malvina et Amélie meurent, Mathilde quitte le monde - Élisabeth, ne sacrifie certes pas sa vie (les victimes ne sont pas toujours immolées<sup>2537</sup>), mais son périple représente bien une forme de sacrifice destiné à rétablir l'ordre des choses<sup>2538</sup>. Instrument divin, agent catalysant un changement social, la femme assume, par son sacrifice, un rôle actif - bien plus essentiel que celui que lui assigne la société impériale. Pour la romancière, investir la femme d'un tel rôle représente certainement une revanche inconsciente : la position inférieure de la femme dans la civilisation qui se construit en ce début de siècle est suffisamment remarquable pour avoir provoqué une telle réaction littéraire.

---

<sup>2536</sup> Nous nous référons encore une fois à la pensée de René Girard (*La Violence et le sacré, op.cit.*).

<sup>2537</sup> Rahab a aussi été « sacrifiée » aux prêtres de Baal ; ce sacrifice qui la révolte provoque le rejet de l'idolâtrie et prépare la « conversion » de la jeune femme. Ce sacrifice constitue ainsi un passage nécessaire sans lequel elle n'aurait pu avoir Jésus pour descendant.

<sup>2538</sup> Comme le bouc émissaire, elle est envoyée au loin, dans le désert, afin de racheter une faute collective (celle qui affecte la famille - la tribu).

Claire d'Albe est engluée, en quelque sorte, dans sa condition d'épouse obéissante et fidèle, de mère prolifique : elle est assez représentative du statut qu'assigne à la femme la société bourgeoise qui se met en place au sortir de la Révolution. Son ignorance l'a amenée à se penser heureuse jusqu'au jour où le désir se manifeste, en contradiction avec les lois sociales ; projetée dans un univers instable et mouvant, la pauvre Claire subit la tempête : le conflit des pulsions naturelles avec la morale bourgeoise est vécu comme une terrible maladie qui contamine son être profond. Après Claire, les héroïnes de Mme Cottin seront des femmes plus libres : Malvina est veuve, tout comme Amélie Mansfield ; libres d'agir, de s'engager, d'aimer, elles seront confrontées à des obstacles différents. Contrairement à Claire qui s'est rendue trop précocement prisonnière des liens matrimoniaux, Malvina et Amélie ne sont plus engagées à l'égard d'un mari et ce sont d'autres obstacles qui entraveront leur aspiration au bonheur. Obstacles sociaux : hypocrisie perverse d'une société corrompue dans *Malvina* et orgueil familial démesuré dans *Amélie Mansfield*. Il est intéressant de remarquer que Sophie Cottin fait reposer son intrigue sur un élément chaque fois différent qui s'oppose aux aspirations de son héroïne. Un vain combat s'engage qui aboutit à la mort, mais aussi, d'un point de vue axiologique, à la condamnation des règles sociales qui ont transformé l'héroïne en victime. A partir du personnage de Mathilde, l'héroïne cotiniennne semble échapper (quelque peu) à ce cercle léthal qui la vouait à épuiser ses forces dans un combat perdu d'avance ; dans ce roman historique, l'obstacle majeur est représenté par la différence de religion, par le fait que Malek-Adhel est l'ennemi mortel des Croisés. Ce roman peut être envisagé sous l'angle d'une victoire remportée par Mathilde et conduisant à l'élimination (terrestre) de Malek-Adhel : ayant connu les désordres de la passion, Mathilde, initialement destinée à la vie religieuse, retrouvera la paix, à la fin du roman, en ayant pris le

voile<sup>2539</sup>. Ainsi peut-elle attendre la vie éternelle avec confiance puisqu'elle y retrouvera son époux, converti : pour la première fois, ce roman nous livre une fin apaisée. La fatalité est-elle brisée ? Mathilde, Élisabeth et Rahab survivent comme si le temps était venu de prendre une revanche sur une destinée implacable.

#### 4. Modèle familial et intrigue romanesque :

Notre démarche, qui vise à tenter de cerner le système de représentation qui détermine le feuillet de réception où émerge l'oeuvre littéraire, constitue une voie de recherche nouvelle et heuristique dans laquelle se sont engagés divers chercheurs. Il nous faut citer ici la récente traduction en français de l'ouvrage de Lynn Hunt, *Le roman familial de la Révolution française*, qui cherche à mettre en évidence, par l'analyse de plusieurs sources (romans, gravures, tableaux et pamphlets), l'évolution de la représentation du modèle familial, à l'époque de Sophie Cottin<sup>2540</sup> ; Lynn Hunt tente d'éclairer le passage d'une société d'Ancien régime, qui reposait sur l'autorité paternelle, à une société démocratique, fondée sur la notion de fraternité. Elle démontre ainsi combien le poids des relations familiales pesait sur l'imaginaire collectif de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle (contaminant le plan politique).

La désacralisation de la famille et de la figure du roi, la caricature de la famille royale, la destruction de l'ordre familial, puis le

<sup>2539</sup> En chimie, le phénomène de catalyse aboutit à la conservation du catalyseur en fin de réaction ; le catalyseur, qui facilite la réaction chimique, demeure intact en retrouvant sa formule originelle.

<sup>2540</sup> Lynn Hunt, *Le Roman familial de la Révolution française*, Paris, Albin Michel, déc. 1994. Lynn Hunt y consacre deux pages à *Claire d'Albe* (pages 188-189).

rétablissement de la morale familiale (dont témoigne le mélodrame apparu sous le Directoire) attestent de la prégnance des modèles familiaux chez les Français qui tentaient d'initier une société nouvelle.

Ces éléments, d'une certaine façon, sont présents dans l'oeuvre de notre romancière puisqu'ils contribuent à alimenter la machine idéologique de l'époque. Qu'il s'agisse de contester ces modèles familiaux (Claire meurt de l'impossibilité de s'y conformer, ce qui remet gravement en cause l'image d'intégrité qui constituait son identité profonde ; Amélie meurt de vouloir enfreindre la morale familiale traditionnelle et intransigeante qu'incarne Mme de Woldemar) ou de s'y soumettre (Élisabeth reconstruit par son dévouement l'identité perdue de sa famille<sup>2541</sup>), l'héroïne des romans de Sophie Cottin agit toujours en fonction d'un déséquilibre initial qui affecte la cellule familiale. Ce déséquilibre qu'il s'agit impérativement de compenser engendre un conflit intérieur : les obstacles se multiplient, provoquant un accroissement de la tension dramatique, jusqu'au dénouement, le plus souvent fatal.

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

---

<sup>2541</sup> On peut ajouter à cela que Rahab reconstruit l'identité de l'Humanité (de la famille humaine) et liant Hébreux et non-Hébreux. À travers elle (et à travers sa descendance) c'est la promesse d'une réconciliation universelle qui se dessine, l'unité retrouvée des êtres humains (Juifs et Gentils, hommes et femmes), la réparation espérée du péché originel.

incapable de mettre une bride à son désir ; de plus, ne parvenant pas à concevoir que le mariage est assimilable à un acte de propriété, que Claire appartient de façon inaliénable à son époux, Frédéric subvertit, sans en prendre conscience, l'ordre social.

Tel est l'héritage de la déviance. La norme en matière de modèle familial est légitimée par l'éducation et la tradition ; elle est essentiellement culturelle et régit la stabilité d'une société dont les agents visent à transmettre un patrimoine à leur descendance - patrimoine moral (constitué de valeurs immatérielles, telle que la « réputation », la position, la classe, qui assurent le respect des agents dominés<sup>2542</sup>) autant qu'économique. M. d'Albe, représentatif de l'essor du matérialisme à cette époque, est un industriel aisé qui fabrique des machines modernes : on peut augurer que le patrimoine économique sera transmis sans mal. En revanche, le patrimoine immatériel risque d'être mis à mal : la faute de Claire induit un déséquilibre préjudiciable dont les effets gravissimes se seraient sans doute inéluctablement manifestés à la génération suivante (il suffit de songer à la pauvre Berthe, que le suicide d'Emma et le décès de Charles vouent irrémédiablement au travail en usine, dans une filature de coton<sup>2543</sup>). Fort heureusement, la mort de Claire servira d'exemple utile à sa progéniture (ses enfants, frappés de « terreur » et de « pitié » par cette catastrophe familiale cathartique, n'oseront pas sortir de la voie

---

<sup>2542</sup> Notre vocabulaire pourra sembler bien indigeste, mais il s'inspire des travaux de Pierre Bourdieu et s'applique assez bien à cet aspect précis, que nous tentons de mettre en évidence, de l'oeuvre de Sophie Cottin. Pour plus de détails quant à nos présupposés théoriques et aux démarches critiques sur lesquelles nous fondons la présente étude, l'on consultera notre « annexe méthodologique ».

<sup>2543</sup> Notre intime conviction, même si elle s'appuie sur des indices fragiles (épisode du taureau, utilisation du prénom Frédéric), est que Flaubert a été marqué de façon profonde par les romans de Mme Cottin ; certes, il s'affirme comme l'« anti-Cottin » et prend résolument le contre-pied des thèmes et intrigues de notre romancière. Néanmoins, cette oeuvre semble avoir joué un rôle très particulier dans la formation intellectuelle de Gustave Flaubert.

légitimée qu'impose l'ordre social : *post mortem*, la voix maternelle se fait entendre, sous forme d'injonction testamentaire, afin de désigner clairement cette voie unique.)

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

Ainsi, dans chacun de ces cas, le fait de porter atteinte au modèle familial, de subvertir ce cadre stable qui permet l'accomplissement des individus, aboutit au désastre : Amélie refuse la prédétermination qui la voue à épouser Ernest ; de ce fait, elle tente d'échapper à une sorte de fatalité sociale qui la lie à un milieu (le choix d'un M. Mansfield, musicien et poète, représentatif d'une catégorie sociale neuve - l'aristocratie de l'esprit - qui a le vent en poupe et qui tend à rivaliser avec la vieille aristocratie du sang, est particulièrement significatif

d'une volonté d'échapper au modèle prégnant, conformiste et légitimé par son clan)<sup>2544</sup>. L'échec consécutif à cette volonté d'exprimer un libre-choix rend impossible toute tentative de réparation ; l'erreur initiale est assimilable à une tache indélébile. Sorte de péché contre l'ordre, faute irréparable qui soustrait le sujet à l'idyllique séjour de l'enfance, cette erreur est un des ressorts de la fatalité qui anime ces intrigues romanesques.

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

La condition féminine n'autorise nulle faiblesse ; céder équivaut à se perdre : Louise en subira les désastreuses conséquences, comme Claire. Amélie, sur la terrasse au bord du lac, se donne au vigoureux Ernest ; autant d'abandons qui obéissent aux lois d'un instinct omniprésent, mais qui, pour la femme, représentent une faillite

---

<sup>2544</sup> *La Pécheresse convertie* constitue, en quelque sorte, un contre exemple. Il est remarquable de constater que Rahab échappe complètement à son milieu social d'origine, symbolisé par la Cité (Jéricho) et son dieu (Baal). Elle rejette ainsi volontairement le modèle prégnant, conformiste et légitimé par son clan. Cependant, son choix est positif parce qu'il assure le salut de l'Humanité.

morale<sup>2545</sup> ; Mistriss Birton, comme Mme de Woldemar, est persuadée qu'une fois les dernières faveurs accordées, une femme perd tout pouvoir aux yeux d'un homme, qu'elle déchoit définitivement à ceux de son amant. Une honnête femme, si elle souhaite conserver le respect de la bonne société, ne saurait avoir de faiblesses ; cela reviendrait à devoir choisir, comme la tendre Louise, la voie de la honte, ou comme la cynique Kitty, celle de la coquetterie.

C'est parce qu'elle ne cède pas (contrairement à Agnès qui a cédé avec armes et bagages) que Mathilde fait monter, jusqu'à son paroxysme, la tension passionnelle de Malek. Frédéric, Edmond et Ernest connaissent les mêmes affres, jusqu'au moment fatidique où s'accomplit l'acte charnel qui unit les corps et transgresse les règles : les barrières de l'être social s'écroulent d'un coup, laissant paraître l'être naturel, instinctuel, libre et passionné.

---

<sup>2545</sup> Rahab, en revanche, refuse de céder à Issachar.

## 5. Diverses figures de la passion :

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

La passion est sans nul doute le ressort principal des fictions romanesques élaborées par Sophie Cottin. L'amour s'installe après une première rencontre qui engendre une réaction : tantôt évolutive comme un mal insidieux, tantôt immédiate et fulgurante, la passion se déclare comme un incendie ; c'est généralement l'homme qui est le premier atteint : Frédéric ou Edmond, Prior ou Ernest, Malek ou Lusignan, Smoloff ou Issachar sont irrésistiblement attirés par l'objet qui matérialise leur désir. Ils découvrent quelque chose de neuf, de naturel

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

La pudeur de ces femmes constitue leur meilleure arme pour conquérir le cœur de ces amants soumis aux lois de l'instinct, souvent incapables de modérer leurs pulsions ou de se comporter de manière civilisée<sup>2546</sup>. La pudeur, par définition, annihile la concupiscence du mâle : les féroces Bédouins qui pénètrent dans la grotte de l'anachorète, ivres de sang, et les brigands pervers qui surprennent Élisabeth, égarée dans la forêt, manifestent des intentions assez évidentes ; dans les deux cas, la pudeur de l'héroïne sidère les mécréants et refroidit leurs ardeurs mauvaises. Cette pudeur, tout au long des différents romans, représente une force qui sublime les instincts masculins et les déplace du plan érotique au plan sentimental : le désir sexuel, brut, est transmué en amour, la matière en esprit ; l'union physique, lorsqu'elle se réalise, n'est que la vaine tentative d'accouplement de deux âmes qui se heurtent à leurs enveloppes charnelles.

---

<sup>2546</sup> Frédéric comme Ernest ou Issachar, se laissent emporter par une pulsion irrésistible et l'héroïne doit subir leur assaut furieux ; Claire et Amélie ne peuvent opposer qu'une fragile résistance à un élan qui ressemble à s'y méprendre à un viol ; Rahab échappe en courant à la brusque frénésie d'Issachar. Malvina semble composer avec Edmond et un mutuel consentement les amène à consommer leur union. Mathilde, seule, oppose à Malek une résistance victorieuse, conforme à la nature de son personnage.

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

La passion, telle qu'elle se trouve représentée dans l'oeuvre de Mme Cottin, se trouve assimilée à une maladie insidieuse dont il s'agit, pour l'auteur, d'évoquer la progression léthale. La rencontre de deux êtres engendre l'intrigue : peindre l'évolution morbide des sentiments conduit à évoquer une pathologie précise, à la fois morale et physique. Frédéric est envoyé par le destin dans la demeure de M. d'Albe, dont il est proche parent, et s'y trouve en présence de la douce Claire : mais

l'amour progressera lentement, contaminant les coeurs bien avant que les sujets aient pris conscience de ses ravages irrémédiables ; cette incubation de la passion, pour reprendre un terme médical, obéit à une symptomatologie dont les lettres détaillent l'évolution. La maladie, soulignons-le, est liée à une fatalité. C'est le hasard qui, le plus souvent, préside aux rencontres. Edmond surprend Malvina dans la salle de musique de Mistriss Birton : scène qui produit un effet immédiat sur le libertin ; Ernest admirera en spectateur le comportement courageux d'Amélie lors du sauvetage en montagne ; Mathilde se trouve livrée par la guerre à son admirateur Malek dont elle est la captive ; Rahab est liée à Issachar par la volonté divine et l'on pourrait presque croire que l'Éternel a fait sortir d'Égypte le peuple hébreux à seule fin de provoquer cette rencontre.

Le fait que la passion s'allume en des circonstances favorables, particulières ou précises, montre assez que Mme Cottin a identifié nettement les caractéristiques psychologiques qui régissent l'amour ; la romanesque Amélie succombe au charme intellectuel de M. Mansfield parce qu'il incarne ce qui s'oppose le plus radicalement à un milieu familial oppressif qui contrarie les aspirations de la jeune fille : crise d'adolescence regrettable, dirions-nous, en un jargon moderne qui tient compte des analyses freudiennes et affirme avoir théorisé les mécanismes inconscients qui régissent les goûts des individus. Mme Cottin, sans avoir lu les ouvrages du génial médecin viennois, pressent une multitude de phénomènes neufs qui régissent la sphère sentimentale et téléguident le sujet : scènes vécues dans l'enfance (Ernest dominateur terrorisant ses cousins), éducation faussée (Frédéric), *libido* (Frédéric, Edmond, Kitty, Malek), effets somatiques des tourments psychologiques (Claire, Malvina, Agnès) ; certes, il ne s'agit pas de dire que Sophie annonce la psychanalyse ou qu'elle rédige

sciemment des romans d'analyse<sup>2547</sup>; simplement, elle se montre particulièrement apte à disséquer les états de conscience de ses personnages et les enchaînements qui, dans leur existence individuelle, les ont conduits à une situation précise, dont le roman aura pour rôle d'assumer les tensions. Cette complexité de la psychologie du sujet alimentera l'esthétique romantique et Mme Cottin a su la traduire : un personnage comme Adolphe de Reinsberg, notamment, montre que la psychologie des êtres résulte des traces de leur histoire individuelle.

Héroïne.	Situation face à l'amour.
Claire	Mariée à un sexagénaire à quatorze ans, elle ignore tout de l'amour véritable, de l'émoi des sens. L'intrusion du jeune Frédéric, beau montagnard cévenol au profil de statue antique, induit progressivement un désordre des sens et de l'âme.
Malvina	Veuve d'un homme qu'elle n'a pas aimé. Ses parents sont morts. Elle rencontre Edmond, beau libertin, adulé des femmes.
Amélie	Veuve du jeune M. Mansfield avec lequel elle s'est mariée à dix-sept ans, elle a connu l'émoi des sens. Elle a été trompée par son époux.
Mathilde	Célibataire (État virginal). Elle découvre la passion en la personne de Malek-Adhel qui l'a capturée.
Élisabeth	Célibataire (État virginal). Elle épousera M. De Smoloff, mais l'intrigue amoureuse est secondaire.
Rahab	Célibataire (prostituée dans la <i>Bible</i> , dans le roman poétique de Mme Cottin elle est une « pécheresse repentie » qui a été abusée par les prêtres de Baal). Le bel et athlétique Issachar est prédestiné à être son époux.

<sup>2547</sup> Sans doute fait-elle de la psychanalyse comme M. Jourdain faisait de la prose. Rappelons que l'expression « roman d'analyse » a été mise à la mode par Paul Bourget, *Nouvelles pages de critique et de doctrine*, Paris, Plon, t.I, page 128 : Bourget le définit comme « une dissection lucide des états de conscience, c'est-à-dire de l'homme civilisé. »

La rencontre de deux personnages semble ainsi inscrite dans leur destinée. Les héroïnes élues par ce « haut-mal » semblent porter la marque d'un sceau mystérieux ; femmes d'élite, elle subissent ce séisme brutal. Frédéric est poussé vers Claire par une force irrésistible ; homme naturel, il a vécu au contact des cieux et des montagnes ; sa mère, jadis, s'était mariée contre le gré de sa famille, obéissant aux lois du coeur, refusant les contraintes sociales. Claire, malgré ses maternités successives, est demeurée d'une virginité totale en matière amoureuse car elle ne connaît ni les orages de la passion, ni les tourments du désir. Lorsque se manifeste l'obscur langage des sens, toutes ses défenses se trouvent submergées, anéanties. Son époux n'avait point vocation de lui révéler la nature charnelle de la passion. Ce dernier, en définitive, n'est qu'un substitut du père dont il était l'ami intime ; le père de Claire, avant de mourir, souhaitait une tutelle protectrice pour sa fille, rôle qu'assumera parfaitement le bon M. d'Albe. Les femmes de cette époque, économiquement dépendantes de leur mari, épousent souvent des vieillards avant même d'avoir réalisé que les sentiments sont gouvernés par des forces pulsionnelles qui appartiennent en prime à la jeunesse. Ainsi Claire, ainsi Malvina : toutes deux ont suivi la même voie. Par bonheur, Malvina est libre, veuve d'un époux trop âgé, dotée d'une autonomie morale que ne connaît pas Claire. Partant d'une situation initiale identique, Mme Cottin nous offre de la sorte deux possibilités. Dans chaque cas, si la passion est d'abord l'expression d'un instinct naturel irrépressible, elle se développe dans un contexte différent ; l'une des questions que posent les romans de Sophie Cottin est de savoir s'il est bon de se soumettre à l'empire des sens. *Claire d'Albe* semble démontrer que la femme infidèle ne peut que perdre les avantages d'une vie ordonnée, sa réputation aux yeux du monde, voire sa vie. Conserver sa vertu, c'est résister : vertu qui, en dernière

approche, est la qualité qui retient le pôle masculin, le fixe sur l'objet désiré, l'aimante.

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

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

Mme Cottin voudrait-elle alors convaincre ses lecteurs (et plus particulièrement ses lectrices) qu'on n'aime pas sans souffrir et sans déchoir<sup>2548</sup> ? Le cheminement de ses héroïnes est constamment douloureux, pénible, entravé d'obstacles. La fatalité qui pèse sur les individus les conduit le plus souvent à la mort ; comme l'écrivait Julie Talma à Benjamin Constant, après avoir lu *Amélie Mansfield* :

« Vous avez lu le roman de Mme Cottin, sans nul doute. Avec elle, on ne revient pas plus de l'amour que de la peste. Dans trois romans qu'elle nous a faits, voilà déjà six personnes de mortes. On trouve généralement des beautés dans le second et le quatrième volume, j'en suis d'accord, mais est-ce là la vie humaine ? Excepté que son héroïne se donne, ce qui est assez naturel, je vois une passion forcenée sans aucune mesure. On ne veut plus peindre l'amour : c'est la rage qu'on exprime. <sup>2549</sup> »

Ce terme de rage, à notre avis, doit être pris au sens premier, pathologique et l'idée de « morsure » de la passion s'accommode assez bien avec la peinture de l'amour que nous offrent les fictions de Mme Cottin. Une fois dans les chairs, le germe redouté fait son chemin, gagne les cellules nerveuses, altère la raison. Agnès et Malvina, tout comme la pauvre Louise, perdent le sens : l'excès de passion fait basculer le sujet dans cet univers sublunaire habité par les ombres et les larves. À la lumière de l'astre des nuits, Malvina erre auprès de son futur tombeau, hantée par le fantôme de Milady Sheridan qui lui reproche de n'avoir pas tenu sa promesse ; Agnès entrevoit la cohorte des âmes vouées aux

---

<sup>2548</sup> Pour Colette Cazenobe (*art.cit.*, page 195) : « Toute femme vertueuse-et-sensible redoute la passion plus que la mort. Ses défenses seraient parfaitement efficaces s'il ne lui arrivait un jour de se trouver devant un homme qui est l'incarnation du rêve obsédant et vague qu'elle avait toujours étouffé et bercé dans son cœur. Qu'elle n'en ait pas conscience ne change rien au péril qu'elle court, au contraire ; car l'homme, lui, comprend toujours que son idéal s'est fait chair, aussi ne lâche-t-il pas prise et finit-il par l'emporter sur tous les scrupules.»

<sup>2549</sup> Cité par Jean Gaulmier (*art.cit.*, page 6).

flammes de l'Enfer. La passion, étymologiquement parlant, est souffrance subie, endurée sans pouvoir de réaction : cette torture induit un déséquilibre dont témoigne l'abondance des larmes versées dans les romans de Mme Cottin (surtout dans *Malvina* et *Amélie Mansfield* qui semblent avoir subi l'influence du « roman larmoyant »).

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

#### 6. Aspects sociologiques des romans étudiés :

Au sujet des romans de Mme Cottin, Jean Gaulmier affirmait : « Le sociologue y rencontre maints détails qui éclairent l'évolution des moeurs. L'historien retiendra de significatives connotations [...] <sup>2550</sup> » Tout au long de cette étude nous avons tenté de relever ces éléments précis en les mettant en corrélation avec les acquis récents de la sociologie <sup>2551</sup> .

<sup>2550</sup> *Art.cit.*, page 4.

<sup>2551</sup> Cet aspect fait l'objet d'une description détaillée des positions que nous avons adoptées : on pourra se référer à notre « Annexe méthodologique » qui

La moisson de résultats, en ce domaine, n'est pas négligeable. Nous avons pu, tant au travers de la correspondance de Mme Cottin, que de passages précis de son oeuvre, relever un certain nombre de détails concernant les pratiques de lecture. Qu'il s'agisse de lettres, de journaux (M. d'Albe et Frédéric appuyant leurs débats politiques sur la lecture de nouvelles fraîches), ou de romans à la mode, la lecture collective, dans un cercle d'amis ou un cercle familial, est une pratique courante ; cela n'infirme pas l'idée que la lecture individuelle, silencieuse, soit déjà fortement répandue. Mais il semble bien que l'une des raisons, essentielle à notre avis, qui déterminent une contamination du texte romanesque ou épistolaire par une rhétorique de type « théâtral », à base d'une gestuelle, d'apostrophes et d'exclamatives, soit intimement liée à ce phénomène. L'une des raisons du déclin de la littérature impériale est probablement à rechercher dans un glissement historique du texte romanesque : « objet oralisable<sup>2552</sup> » sous la Révolution et l'Empire, il tendrait à se transformer, dès la génération suivante, en « objet intériorisé », rendant caduque cette rhétorique outrée<sup>2553</sup> ; en revanche, la Poésie, plus propice à être déclamée devant des auditeurs dans un salon, conservera, tout au long du Romantisme, certains des aspects dont le roman se purge.

---

met en place une théorie réfléchie et justifie nos positions. Cette annexe, par ailleurs, explicite un certain nombre des termes que nous avons utilisés dans le cours de cette étude ("objet-meublant", "feuille de réception", "habitus", "ostensif", etc.).

<sup>2552</sup> Nous ne prétendons pas que le texte romanesque présentait de telles caractéristiques dans la période antérieure à 1770. Cette phase courte durant laquelle le texte se charge de ces caractéristiques particulières est liée, sans doute, à un élargissement du public à la fin de l'Ancien Régime. Le texte littéraire devient aussi, probablement, une denrée que l'on partage, que l'on discute, sur laquelle on débat.

<sup>2553</sup> L'on assistera à un phénomène assez similaire lors du passage du cinématographe muet au cinéma parlant ; la rhétorique gestuelle outrée des acteurs, devenue désuète, s'estompera rapidement.

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

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

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

langue universelle qui raconte harmonieusement toutes les sensations de la vie. <sup>2554</sup> »

On peut donc imaginer qu'au sein des pratiques de convivialité qui assuraient la cohésion familiale (au sens large du terme) et fournissaient un passe-temps collectif - au même titre que les veillées dans les familles paysannes - la lecture et la musique constituaient, pour la bourgeoisie citadine, des occupations habituelles<sup>2555</sup>.

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

Or, du point de vue éthique, ce qui permet la bienfaisance, c'est la conscience religieuse du riche : l'aumône constitue un précepte évangélique. La charité est une vertu. Le discours moralisateur de Mme Cottin prend appui sur ces aspects. La disparité des fortunes est un fait social incontestable que la Révolution française n'a guère remis en

---

<sup>2554</sup> A., VI, Lettre XXVIII, pages 189-190.

<sup>2555</sup> D'autant plus que cette bourgeoisie, souvent composée de fonctionnaires (à l'instar des Cottin), curieuse, avide de nouveautés et acquise au mouvement des idées (elle fournira des bataillons aux Feuillants et Francs-maçons), faisait preuve, par imitation de l'aristocratie, d'une plus grande distinction en matière culturelle que la bourgeoisie moderniste qui lui succèdera ; cette dernière, issue des profiteurs de la Révolution et de l'Empire, trouvera certes moins d'agrément aux jeux de l'esprit que pratiquait l'élite de l'Ancien Régime. De ce simple fait, le Romantisme est un combat d'arrière-garde voué à l'échec après 1830.

cause ; il n'appartenait pas à la romancière de combattre les inégalités<sup>2556</sup>. Cependant, la femme se trouve investie d'un rôle particulier au sein de la société : sa douceur particulière, sa sensibilité, sa compassion naturelle la rendent apte à prodiguer ses soins aux faibles et aux malheureux. Garante du pacte social et instrument idéal de la bienfaisance, elle est, à l'image de la vierge Marie, une figure maternelle et consolatrice. Claire, épouse d'un industriel riche, ne néglige nullement les ouvriers qui travaillent au service de son mari : on la voit se rendre au chevet de « la bonne mère François » (Lettre X) et panser elle-même les plaies variqueuses de la pauvre femme, se substituant à un chirurgien peu doué, mais qui a charge des employés malades. M. d'Albe apparaît bien comme un patron paternaliste. Ses sujets sont, sans nul doute, mieux traités que ceux de Mistriss Birton : il est vrai que le servage règne encore dans les régions reculées d'Écosse. Prior brosse un portrait peu amène de sa despotique protectrice : « les établissements que vous avez été voir manquent de tout, elle le sait et n'y remédie point ; pourvu qu'on lui dise qu'elle soulage les malheureux, elle ne se soucie guère qu'ils le soient en effet.<sup>2557</sup> » C'est en cachette qu'Edmond s'occupe de la pauvre femme qui a été sa gouvernante et qui, sans ce soutien, périrait dans le dénuement le plus complet. À l'agonie, la vieille femme recommande à la bonté du gentilhomme sa triste famille que sa disparition voue à l'expulsion. On le voit à ces exemples, la qualité de protection de « l'agent dominé » dépend en fait du bon-vouloir de « l'agent dominant », celle de l'esclave du bon-vouloir de son maître. Les conditions ne sont certes pas uniformes : dans *Amélie*

---

<sup>2556</sup> C.A., I, Lettre VIII, page 30 : « Ah ! si chacun se chargeait ainsi d'embellir son petit horizon, la misère disparaîtrait de dessus la terre, l'inégalité des fortunes s'éteindrait sans effort et sans secousses, et la charité serait le noeud céleste qui unirait tous les hommes ensemble ! »

<sup>2557</sup> M., III, Ch. VII, pages 82-83.

*Mansfield*, Grandson, ancien capitaine, traite ses domestiques comme les matelots d'un équipage de boucaniers : parfois brutal, quand il s'agit de les rudoyer ou de passer sa mauvaise humeur, Grandson est un maître sympathique qui gère son château comme un trois-mâts ; l'arrivée d'Amélie provoque de grands changements. Une fois encore, ce roman laisse transparaître un discours social moralisateur qui justifie la bienfaisance et donne à la femme un rôle déterminant en la matière. La Lettre XXXIII, à cet égard, constitue une précieuse référence : Amélie s'est appliquée à pourvoir aux besoins d'une famille ouvrière dont le père, à la suite d'un accident du travail, se trouve forcé de garder le lit. Si la situation décrite n'est pas neuve, par référence aux précédents romans de Mme Cottin, elle permet de mieux cerner le paratope de la romancière. Grandson (qui finance les bonnes oeuvres de sa nièce par alliance) lui reproche son manque de discernement : l'homme auquel elle vient de promettre des secours s'est ruiné par ses extravagances. Ses inconséquences ont réduit son entourage à la misère. Il ne mérite donc aucun secours. Amélie fait alors état de l'usage qui consiste à opérer une discrimination entre « pauvres méritants » et « pauvres démeritants » :

« [...] je suis sûre que votre coeur est trop généreux pour adopter l'opinion des riches sans pitié, qui, pour se dispenser d'adoucir le malheur, commencent toujours par s'informer s'il ne peut pas être attribué à quelque faute. Quand ils professent que les bienfaits ne doivent être distribués qu'à des hommes irréprochables, croyez qu'ils n'ont d'autre intention que de garder leur or, sans perdre l'estime de ceux qui ne se donnent pas la peine d'examiner si l'avarice ne se déguise pas sous une apparence d'équité. Sans doute il y a eu des torts, et ils ne manquent pas de les découvrir ; mais ont-ils recherché avec le même soin s'ils n'étaient pas expiés par les souffrances, et si la sincérité du repentir ne devait pas rappeler la miséricorde ? <sup>2558</sup> »

---

<sup>2558</sup> A., VI, Lettre XXXIII, pages 216-217.

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

«Ce pauvre François, il était parvenu, par son industrie, à être chef d'une manufacture ; il se lia avec des gens au-dessus de lui qui l'entraînèrent à un jeu ruineux, à des prêts inconsidérés, à de folles dépenses, et qui l'abandonnèrent dès qu'il fut tombé dans la misère ; mais il lui restait du courage et la volonté de réparer son imprudence : il ne fit aucune plainte, ne sollicita aucun secours, rentra dans la classe des simples ouvriers, et depuis il n'a cessé de se livrer aux travaux les plus rudes. Tout ce qu'il gagne, il l'apporte à sa femme, ne se réserve rien, consacre les dimanches et les fêtes à l'instruction de sa nombreuse famille.<sup>2559</sup> »

Ce passage témoigne, à sa façon, de la mobilité sociale, à la fin de l'Ancien Régime ; nombre d'individus cherchent à s'élever socialement et à améliorer leur condition en s'enrichissant ; l'essor industriel constitue certainement un moteur social, mais le crédit fragile demeure une cause d'échec : à la merci des crises, ceux qui, comme François, veulent diriger une manufacture, doivent savoir gérer prudemment leurs gains, éviter le jeu et les dépenses inconsidérées<sup>2560</sup>. Si l'attitude digne et courageuse du « pauvre François » est méritoire, elle montre que l'individu est livré à lui-même dans une société encore dépourvue de systèmes de protection et ne peut triompher des pesanteurs sociales qu'en faisant preuve d'une énergie considérable.

<sup>2559</sup> A., VI, Lettre XXXIII, pages 217-218.

<sup>2560</sup> Robert Darnton, *Édition et sédition*, Paris, Gallimard, « nrf essais », 1991, page 73 et suiv., relate les efforts méritoires du libraire Gerlache. Installé à Metz, il ne parviendra guère qu'à se ruiner au terme d'efforts considérables. Notons également que Maradan, le premier éditeur de Mme Cottin fera rapidement faillite. Ces exemples, même pris dans un domaine exclusif, celui des libraires, montrent à la fois la vigueur de l'esprit d'entreprise à cette époque et les difficultés de faire son chemin.

Pour reprendre le thème d'étude proposé par Jean Gaulmier, notre travail aura permis de glaner « maints détails qui éclairent l'évolution des mœurs » ; bien que disparates, ils sont précieux : Mme Cottin dispose d'un piano (portatif), avant 1799<sup>2561</sup> ; ses romans évoquent les goûts musicaux stéréotypés du temps ; l'on y chante des airs d'opéras et des romances mélancoliques. La *walse* est à la mode en 1801 : lascive et sensuellement érotique, on la danse en Angleterre<sup>2562</sup>, pays libertin. Le duel et le suicide sont évoqués en arrière-plan de *Claire-d'Albe*, de *Malvina*, et d'*Amélie Mansfield*. Le paradigme collectif intègre désormais les nations européennes rendues proches par l'évolution historique : seule Claire et Malvina sont françaises et cinq des six intrigues se déroulent sur un sol étranger. Les romans de Sophie Cottin, comme nous l'avons vu, sont tous assez précisément datés : *Claire d'Albe*, *Malvina*, *Amélie Mansfield* et *Élisabeth* livrent suffisamment d'indices pour que l'on puisse affirmer que leurs intrigues se déroulent dans un cadre spatio-temporel qui est contemporain de celui où a vécu leur auteur. Les événements politiques de la Révolution et de l'Empire marquent ces romans de manière indirecte. Incontestablement, Mme Cottin est le témoin précieux d'une époque de transition durant laquelle disparaît une culture raffinée, tandis que se met en place une culture nouvelle, marquée par la modernité.

---

<sup>2561</sup> Le détail est totalement anodin. Il est cependant particulièrement significatif des renseignements concernant la vie des individus que l'historien ou le sociologue peuvent découvrir dans de pareilles oeuvres. Récemment, dans une émission diffusée par France Culture, deux historiens spécialistes de cette époque, se sont brièvement demandé, pris de court, si le piano avait déjà fait son apparition au moment de la Révolution.

<sup>2562</sup> On prétend habituellement que la valse fut introduite en France au moment du Congrès de Vienne, et en Angleterre, à la Cour, au début du règne de Victoria, lors de son mariage avec le Prince Albert.

## 7. Bilan littéraire :

L'une des raisons qui expliquent l'immense succès de Mme Cottin en son temps doit probablement être recherchée dans l'évolution des techniques de production littéraire. Sans doute, à cet époque précise, le livre acquiert une importance particulière et privilégiée : les exemples de Bernardin de Saint-Pierre, de Sébastien Mercier et de Joseph Michaud semblent indiquer que les intellectuels s'investissent dans une industrie qui non seulement diffuse leurs oeuvres et leurs idées, mais encore leur permet de subsister et de faire vivre leurs familles. Mme Cottin semble profiter pleinement de ce développement - que l'on pourrait qualifier de « montée en puissance » - du monde de l'édition.

En outre, chacun de ses romans s'insérait dans un moment précis, particulier, et prenait en charge la lumière et la couleur ambiante, comme un instantané. À l'instar du paléontologue, il fallait, strate par strate, enlever chacune de ces couches superposées pour en dégager, sans les confondre, les éléments constitutifs. Il s'agissait aussi de dissiper l'illusion selon laquelle Mme Cottin n'était pas un écrivain « de métier »<sup>2563</sup> ; en fait, les propres dénégations de notre romancière s'inscrivaient dans une stratégie d'appropriation du champ littéraire : avoir l'air de « ne pas y toucher » était, pour une femme, la seule manière de légitimer sa position à l'intérieur de ce champ socio-culturel ordinairement convoité par les hommes, de s'y faire tolérer.

---

<sup>2563</sup> Comme le fait remarquer Marc Fumaroli (*Trois institutions littéraires*, Paris, Gallimard, « Folio », (1992), 1994, page XXI) : « Il a fallu attendre le XX<sup>e</sup> siècle et l'enseignement de *creative writing* dans des départements spécialisés des universités anglaises et américaines pour que l'on songe à faire de la littérature un métier parmi d'autres et qui s'apprend selon un programme approprié. »

Une autre assertion qu'il fallait démentir était que Mme Cottin avait constamment écrit le même roman<sup>2564</sup>. Or, tant en ce qui concerne la forme que le fond, il est remarquable de constater à quel point, tout au long d'une courte carrière, Sophie Cottin se renouvelle, passant d'une intrigue serrée et dramatique, dans *Claire d'Albe*, à une intrigue romanesque, ponctuée de coups-de-théâtre, dans *Malvina*, et usant tour-à-tour de la forme épistolaire, de la forme courte, du poème en prose ou de la vaste fresque historique. Certes, ses héroïnes principales se ressemblent toutes ; leur angélisme naturel, la schématisation de leurs traits, tant physiques que moraux, peut créer l'illusion d'une uniformité : confrontée à l'impossibilité de vivre leur passion ici-bas, elles meurent, comme Claire, Malvina ou Amélie, ou se retirent de la société humaine, comme Mathilde ; cette trame topique, cependant, demeure relativement proche de celle que l'on retrouve dans presque toutes les intrigues sentimentales, quelle que soit l'époque : elle n'appartient pas en propre à Sophie Cottin. En effet, l'amour romanesque est essentiellement un amour entravé<sup>2565</sup>, le lectorat tirant l'essentiel de son plaisir littéraire de la multiplication des obstacles qui interdisent la réunion des amants ; ajoutons que la *fabula* sentimentale se distingue de la *favola*<sup>2566</sup> dans la mesure où son issue est tragique (de ce point de vue, l'intrigue d'*Élisabeth* appartient au registre de la *favola*, contrairement à celle des autres romans de Sophie Cottin.) L'amour

---

<sup>2564</sup> C'est ce que prétend L.-C. Sykes. Mais Colette Cazenobe (*art.cit.*, page 192) infirme ce propos : « Mme Cottin a su créer des héroïnes parentes mais qu'on ne peut confondre entre elles : chaque portrait est tracé distinctement, d'une main ferme. »

<sup>2565</sup> Il nous semble inutile d'énumérer ici l'ensemble des oeuvres fondées sur une intrigue amoureuse, de *Tristan* à *Paul et Virginie*.

<sup>2566</sup> Nous reprenons ici une distinction qui figure en filigrane dans le discours d'Umberto Eco, mais qui semble, à notre avis, avoir échappé aux traducteurs français (*favola* désignant le conte traditionnel dont l'issue topique serait « ils se marièrent, vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants ».) Voir, à ce propos notre « Annexe méthodologique ».

romanesque s'accomplit avec l'immolation du couple, ou de l'un de ses membres ; la dimension axiologique du discours y trouve une expression ostensive (comme nous l'avons souligné plus haut, la mort donne sens à l'oeuvre ; elle fait l'objet d'une scénographie particulière<sup>2567</sup>).

Afin d'amoindrir ses mérites, d'aucuns affirment que Sophie Cottin ne serait, en dernière analyse, qu'une autodidacte : l'on cite, pour preuve, l'abondance hétérogène de ses lectures ; preuve bizarre, pour le moins. Signalons d'abord que l'on ne sait rien (à l'heure actuelle) de la formation intellectuelle de notre écrivain : quelles furent ses études, ses maîtres - lisait-elle le latin ? D'autre part, est-il nécessaire de préciser que ce terme d'autodidacte n'a rien de déshonorant ? Quelle personne, brassant une vaste culture, peut se targuer de l'avoir acquise par une autre voie<sup>2568</sup> que celle de l'effort solitaire ? Le « sublime » Jean-Jacques Rousseau était-il autre chose qu'un autodidacte ? Une Colette, un Giono ou un René Char n'ont jamais essuyé un pareil reproche. L'argument paraît bien faible si on l'emploie à seule fin d'évacuer Mme Cottin du champ littéraire. Il faut prendre en compte le contexte de cette période particulière. En tant que femme, et même si elle appartient au milieu de la haute bourgeoisie par sa naissance, Sophie Cottin a vécu à une époque où l'accès à la culture était malaisé (voire impossible) pour

---

<sup>2567</sup> Dans *Roméo et Juliette* (Paris, Aubier, « Collection bilingue », 1981, page 271), le Prince prend la parole pour « exhiber » la mort des amants : « Go hence, to have more talk of these sad things. / Some shall be pardoned, and some punished ; / For never was a story of more woe / Than this of Juliet and her Romeo. »

<sup>2568</sup> À moins que l'on ne veuille signifier par là le fait de détenir des connaissances sans qu'elles soient sanctionnées par un « diplôme », ce qui rendrait encore plus absurde cette affirmation : c'est ignorer le contexte de l'époque où la position sociale du sujet ne dépendait pas obligatoirement d'une formation assurée et validée par des institutions officielles.

les représentantes de son sexe : l'Université lui était fermée<sup>2569</sup> ; seule la lecture pouvait alimenter une soif de connaissances remarquable en un temps où, les « arts d'agrément » constituaient la base de la formation féminine. Cependant, suffisamment d'indices laissent supposer que Sophie Cottin a eu des précepteurs durant son enfance et qu'à leur contact elle a acquis des rudiments suffisants, peut-être même lui permettant de lire des textes en latin. Ses origines familiales bordelaises, sa connaissance de l'anglais (elle était au moins capable de lire couramment cette langue) lui donnaient accès à un réservoir d'oeuvres qui exerçaient, à cette époque, une influence décisive sur la littérature française. Enfin, Sophie Cottin, qui possédait le goût des spectacles, assistait assez souvent à des représentations théâtrales, comme en témoigne sa correspondance.

L'idéologie qui marque les oeuvres de Mme Cottin, nous a permis, à diverses reprises de constater les points de contact qu'elle entretient avec la pensée dominante post-révolutionnaire, conservatrice, qu'il s'agisse de Chateaubriand ou de Joseph de Maistre. Stendhal, dans une lettre écrite le 1<sup>er</sup> novembre 1825, relèvera qu'*Élisabeth* est « [l]e seul roman qu'en France, on laisse lire aux jeunes filles dans les familles *ultra*, qui s'imaginent faire partie de l'ancienne aristocratie<sup>2570</sup>. » Le texte de J.B.J. Champagnac que nous produisons en annexe ne démentira pas cette opinion. Sans doute faut-il voir ici l'une des raisons possibles du déclin de notre romancière. Soulignons d'abord que Sophie Cottin n'a adhéré délibérément, ou de façon ostentatoire, à aucune idéologie politique

---

<sup>2569</sup> Du moins en ce qui concerne les grades délivrés par l'Université. Il est vrai que les femmes assistaient volontiers aux cours publics : Azais, notamment, attirait les foules féminines.

<sup>2570</sup> Cité par Sykes, page 222. Et qui, probablement, imaginaient trouver en Sophie Cottin un auteur « politiquement correct ».

(souvenons-nous de Napoléon à Sainte-Hélène interrogeant avec inquiétude ses proches pour savoir si Mme Cottin soutenait le Régime ou lui était hostile comme Germaine de Staël) ; son père et son époux appartenaient à la bourgeoisie aristocratique éclairée, ralliée aux Lumières, liée au mouvement maçonnique bordelais ; à Paris, dans la mouvance de La Fayette, ces hommes de progrès accueillirent avec espoir le changement<sup>2571</sup>. Sophie, trop jeune peut-être pour comprendre la portée d'événements majeurs qui bouleversaient la face du monde, pensait que la politique ne concernait pas les femmes et constituait le domaine réservé des hommes. Au sortir de la tourmente, elle se retrouva seule et autonome, sans époux et sans père. Elle dut prendre des décisions, se construire un univers propre (tant matériel qu'imaginaire) ; on conçoit facilement que, dans ces circonstances, elle choisit le repli, la solitude et l'autarcie. Cette position de retrait par rapport aux agitations du monde brouilla son image (Napoléon s'étonnait de n'avoir jamais rencontré le plus grand écrivain de son règne, alors que d'autres, d'une envergure moindre à cette époque, comme Chateaubriand ou Mme de Staël<sup>2572</sup>, faisaient grand bruit et géraient avec soin leur publicité personnelle.) Le moralisme de surface que l'on retrouve dans ses oeuvres et qui recouvre, en fait, des passions

---

<sup>2571</sup> L'excellent film *Jefferson à Paris* de James Ivory (juin 1995) qui vient de sortir au moment où nous écrivons ces lignes donne une image assez juste de cette période historique et trace un portrait intéressant de La Fayette.

<sup>2572</sup> En 1807, le volume des écrits de Chateaubriand est moindre que celui de Sophie Cottin ; à cette époque, sa réputation se fonde essentiellement sur *Le Génie du christianisme*, oeuvre de commande, et sur deux minuscules romans, *Atala* et *René*. De son côté, Mme de Staël, célèbre parce qu'elle est la fille de Necker, constate avec amertume les faibles tirages de ses propres ouvrages, et notamment de *Corinne*, boudé par le public. À diverses reprises, elle manifestera une certaine jalousie à l'encontre de Sophie Cottin. Les écrivains reconnus de cette période sont Bernardin de Saint-Pierre, Sébastien Mercier, Guilbert de Pixérécourt, Sophie Cottin et Mme de Genlis.

ardentes qui laissent les corps pantelants<sup>2573</sup>, acheva de dénaturer la perception qu'on avait d'elle ; lorsque vint la Restauration, le nouveau régime fit l'appel des siens et encensa ceux qui avaient défendu le trône et l'autel<sup>2574</sup>. Une morte ne pouvant guère se récrier, on décida d'autorité<sup>2575</sup> que *Mathilde* ou *Élisabeth* défendaient les valeurs morales de la monarchie ; les excès de ses oeuvres antérieures furent occultés. Par ailleurs, au sortir de l'Empire, s'était développé un courant doloriste :

« [...] romans, produits par le mouvement religieux de la Restauration, et promenant en Judée des idées néo-catholiques dans des suppléments à l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* : des romans où des pèlerinages pieux à la recherche d'une rose mystique s'entremêlaient, dans la vallée de Josaphat, avec des légendes pieuses, avec de la minéralogie, avec des histoires de brigands, avec des amours platoniques.<sup>2576</sup> »

Or, cette atmosphère romanesque s'inspirait directement de *Mathilde* ou de *La Pécheresse convertie*, dont cette littérature constituait, en quelque sorte, la version dégradée. Embrigadée par le catholicisme triomphant, l'oeuvre de la petite protestante bordelaise fut réduite à des morceaux choisis dignes de figurer dans la bibliothèque des demoiselles. Dans ce contexte, le didactisme des dernières oeuvres était fort apprécié. Ses héroïnes incarnaient des modèles de constance, de courage et d'obéissance. *Élisabeth*, notamment, donnait une image

---

<sup>2573</sup> Jean Gaulmier (*art.cit.*, page 6) cite les propos de Mme de Genlis : « [...] immoralité révoltante. L'amour y est furieux et féroce [...] L'héroïne se livre sans pudeur à des emportements effrénés et criminels. [...] Ce n'est pas peindre l'amour, c'est peindre la rage semblable à celle que les animaux féroces éprouvent dans une certaine saison de l'année. » et de Joubert : « Ses héros ont souvent des flammes hideuses. »

<sup>2574</sup> Chateaubriand et Michaud (éditeur de Mme Cottin) sont récompensés de leur fidélité. Pendant ce temps, le pauvre Azais doit se cacher.

<sup>2575</sup> Le texte de J.B.J. Champagnac que nous produisons en annexe est très révélateur de cette entreprise de récupération : c'est une image totalement déformée de Mme Cottin qui se met en place.

<sup>2576</sup> Edmond de Goncourt, *La Fille Élisa / La Faustin*, Paris, U.G.E., « 10-18 », 1979, page 62.

héroïque du sacrifice filial. Certes, comme dans le couvent d'Emma, les chastes élèves se passaient en rougissant *Claire d'Albe* ou *Amélie Mansfield* dont les pages débordaient de passions interdites : les bonnes religieuses qui gouvernaient les pensions de jeunes filles, n'ayant sans doute aucune idée du contenu réel de ces romans, n'y trouvaient rien à redire. Cependant, la rhétorique oratoire et lyrique de la génération impériale déclinait : l'emphase ne faisant plus recette, l'expression des sentiments prit de nouvelles formes et l'idéal se décrépita sous la pression du réel ; une société plus dure, plus matérialiste, envahie d'objets manufacturés<sup>2577</sup>, se constitua. Le paradigme collectif se trouva modifié. L'horizon d'attente avait basculé.

Le réalisme s'accommodait mal avec une vision éthérée du monde, or, comme le plan religieux gérant la dimension axiologique de son oeuvre, il était facile d'assimiler la Veuve Cottin à un agent du Vatican. Revendiquée par les bien-pensants, elle se trouvait compromise définitivement. Jugée rétrograde, voire réactionnaire, son oeuvre a été (fort injustement) évincée du panthéon officiel de Lettres par les positivistes contempteurs de l'Ancien Régime, dont l'anti-féminisme<sup>2578</sup> pouvait se donner libre-cours. Passante au destin d'étoile filante, affublée d'un nom terne et trivial, la bonne Mme Cottin, qui n'avait même pas l'excuse d'être aristocrate, fut reléguée dans les greniers encombrés de la Littérature.

---

<sup>2577</sup> *L'Éducation sentimentale* de Flaubert traduit cette nouvelle vision du monde, envahi par une accumulation d'objets matériels qui constituent le réel.

<sup>2578</sup> Il est remarquable de constater que la condition féminine a connu une sensible régression après la Révolution ; alors qu'une véritable libération (intellectuelle) semblait s'amorcer, notamment depuis la publication de *La Nouvelle Héloïse*, un net recul (légaliste) est observable à partir de l'Empire. Les héroïnes de Sophie Cottin reflètent cette évolution : tentées par une liberté désirée (Claire, Amélie), elle doivent rentrer dans le rang et subissent la pression sociale.

Aux sucreries mièvres l'on préférait désormais des menus<sup>2579</sup> plus roboratifs :

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

La nouvelle école littéraire enseignait à ne pas se voiler la face, à ne pas laisser prendre au leurre des bons sentiments et de la religiosité factice. Elle signalait les ravages d'une littérature qui propageait l'illusion : ainsi, Emma Bovary d'abord, la fille Éliisa ensuite, sont les victimes désignées - toutes deux - du roman sentimental. Dans le cabinet de lecture de Bourlemont, Éliisa trouve l'aliment idéal à ses rêveries, sorte d'opium qui lui fait oublier sa condition. L'idée de progrès allait de pair avec celle d'une évolution continue de l'Humanité, se réalisant par étapes. Les arts, dans ces conditions, devaient suivre ce mouvement ascendant. L'Histoire Littéraire s'appliqua à dessiner des étages successifs, séparés. Les étapes intermédiaires furent négligées et l'on effaça ces glissements isotropes qui contestaient le modèle officiel, le mettant dangereusement en péril.

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

---

<sup>2579</sup> Il s'agit du menu servi aux écrivains naturalistes, le 16 avril 1877, au café Trapp (cité par Hubert Juin, *La Fille Éliisa / La Faustin*, Paris, U.G.E., « 10-18 », 1979, page 11).

d'une génération et de ses enfants. Adolescents, Lamartine, Vigny, Balzac, Hugo, Nerval, Flaubert et Dumas, pour ne citer que les plus célèbres, ont lu Sophie Cottin avec passion<sup>2580</sup>. Une étude sérieuse des influences qui se sont exercées sur ces écrivains passe nécessairement par la connaissance de l'oeuvre de notre romancière. De même, un historique solide de la littérature féminine ne saurait la négliger.

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

À l'heure précisément où un contemporain de Sophie Cottin, Sébastien Mercier, vient de faire l'objet d'une totale réhabilitation littéraire<sup>2581</sup>, il faut espérer que l'intérêt qui se manifeste actuellement pour la période impériale conduira à réévaluer l'importance d'un écrivain attachant et sensible dont nous avons, modestement, tenté de cerner l'image.

---

<sup>2580</sup> Pour ce qui concerne l'admiration qu'exprime Lamartine à l'égard de Sophie Cottin, voir *supra*, tome I, page 61. Stendhal qui n'appréciait guère la romancière, notera en 1825, dans une lettre adressée à M. Strich, éditeur de la *German review* publiée à Londres : « [...] ses romans sont difficiles à lire pour des hommes âgés de plus de vingt-cinq ans » (Sykes, page 257). Les écrivains que nous citons ont lu ces romans durant la période impériale ou sous la Restauration, avant même d'avoir atteint l'âge signalé par Stendhal. Dans le cours de cette étude, nous avons relevé une référence textuelle qui semble indiquer une réminiscence flagrante chez Baudelaire (« L'Albatros ») ; nous avons également formulé des hypothèses prudentes en ce qui concerne une possible influence sur l'oeuvre de Jules Verne qui demanderait à être vérifiée par les spécialistes de cet écrivain (Sophie Cottin figurait-elle dans la bibliothèque de J. Verne ?). Les frères Goncourt ont probablement lu Sophie Cottin qu'ils dénigrent avec plaisir dans leur *Journal*.

<sup>2581</sup> 1994-1995 : il faut saluer la réédition complète de son *Tableau de Paris* (Paris, Mercure de France, 3 volumes, 1994), aboutissement des travaux du C.N.R.S., et la publication d'un ouvrage collectif, dirigé par Jean-Claude Bonnet (*Louis-Sébastien Mercier, un hérétique en littérature*, Paris, Mercure de France, 1995) qui s'est accompagnée de nombreuses émissions, consacrées à l'écrivain, diffusées par France Culture.

Documents complémentaires.

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

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

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

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

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

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

Comme on le sait, la fille de Joséphine avait été pensionnaire de la maison d'éducation de Mme Campan<sup>2577</sup>, grande admiratrice de Mme de Sévigné, qui, s'inspirant des leçons du Grand Siècle rêvait de fonder le Saint-Cyr du Directoire. Grâce à la protection des Bonaparte, elle prit en charge l'éducation des jeunes filles, futures épouses des dignitaires des Cours consulaire et impériale. Mme Campan envisage son enseignement comme une préparation à l'entrée dans la société des jeunes personnes et pour la première fois, l'éducation de la jeune fille fait l'objet d'un intérêt particulier : en plus des disciplines générales autorisées, l'étude des langues étrangères est privilégiée. De plus, comme le signale Françoise Wagener dans la récente biographie qu'elle consacre à la Reine Hortense<sup>2578</sup> :

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

---

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

<sup>2578</sup> *Op.cit.*, page 97.

régulières et soigneusement encadrées. En plus des exercices de déclamation, on monte des pièces de théâtre, comédies de paravent ou, quand les circonstances s'y prêtent, tragédies classiques. »

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

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

<p>1  <i>Partant pour la Syrie,  Le jeune et beau Dunois  Venait prier Marie  De bénir ses exploits.  « Faites, Reine immortelle,  Lui dit-il en partant  Qu'aimé de la plus belle  Je sois le plus vaillant. »</i></p>	<p>2  <i>Il écrit sur la pierre,  Le serment de l'honneur,  Et va suivre à la guerre,  Le comte son Seigneur,  Au noble voeu fidelle*  Il crie en combattant :  Amour à la plus belle,  Honneur au plus vaillant.</i></p>
<p>3  <i>On lui doit la victoire.  Dunois, dit le Seigneur,  Puisque tu fais ma gloire,  Je ferai ton bonheur  De ma fille Isabelle  Sois l'époux à l'instant,  Car elle est la plus belle,  Et toi le plus vaillant</i></p>	<p>4  <i>À l'autel de Marie,  Ils contractent tous deux  Cette union chérie,  Qui seule rend heureux.  Chacun dans la chapelle,  Disait en les voyant :  Amour à la plus belle,  Honneur au plus vaillant.</i></p>

\* Pour « fidèle ».

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

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

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

« Les yeux brûlaient, on voyait seulement les trous des bouches noires chantant *La Marseillaise*, dont les strophes se perdaient en un mugissement confus, accompagné par le claquement des sabots sur la terre dure. <sup>2584</sup> »

Cette *Marseillaise* virile, qui ne deviendra l'hymne de la République qu'en 1887, contraste évidemment avec *Le Beau Dunois* - expression d'un paradigme désormais révolu, celui dans lequel avait baigné une génération disparue. Ce choc des contraires permet de mieux appréhender, peut-être, l'engloutissement de l'oeuvre de Mme

---

<sup>2584</sup> Émile Zola, *Les Rougon-Macquart, Germinal*, Paris, Seuil, « L'Intégrale », 1970, tome IV, page 569.

Cottin, d'en comprendre les causes. Sur les corons du Voreux est né un autre monde, radicalement différent : la fracture de 1870 rend caduque une littérature où le bon sentiment et la foi primaient.



# *Bibliographie*



DAME DE TREPLÉ

Bibliographie particulière à Mme Cottin.

Comme nous l'avons déjà indiqué au début de ce travail, toutes nos citations concernant l'oeuvre de Sophie Cottin se réfèrent à l'édition suivante :

Sophie COTTIN,

*Oeuvres complètes*, en treize volumes,  
Paris,  
Dauthereau, 1826-27 (1830).

Cette édition se trouve répertoriée par L.-C. Sykes dans la rubrique « G - *Oeuvres complètes* » de la bibliographie de sa thèse, page 416.

Le recensement exhaustif des éditions de Mme Cottin ayant été déjà réalisé avec soin par L.-C. Sykes, nous nous bornerons à reproduire ci-dessous, le *fac-simile* de cette bibliographie. Sans doute existe-t-il d'autres éditions non répertoriables : ainsi, nous possédons personnellement un exemplaire d'*Amélie Mansfield*, non daté, probablement antérieur à 1848, orné de quatre vignettes assez maladroites, qui porte l'indication « Avignon, Chez Luxembourg BONNET, Imp. Libr., rue Baucasse » Cela suggère l'existence d'un certain nombre d'éditions locales, populaires, diffusées par des libraires régionaux et qui témoignent du succès persistant de cette oeuvre. Notre exemplaire (8 x 13 cm) pouvait aisément être glissé au fond d'une poche.

Signalons enfin qu'il existe un fonds important de manuscrits concernant notre romancière à la Bibliothèque Nationale (N.a.f. 15959-15986) qui attend d'être pleinement exploité et où figurent des oeuvres inachevées ou qui n'ont pas été publiées. L'on y trouvera notamment les originaux de la correspondance personnelle de la romancière dont nous avons cité des extraits significatifs.

## BIBLIOGRAPHIE

I—ŒUVRES DE MADAME COTTIN<sup>1</sup>

## A — CLAIRE D'ALBE

1799—*Claire d'Albe*, par Mme \*\*\*. Maradan, Paris, 1 vol. in-12 ; 1805—*Claire d'Albe*, par Mme Cottin. Nouvelle édition, Giguet et Michaud, Paris 1 vol. in-12 ; 1808—Colburn, Londres, 2 vol. in-12 ; 1817—Michaud, Paris, in-12 ; 1820—Lebègue, Paris, in-12 — t. XL de la *Bibliothèque d'une maison de campagne* ; 1827—Bonnet, Avignon, in-12 ; 1831—Hiard, Paris, in-18 — 117<sup>e</sup> livraison de la *Bibliothèque des amis des lettres* ; (1839)—Brugnot, Dijon, in-18 ; 1844—Barbou, Limoges, in-12 ; 1846—(avec *Elisabeth*) Paulin, Paris, in-16 ; (1849)—J. Bry aîné, Paris — t. I, n<sup>o</sup> 15 des *Veillées littéraires illustrées* ; 1860—Offray aîné, Avignon, 2 vol. in-16 ; 1885—Liseux, Paris, in-16.

## TRADUCTIONS\*

## —EN ANGLAIS :

1808—*Clara*. Colburn, Londres, 2 vol. in-12.

## —EN ESPAGNOL :

1822—*Clara de Alba*. Barrois fils, Paris, in-18 ; (1822)—Sancha, Madrid, in-18 ; 1829—Pillet, Paris, in-18.

## —EN PORTUGAIS :

1829—*Clara de Albe*. Smith, Paris, in-18.

## B — MALVINA

1801—*Malvina*, par Mme \*\*\*, auteur de *Claire d'Albe*. Maradan, Paris, 4 vol. in-12. — Cette édition porte la date : *an IX, 1800*, mais ne fut publiée qu'en 1801 ; 1801—Maradan, Paris, 4 vol. in-12 ; 1805—2<sup>e</sup> éd. revue et corrigée. Michaud, Paris, 3 vol. in-12. — Dans cette édition : 1<sup>o</sup> le chapitre intitulé *Une Préface* est supprimé<sup>2</sup> ; 2<sup>o</sup> les détails de la scène où Kitty séduit sir Edmond sont abrégés et adoucis<sup>3</sup> ; 1811—Michaud, Paris, 3 vol. in-12 ; 1820—Lebègue, Paris, 3 vol. in-12. — tomes XXIX, XXX et XXXI de la *Bibliothèque d'une maison de campagne* ; 1822—Bonnet, Avignon, 4 vol. in-18 ; 1822—Guichard aîné, Avignon, 4 vol. in-12 ; 1831—Hiard, Paris, 2 vol. in-18 — 111<sup>e</sup> et 112<sup>e</sup> livraisons de la *Bibliothèque des amis des lettres* ; 1839—Lebigre frères, Paris, 3 vol. in-18 ; 1845—Barbou, Limoges, 3 vol. in-12 ; (1858)—Offray aîné, Avignon, 3 vol. in-18 ; (1858)—Havard,

(1) Dans cette partie de la Bibliographie seulement, figure entre parenthèses la date de toute édition non datée par l'éditeur. — L'édition des *Œuvres complètes* de Mme Cottin à laquelle il est renvoyé dans le texte de cette étude est celle de 1825, publiée par Rapilly, Paris, 5 vol. in-80, la seule que j'aie pu avoir constamment à ma disposition.

(2) Cf. p 349, en note. (3) Cf. p. 176.

Paris, gr. in-4o. ; 1862—Cerf, Versailles, in-8o. ; (1862)—Lécrivain et Toubon, Paris, gr. in-4o.

TRADUCTIONS

—EN ANGLAIS :

1810—*Malvina*. Chapple, Londres, 4 vol. in-12.

—EN ESPAGNOL :

1833—*Malvina*. Pillet aîné, Paris, 6 vol. in-18 ; 1833—Madrid, 2 vol. in-8o. ; 1834—Valence, 3 vol. in-16.

C — AMÉLIE MANSFIELD

1803—*Amélie Mansfield*, par Mme \*\*\* , auteur de *Claire d'Albe* et de *Malvina*. Maradan, Paris, 4 vol. in-12 ; 1804—Kabisch et Pluchart, Leipsig et Brunswick, 4 vol. in-18 ; 1805—Seconde édition, revue et corrigée. Giguet et Michaud, Paris, 3 vol. in-8o. — Dans la première édition, Amélie, se croyant trahie par Ernest, se jette dans le Danube ; dans la seconde édition, cette tentative de suicide est supprimée, car au dernier moment Amélie n'ose pas se noyer, "non par la crainte de la mort mais par celle de la colère divine"<sup>1</sup> ; 1809—Colburn, Londres, 3 vol. in-8o. ; 1811-1812—Michaud, Paris, 3 vol. in-12. — Le premier volume est daté 1811, les deux autres 1812 ; 1820—Lebègue, Paris, 3 vol. in-12 — tomes XXXVII, XXXVIII et XIL de la *Bibliothèque d'une maison de campagne* ; 1831—Hiard, Paris, 2 vol. in-18 — 109<sup>e</sup> et 110<sup>e</sup> livraisons de la *Bibliothèque des amis des lettres* ; 1839—Lebigre, Paris, 3 vol. in-18 ; 1847—Barbou, Limoges, 3 vol. in-12 ; (1858)—Offray aîné, Avignon, 3 vol. in-18.

TRADUCTIONS

—EN ANGLAIS :

1803—*Amelia Mansfield*. Gameau, Londres, 4 vol. in-12.

—EN ESPAGNOL :

1833—*Amelia Mansfield*. Pillet, Paris, 3 vol. in-12 et 6 vol. in-18 ; 1836—Valence, 4 vol. in-16.

—EN HOLLANDAIS :

1811-1813—*Amelia Mansfield*. 3 vol. in-8o, le premier J. van Thoir, Leyde, 1811, les deux autres A. et J. Honkoop, Leyde, 1813.

D — LA PRISE DE JÉRICHO

*La Prise de Jéricho* parut pour la première fois dans *Mélanges de littérature publiés par J.-B.-A. Suard*, Dentu, Paris, 1803, 3 vol. in-8o. Cet opuscule ne fut jamais imprimé à part ; il fut publié avec *Elisabeth* dans la première édition et dans un grand nombre des éditions postérieures, ainsi que dans toutes les éditions des *Œuvres complètes*.

E — MATHILDE

1805—*Mathilde, ou Mémoires tirés de l'histoire des croisades*, par Mme Cottin ; avec une introduction (*Tableau historique des trois premières*

(1) *Amélie Mansfield*, p. 427.

*croisades*) par J. Michaud. Giguet et Michaud, Paris, 6 vol. in-12 ; 1805—Peltier, Londres, 6 vol. in-12 ; 1810—Giguet et Michaud, Paris, 4 vol. in-12 ; 1817—Giguet et Michaud, Paris, 4 vol. in-12 ; 1820—Lebègue, Paris, 4 vol. in-12 — tomes XVIII à XXI de la *Bibliothèque d'une maison de campagne* ; 1831—Hiard, Paris, 3 vol. in-18 — 114<sup>e</sup>, 115<sup>e</sup> et 116<sup>e</sup> livraisons de la *Bibliothèque des amis des lettres* ; (1832)—Doyen, Paris, 2 vol. in-8o. ; 1838—Ledentu, Paris, 5 vol. in-16 ; 1839—Lebigre, Paris, 4 vol. in-18 ; 1846—Barbou, Limoges, 4 vol. in-12 ; (1857)—Offray aîné, Avignon, 4 vol. in-32 ; 1859—(texte abrégé) Renault, Paris, 2 vol. in-18 ; 1859—(texte abrégé) Walder, Paris, 2 vol. in-18 ; édition réimprimée en (1862), (1863) et (1865) ; 1862—(texte abrégé) Arbiou, Poissy, 2 vol. in-18 ; 1863—(texte abrégé) Noblet, Paris, 2 vol. in-18 ; 1873—Bernardin-Béchet, 1 vol. in-8o.

## TRADUCTIONS

## —EN ANGLAIS :

1833—*Matilda*. Newman, Londres, 4 vol. in-12.

## —EN ESPAGNOL :

1826—*Matilde*. Bobée, Paris, 4 vol. in-18 ; 1836—Liberia de Rosa, Paris, 4 vol. in-18 ; 1843—Pillet, Paris, 4 vol. in-18 ; 1887—Garnier, Paris, 2 vol. in-8o.<sup>1</sup>

## —EN ROUMAIN :

1844—*Matilda*. Iassy, 3 vol. in-8o.

## F — ÉLISABETH

1806—*Elisabeth, suivi de la Prise de Jéricho*. Giguet et Michaud, Paris, 2 vol. in-12 ; 1806—Peltier, Londres, in-12 ; 1808—Deconchy, Londres, in-8o. ; 1809—Juigné, Londres, in-12 ; 1814—Colburn, Paris et Londres, in-12 ; 1814—Dulau, Londres, in-12 ; 1816—Michaud, Paris, in-12 ; 1818—Low et Whittaker, Londres, in-12 ; 1820—Lebègue, Paris, in-12 — t. XXXII de la *Bibliothèque d'une maison de campagne* ; 1822—Janet et Cotelle, Paris, in-18 ; 1823—Low, Treuttel, Wurtz, Treuttel fils et Richter, Londres, in-8o. — dans une collection intitulée "Choix des classiques français" ; édition réimprimée en 1825 ; 1824—Corbet, Paris, in-12 ; 1824—Froment, Paris, in-16 ; 1828—Ponthieu, Paris, in-18 ; 1828—Chassignon, Paris, 2 vol. in-12 ; 1828—Werdet, Paris, in-32 — 19<sup>e</sup> livraison de la *Collection des meilleurs romans français* ; 1830—Offray aîné, Avignon, 2 vol. in-18 ; 1831—Hiard, Paris, in-18 — 113<sup>e</sup> livraison de la *Bibliothèque des amis des lettres* ; 1833—Chassignon, Paris, 2 vol. in-18 ; édition réimprimée en 1838 ; 1834—*Le Romancier Français*, 1<sup>ère</sup> (11 oct.) et 2<sup>e</sup> (18 oct.) livraisons ; 1834—Barthès et Lowell, Londres, in-12 ; 1839—Lebigre, Paris, in-18 ; 1840—Peyri, Avignon, in-16 ; 1840—Lavigne, Paris, in-12 ; 1842—Librairie illustrée, Paris — n<sup>o</sup> 37 des *Chefs-d'œuvre du siècle illustrés* ; 1843—Hiard, Paris, in-18 ; 1844—Barbou, Limoges, in-12 ; 1846—(avec *Claire d'Albe*) Paulin, Paris, in-16 ; 1848—Havard, Paris, in-4o. — dans la collection : *Les romans illustrés* ; 1848—Hachette, Paris, in-12 ; 1852—("avec la traduction interlinéaire et la prononciation de

(1) Palau (*Manual del librero*) signale en outre des traductions publiées à Madrid en 1829, 1835, 1847, 1852 et 1875, et à Barcelone en 1831 et en 1841.

## BIBLIOGRAPHIE

415

quelques pages ; accompagné d'un vocabulaire de tous les mots du livre") R. Lockwood and Son, New York, in-8o.; 1853—Ruel aîné, Paris, in-32 ; 1858—Le Bailly, Paris, in-18 ; 1859—Offray aîné, Avignon, in-32 ; 1859—Bernardin-Béchet, Paris, in-32 ; 1859—Varigault, Lagny, in-32 ; (1860)—Renault, Paris, in-16 ; 1860—Walder, Paris, in-18 ; 1861—Bounet, Paris, in-18 ; 1862—Le Bailly, Paris, in-18 ; édition réimprimée en 1866, 1868 et 1869 ; 1862—Williams and Norgate, Londres, in-12 — *Bertrand's School Classics, N° 4* ; 1868—(sous le titre : *Les Exilés de Sibérie*) Mégard, Rouen, in-8o. — dans la collection : *Bibliothèque morale de la jeunesse* ; édition réimprimée en 1875 ; 1869—(sous le titre : *Les Exilés de Sibérie* ; divisé en chapitres) Cantel, Paris, in-16 ; (1881)—Bord, Bordeaux, gr. in-8o. ; 1883—(sans nom d'auteur) Téqui, Paris, in-18 ; 1892—Librairie illustrée, Paris, gr. in-8o. ; 1894—Gautier, Paris, in-8o. —n° 417 de la *Nouvelle Bibliothèque Populaire* ; (1896)—Flammarion, Paris, in-8o.

## TRADUCTIONS

## —EN ANGLAIS :

1808—(des extraits seulement) *The Edinburgh Review*, vol. XI, pp. 448-462 ; 1809—*Elisabeth*. Oddy, Londres, in-12 ; 1810—Tegg, Londres, in-12 ; 1815—Sherwood, Neely and Jones, Londres, in-16 ; 1815—Merrifield, Windsor, in-24 ; 1817—Whittingham, Londres, in-12 ; 1817—Wildash, Rochester, in-8o. ; 1818—Whittingham, Londres, in-8o. ; 1818—(avec *Rasselas et Paul and Virginia*) Whittingham, Londres, in-16 ; 1820—(avec *Paul and Virginia*) Suttaby, Evans and Fox, Londres, in-32 ; (1821)—(avec *Paul and Virginia*) Tallis, Londres, in-8o. ; 1821—(traduction en vers) Harvey and Darton, Londres, in-12 ; 1822—Whittingham, Londres, in-12 ; 1823—Limbird, Londres, in-12 ; 1824—(avec *Paul and Virginia*) Oliver and Boyd, Edimbourg, in-12 ; 1824—Bumpus, Londres, in-16 ; 1825—Jones, Dublin, in-16 ; 1828—Sharpe, Londres, in-16 ; (1830)—Robins, Londres, in-12 ; 1839—Thiériot, Paris, in-12 ; 1839—dans un volume intitulé *The Romanticist's and Novelist's Library*, Clements, Londres, in-4o. ; 1852—dans un vol. in-8o., sans nom d'éditeur, intitulé *Classic Tales* ; 1853—pp. 50-80 dans *The Universal Library, vol I, Fiction*, Ingram, Cooke and Co., Londres, in-4o. ; 1853—dans un volume intitulé *Standard Novels*, Palmer, Londres, in-8o. ; 1855—Nelson, Londres, in-8o. ; 1858—Groombridge and Sons, Londres, in-12 ; 1864—Nimmo, Edimbourg, in-12 ; (1868)—dans un volume intitulé *Masterpieces of Fiction by Eminent Authors*, Griffin, Londres, in-8o. ; 1872—(avec *Paul and Virginia*), Nelson, Londres, in-16 ; 1873—dans un volume intitulé *A Library of Famous Fiction*, Ford, New York, in-8o. ; (1880)—Whittaker, Londres, in-8o. ; (1892)—Routledge, Londres, in-8o. ; sans date—(avec *Paul and Virginia et The Indian Cottage*) Scott and Webster, Londres, in-16.

## —EN CROATE :

1847—*Prognani u Sibiru*. Izdanje Ladislava Zupana u Zagrebu, in-12.

## —EN ESPAGNOL :

1810—*Isabel*. Mercier y Chervet, Londres, in-12 ; 1822—Sancha, Madrid

416

## MADAME COTTIN

et Smith, Paris, in-18 ; édition réimprimée en 1827 ; 1829—Pillet, Paris, in-18.

## —EN ITALIEN :

1819—*Elisabette*. Barrois, Milan et Paris, in-18 ; 1821—Colburn, Whittaker et Longman, Londres, in-12 ; 1835—Whittaker, Londres, in-12.]

## —EN PORTUGUAIS :

1827—*Isabel*. Smith, Paris, in-18.

## G — ŒUVRES COMPLÈTES

1817—Foucault, Paris, 8 vol. in-12 et 5 vol. in-8o. ; 1818—Corbet et Dabo, Paris, 12 vol. in-12 ; 1820—Roret et Roussel, Paris, 12 vol. in-12 ; 1820—Foucault, Paris, 5 vol. in-8o. ; 1820—Ledentu, Paris, 12 vol. in-18 ; 1823—Ladrange, Paris, 9 vol. in-18 ; 1824—Ménard et Desenne, Paris, 12 vol. in-18 ; 1825—Lecoinge et Durey, Paris, 12 vol. in-12 ; 1825—Rapilly, Paris, 5 vol. in-8o. ; 1826—Dauthereau, Paris, 13 vol. in-32 ; 1836—Didot, Paris, 3 vol. in-8o. ; 1847—Renault, Paris, 2 vol. gr. in-8o — dans la collection : *Librairie populaire des villes et des campagnes* ; 1847—Cosson, Paris, 2 vol. in-8o. ; 1856—Librairie populaire, Paris, 2 vol. in-8o. ; sans date—Renault, Paris, 1 vol. gr. in-8o.

## H — ŒUVRES CHOISIES

1820—*Pensées, maximes et réflexions morales de Mme Cottin*, recueillies par A. Bernays. Treuttel et Wurtz, Londres, in-12 ; 1829—*Œuvres de Mme Cottin* (et de onze autres femmes auteurs), douze cahiers in-96. Imprimerie de Doyen, Paris, chez Marquis, marchand de chocolats, passage des Panoramas, à Paris. — "Ce n'est pas la nomenclature des *Œuvres* de ces auteurs, mais des phrases ou pensées qui en sont extraites. La collection paraît être destinée à être mise avec des bonbons" — *Bibliographie de la France*, 3 janv. 1829 ; 1869—*Œuvres choisies de Mme Cottin : Malvina, suivi d'Elisabeth et la Prise de Jéricho*. Bernardin-Béchet, Paris, in-8o.

## J — CORRESPONDANCE

1833 *Deux lettres adressées par Mme Cottin à M. Germain Garnier, sénateur, tirées à 30 exemplaires pour la société des bibliophiles français*. Didot, Paris, in-8o.

Des lettres ou des extraits de lettres de Mme Cottin ont été publiés dans les ouvrages ou articles des auteurs suivants, qui figurent dans la 3<sup>ème</sup> partie de cette Bibliographie : Arnelle, F. de Cardaillac, A. de Ganniers, Lacoste, P.-T. de Larroque, H. de Latouche, A. de Marquiset, Soubies ; voir aussi le *Fonds français* à la Bibliothèque Nationale, nos 12575 (lettre 201) et 12768 (lettre 253), *l'Amateur d'Autographes* en date du 1<sup>er</sup> sept 1864, et les *Catalogues des ventes d'autographes* (Laverdet) en date des 20 mars 1851, 9 déc. 1852 et 24 avril 1862.

(1) Quérard (*La France Littéraire*) signale une traduction italienne de 1807.

K — ADAPTATIONS DRAMATIQUES DES ROMANS  
DE MADAME COTTIN, IMITATIONS, ETC.

- 1806 DORVO, H. *Elisabeth ou Les Exilés en Sybérie, Mélodrame en trois actes et en prose, à grand spectacle . . . . représenté, pour la première fois, à Paris, sur le théâtre de la Porte St.-Martin le 28 octobre 1806.* Paris, in-8o.
- 1808 REYNOLDS, F. *The Exile.* Londres, in-8o.
- 1818 SAAVEDRA, A. DE. *Malek-Adhel*, tragédie représentée à Barcelone en 1818, publiée dans le 2<sup>e</sup> vol. des *Poesias*, 2<sup>e</sup> éd., Madrid, 1821, in-8o.
- (1824) CLERICO, F. *Matilde e Malek-Adel, ballo tragico in cinque atti*; dans un volume intitulé *Aspasia ed Agide, Melodramma Serio di L. Romanelli, da rappresentarsi nell' I R. Teatro alla Scala, la primavera dell' anno 1824.* Milan, in-16.
- 1827 LONGMORE. *Matilde, or The Crusaders, an historical drama in five acts.* Londres, in-8o.
- 1832 VERNES-DE-LUZE. *Mathilde au Mont Carmel.* Paris, 3 vol. in-18 et (édition consultée) 2 vol. in-12.<sup>1</sup>
- 1833 BASTIDE, MME J. *Isola Bella*, dans t. IV des *Heures du Soir, Livre des Femmes*, Paris, 6 vol. in-8o.

II — ROMANS ETC. DE PRÉDÉCESSEURS ET DE  
CONTEMPORAINS DE MADAME COTTIN, AUX-  
QUELS IL EST RENVOYÉ DANS LE TEXTE<sup>2</sup>

Dans cette partie de la bibliographie, j'indique entre parenthèses l'édition consultée, quand elle n'est pas la première.

- ALCAFORADA, M. *Lettres portugaises* (traduction française), 1669 (Paris, 1876, in-12).
- BACULARD D'ARNAUD. (*Œuvres*, Paris, 1803, 11 vol. in-8o.)
- BALLANCHE, P.-S. *Du sentiment considéré dans ses rapports avec la littérature et les arts*, Lyon et Paris, 1801, in-8o.
- BERNARDIN DE SAINT-PIERRE. *Etudes de la Nature*, 1784.
- *Paul et Virginie*, 1788.
- (*Œuvres complètes*, éd. Aimé Martin, Paris, 1825-26, 12 vol. in-8o.)
- CHATEAUBRIAND. *Atala*, 1801.
- *Le Génie du Christianisme*, 1802.
- *Le Dernier Abencérage*, 1826.
- (*Œuvres complètes*, Paris, 1859-61, 12 vol. in-8o.)

(1) Palau signale une traduction espagnole de cet ouvrage publiée à Madrid en 1839.

(2) On voudra bien tenir compte de la signification exacte de cet en-tête : dans la courte liste qui suit, je n'indique pas les romans que je mentionne dans cette étude sans en faire des citations, ni ceux que je cite d'après d'autres ouvrages critiques, encore moins ceux que j'ai lus ou parcourus sans les utiliser directement. — Cette observation s'applique également à la troisième partie de cette Bibliographie.

Ouvrages et articles concernant  
Mme Cottin

a . Articles et revues consultés :

- CASTEL-ÇAGARRIGA (G.),  
« Le roman de Sophie Cottin », in *La Revue des Deux-Mondes*, mai 1960, pp. 120-137.
- CAZENOBE (Colette),  
« Une préromantique connue, Mme Cottin », *Travaux de Littérature I*, Strasbourg, Klincksieck, 1988, pp. 175-202.
- CUSSET (Catherine),  
« Ceci n'est point une lettre : échange épistolaire et mystique de la transparence. Le cas de Sophie Cottin (1770-1807). », *La Lettre à la croisée de l'individuel et du social*, Paris, Éditions Kimé, 1994, pp.48-53.
- DENBY (David J.),  
« Le thème des croisades (*Mathilde* de Mme Cottin) », *Dix-Huitième siècle*, N° 19, Paris, Garnier, 1987, pp. 411-421.
- GAULMIER (Jean),  
« Sophie et ses malheurs, ou le Romantisme du pathétique », *Romantisme*, N°3, 1972, pp. 3-16.
- « Roman et connotations sociales, *Mathilde* de Mme Cottin », *Filološki Pregled IX*, 1971, pp. 1-11.
- GORSSE (Pierre de),  
« Sophie, romanière oubliée. », *Historia*, N° 353, Librairie Jules Tallandier, avril 1976, pp. 106-113.
- PRATT (T.M.),  
« The Widow and the crown : Madame Cottin and the limits of neoclassical epic », *The British Journal for Eighteenth Century studies*, Southampton, 1986, pp. 197-203.
- SILVER (Marie-France),  
« Le Roman féminin des années révolutionnaires », *Eighteenth-Century fiction*, July, 1994, pp. 309-326.

## b . Ouvrages consultés :

- ARNELLE (Mme de Clausade),  
*Une oubliée, Madame Cottin, d'après sa correspondance*, Paris,  
 Plon, 1914.
- BAUDE (Michel),  
*Pierre-Hyacinthe Azais, témoin de son temps (d'après son journal  
 inédit : 1811-1844)*,  
 Centre de reproduction des thèses de Lille III, Champion, 1980.
- CHAMPAGNAC (J.B.J.),  
*Le Gymnase moral des Jeunes personnes*, Paris, Lehubey, 1837, (La  
 photocopie du chapitre consacré à Sophie Cottin figure dans l'annexe  
 documentaire de notre ouvrage).
- LACY (Kluenter Wesley),  
*An Essay on feminine fiction, 1757-1803, (Mme Riccoboni, Mme de  
 Charrière, Mme de Souza, Mme Cottin, Mme de Krüdener)*,  
 (Thèses universitaires du Wisconsin), 1972.
- ROSSARD (Jeanine),  
*Pudeur et Romantisme*, Paris, Nizet, 1982.
- STEWART (Joan Hinde),  
*Gynographs : French Novels by Women of the late eighteenth century  
 (Isabelle de Montolieu, Sophie Cottin, Isabelle de Charrière)*,  
 University of Nebraska Press, 1993.
- SYKES (L.-C.),  
*Madame Cottin*, Oxford, Blackwell, « Modern Language Studies »,  
 1949. (Cet ouvrage est écrit en français.)
- HUNT (Lynn),  
*Le Roman familial de la Révolution française*, Paris, Albin Michel,  
 1994.

## Bibliographie Générale

## a . Articles et revues consultés :

- BERTHIER (Philippe),  
 « Dernières italiques », in *Chateaubriand, Les Mémoires d'Outre-  
 Tombe*, Paris, SEDES, 1990, pp. 111-142.

- CHIFFOLEAU (Jacques),  
« Les Morts, la Messe et l'au-Delà », in *L'Histoire*, n° 174, Paris, Seuil, février 1994, pp. 8-17.
- DELON (Michel),  
« Savoir totalisant et forme éclatée », in *Dix-Huitième Siècle, (Au tournant des Lumières)*, n° 14, Paris, Garnier, 1982, pp. 13-26.
- DRIANCOURT-GIROD (Janine),  
« La vie clandestine des luthériens de Paris », in *L'Histoire* n°178, Paris, Seuil, juin 1994, pp. 24-30.
- DUHAMEL (Jean-Marie),  
« La querelle des Bouffons », *L'Histoire*, n°104, Paris, Seuil, octobre 1987, pp. 26-31.
- EWALD (François),  
« Le Surréalisme, une éthique du hasard », in *Le Magazine littéraire*, (La fin des certitudes), n° 312, juillet-août 1993, pp. 58-59.
- « Les écrivains de la fin du monde », in *Le Magazine Littéraire*, n°232, juillet-août 1986, pp. 28-29.
- GLAUDES (Pierre),  
« Personnage et psychanalyse textuelle », *Pratiques*, n° 60, décembre 1988, pp. 43-58.
- GRJBINE (André),  
« L'éthique sans dieux », in *Pour LA SCIENCE*, n° 202, Paris, Belin, août 1994, pp. 28-35.
- LECLERC (Yvan),  
« Génération romantique », in *Le Magazine Littéraire*, (G. Sand), n°295, janvier 1992, pp.33-35.
- LESOURNE (Jacques),  
« les scénarios du futur », in *Le Magazine Littéraire*, n° 312, juillet-août 1993, pp. 29-34.
- LEVER (Maurice),  
« L'antiféminisme du Moyen Âge à la Révolution », in *L'Histoire*, n°54, Paris, Seuil, mars 1983, pp. 38-51.
- ONFRAY (Michel),  
« Bouddha, le chien et la flûte » in *Le Magazine Littéraire*, (Schopenhauer), n° 328, janvier 1995, pp. 18-20.
- PERROT (Michelle),  
« Le XIX<sup>e</sup> siècle était-il misogyne ? », in *L'Histoire*, n°160, Paris, Seuil, novembre 1992, pp. 32-37.
- PINGAUD (Bernard),  
article  $\Omega$ , « Du secret », *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 14, oct. 1976 (cité dans l'ouvrage de Élisabeth Ravoux-Rallo, *infra*).

RAYMOND (Didier),

« Le mariage en procès », *in Le Magazine Littéraire*,  
(Schopenhauer), n° 328, janvier 1995, pp. 43-46.

REUTER (Yves),

« La notion de scène : construction théorique et intérêts  
didactiques », *in Pratiques*, n° 81, Metz, mars 1994, pp. 5-26.

« L'importance du personnage », *in Pratiques*, n° 60, décembre  
1988, pp. 3-22.

ROUDAUT (Jean),

« Le hasard objectif comme providence », *in Le Magazine Littéraire*,  
(André Breton), n° 254, mai 1988, pp. 46-47.

WHITE (Randall),

« Les archives du paléolithique », *in La Recherche*, (La Mémoire),  
n°267, Paris, Seuil, Juillet/Août 94, pp. 746-750.

b . *Revue ou recueils d'articles :*

\*\*\*

« Les Croisades », Numéro spécial de *L'Histoire*, n° 47, Paris, Seuil,  
juillet-août 1982.

\*\*\*

*Chateaubriand, Les Mémoires d'Outre-Tombe*, recueil d'articles,  
Paris, SEDES, 1990.

\*\*\*

*André Chénier, Les Grands écrivains choisis par l'Académie  
Goncourt*, Paris, F. Magazine S.A. (fascicule non daté).

\*\*\*

*Dix-Huitième Siècle, (Au tournant des Lumières)*, n° 14, Paris,  
Garnier, 1982.

## c. Ouvrages consultés :

- ACCARDO (Alain),  
*Initiation à la sociologie*, Bordeaux, Le Mascaret, 1983.
- ADAM (Jean-Michel) et PETIJEAN (André),  
*Le Texte descriptif*, Paris, Nathan, 1990.
- ADAM (Jean-Michel),  
*Le texte narratif*, Paris, Nathan, 1985.
- AMBRIÈRE (Francis),  
*Mademoiselle Mars et Marie Dorval*, Paris, Seuil, 1992.
- Le siècle des Valmore*, deux tomes, Paris, Seuil, 1987.
- \*\*\*
- Anthologie du XVIII<sup>e</sup> siècle romantique*,  
Présentation de Jacques Bousquet, Paris, Pauvert, 1972.
- ARASSE (Daniel),  
*La guillotine et l'imaginaire de la Terreur*, Paris, Flammarion,  
« Champs », 1987.
- AUBAUD (Camille),  
*Lire les femmes de Lettres*, Paris, Dunod, 1993.
- AUBÉ (Pierre),  
*Les Empires normands d'Orient*, Hachette, Paris, « Pluriel », 1995.
- BACRY (Patrick),  
*Les Figures de style*, Paris, Belin, 1992.
- BAKHTINE (Mikhaïl),  
*Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, « Tel », 1978
- BALAYÉ (Simone),  
Chapitre « Madame de Staël », *Histoire littéraire de la France*,  
tome IV, Paris, Éditions Sociales, 1972.
- BALZAC (Honoré de),  
*La Comédie Humaine*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », tome X,  
1979.
- La Comédie Humaine*, Paris, Seuil, « L'Intégrale », tome IV, 1966.
- BAUDE (Michel),  
*Le Moi à venir*, Klincksieck, 1993.
- BAUDELAIRE (Charles),  
*Oeuvres complètes*, Paris, Seuil, « L'Intégrale », 1968.
- Les Fleurs du Mal*, Paris, Magnard, « Textes et Contextes », 1990.

- BARRY (Joseph),  
*George Sand ou le scandale de la liberté*, Paris, Seuil, « Points », 1984.
- BECKER (Colette),  
*Lire le Réalisme et le Naturalisme*, Paris, Dunod, 1992.
- BÉGUIN (Albert),  
*L'âme romantique et le rêve*, Paris, Le Livre de Poche, « Biblio essais », (Corti, 1937), 1991.
- BÉNICHOU (Paul),  
*Le Sacre de l'écrivain, 1750-1830*, Paris, José Corti, 1973.  
  
*Le Temps des prophètes*, Paris, Gallimard, 1977.  
  
*Les Mages romantiques*, Paris, Gallimard, 1988.
- BERGSON (Henri),  
*La Pensée et le Mouvant*, Paris, P.U.F., 1975, 91<sup>e</sup> édition.
- BERNARD (Suzanne),  
*Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1978.
- BERRIOT (Karine),  
*Louise Labé, la belle rebelle et le François nouveau, suivi des Oeuvres complètes*, Paris, Seuil, 1985.
- BERTHIER (Patrick),  
*Le Théâtre au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, P.U.F., Que-Sais-Je ? 2327, 1986.
- BERTHOLET (Denis),  
*Les Français par eux-mêmes, 1815-1885*, Paris, Olivier Orban, 1991.
- BLANC (Olivier),  
*La Corruption sous la Terreur*, Paris, Robert Laffont, 1992.
- BLANCHOT (Maurice),  
*L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, « Idées », 1968 (1955).
- BLANCHOT (Maurice),  
*La part du feu*, Paris, Gallimard, 1987 (1949).
- BLOND (Georges),  
*La Grande Armée*, Paris, Robert Laffont, 1979.
- BOISSINOT (Alain),  
*Paul et Virginie*, Paris, Bertrand Lacoste, « parcours de lecture », 1988.
- BONY (Jacques),  
*Lire le Romantisme*, Paris, Dunod, 1992.

- BOULOISEAU (Marc),  
*La République Jacobine*, Paris, Seuil, « Points », 1972.
- BOURDIEU (Pierre),  
*Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1982.
- Questions de sociologie*, Paris, Les éditions de minuit, 1984.
- Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.
- Raisons pratiques*, Chapitre III : « Pour une science des oeuvres », Paris, Seuil, 1994.
- BOUSQUET (Jacques),  
*Anthologie du 18<sup>e</sup> siècle romantique*, Paris, Pauvert, 1972.
- BRÉCOURT-VILLARS (Claudine),  
*L'Érotisme Directoire, Suzane G. De Morency, Illyrine ou l'Écueil de l'inexpérience*, Paris, Jean-Jacques Pauvert - Garnier, 1983.
- BRÉMOND (Claude),  
*Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973.
- BRICARD (Isabelle),  
*Saintes ou Pouliches, L'éducation des jeunes filles au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Albin Michel, 1985.
- BUTEL (Paul),  
*La croissance commerciale bordelaise dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle*, (Service de reproduction des thèses de Lille III), Thèse soutenue devant l'Université de Paris I, le 13 janvier 1973.
- CAMPAN (Mme),  
*Mémoires de Madame Campan, première femme de chambre de Marie-Antoinette*, Paris, Ramsay, « Ramsay-images », 1979.
- CARLSON (Marvin),  
*Le Théâtre de la Révolution française*, Paris, Gallimard, « nrf - Bibliothèque des Idées », 1970.
- CASSIRER (Ernest),  
*Essais sur le langage*, Paris, Les éditions de minuit, 1969.
- CASTELOT-DECAUX,  
*Histoire de la France et des Français au jour le jour*, Paris, Librairie Académique Perrin, tome 6, 1977.
- CASTEX (Pierre-Georges),  
*Le Conte fantastique en France*, Paris, Corti, 1951.
- CHARRIÈRE (Mme de),  
*Romans*, Paris, Le Chemin Vert, 1982.

- CHARTIER (Pierre),  
*Introduction aux grandes théories du Roman*, Paris, Bordas, 1990.
- CHATEAUBRIAND (François-René de),  
*Atala-René*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968.
- Atala-René, Le Dernier Abencerage*, Préface de Pierre Moreau, Paris, Gallimard, « Folio », 1971.
- Le Génie du christianisme*, deux tomes, Garnier-Flammarion, Paris, 1966.
- Les Mémoires d'Outre-Tombe*, quatre tomes, Édition Levaillant (édition du Centenaire), Paris, Garnier, 1989.
- Les Mémoires d'Outre-Tombe*, trois tomes, Paris, Le Livre de Poche, 1968.
- CHAUNU (Pierre),  
*La civilisation de l'Europe des Lumières*, Paris, Flammarion, « Champs », 1982.
- CHEVALIER (Jean) et GHEERBRANT (Alain),  
*Dictionnaire des symboles*, quatre tomes, Paris, Seghers, 1974, (cet ouvrage a été réédité sous forme condensée dans la collection Bouquins),
- COHEN (Jean),  
*Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1971.
- COULET (Henri),  
*Le Roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1967.
- CULIOLI (Antoine),  
*La Notion d'aspect*, éd. Par Jean David et Robert Martin, Paris, Klincksieck, 1980.
- CHÉNIER (André),  
*Poésies*, (fac-simile de l'édition Louis Becq de Fouquières, 1872), Paris, Gallimard, « Poésie », 1994.
- DARNTON (Robert),  
*L'aventure de l'Encyclopédie*, Paris, Seuil, « Points », 1992.
- Édition et sédition, L'univers de la littérature clandestine au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, « nrf-essais », 1991.
- Gens de lettres, gens du livre*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1992.
- DELFAU (Gérard) et ROCHE (Anne),  
*Histoire-Littérature, Histoire et interprétation du fait littéraire*, Paris, Seuil, 1977.

- DETALLE (Anny),  
*Mythes, Merveilleux et Légendes, dans la poésie française, de 1840 à 1860*, Paris, Klincksieck, 1976.
- DEVÈZE (Michel),  
*L'Europe et le monde à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, « Collection l'Évolution de l'Humanité », Paris, Albin Michel, 1971.
- DIDEROT (Denis),  
*Supplément au Voyage de Bougainville, Oeuvres Philosophiques*, Paris, Garnier, 1961.
- Oeuvres*, Tomes I,II, et III (IV et V à paraître), Édition établie par Laurent Versini, Paris, Laffont, « Bouquins », 1994.
- DIDIER (Béatrice)  
*La Littérature française sous le Consulat et l'Empire*, Paris, P.U.F., Que-Sais-Je ? 2666, 1992.
- La Littérature de la Révolution française*, Paris, P.U.F., Que-Sais-Je ? 2418, 1988.
- Le Journal intime*, Paris, P.U.F., 1976.
- DIESBACH (Ghislain de) et GROUVEL (Robert),  
*Échec à Bonaparte*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1980.
- DRIANCOURT-GIROD (Janine),  
*L'Insolite histoire des Luthériens de Paris de Louis XIII à Napoléon*, Paris, Albin Michel, 1992.
- DUCROT (Oswald),  
*Dire et ne pas dire*, Paris, Hermann, 1972.
- DUMAS (Alexandre),  
*Mes Mémoires*, deux tomes, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1989.
- DUPRIEZ (Bernard),  
*Gradus, Les Procédés littéraires*, Paris, 10/18, 1984.
- EASLEA (Brian), trad. Nina Godneff,  
*Science et philosophie, Une révolution 1450-1750*, Paris, Ramsay, 1986.
- ECO (Umberto),  
*L'Oeuvre ouverte*, « Points », Paris, Seuil, 1965 (1962).
- Apostille au Nom de la rose*, Paris, Le Livre de Poche, « Biblio essais », 1992, (Grasset, 1985).
- Lector in fabula*, Paris, Le Livre de Poche, « Biblio essais », 1990 (1979).

*Les Limites de l'interprétation*, Paris, Le Livre de Poche, « Biblio essais », 1994.

*La Production des signes*, Paris, Le Livre de poche, « Biblio essais », 1992 (1976).

EKELAND (Ivar),  
*Le Calcul, l'Imprévu, Les figures du temps de Kepler à Thom*, Paris, Seuil, « Points », 1984.

\*\*\*

*L'Encyclopédie*, deux tomes, Paris, Garnier-Flammarion, 1986.

ÉPINAY (Mme d'),  
*Les Contre-Confessions*, Préface d'Élisabeth Badinter, Paris, Mercure de France, 1989.

ESCARPIT (Robert),  
*Le Littéraire et le social*, Collectif, sous la direction de Robert Escarpit, Paris, Flammarion, « Champs », 1970.

FABRE (J.),  
*Lumières et Romantisme*, Paris, Klincksieck, 1963.

FAUCHERY (Pierre),  
*La destinée féminine dans le roman européen au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Colin, 1972.

FELMAN (Shoshana),  
*Le scandale du corps parlant*, Paris, Seuil, 1980.

FILLAUDEAU (Bertrand),  
*La Vague romantique*, Paris, Corti, 1991.

FLAUBERT (Gustave),  
*Oeuvres Complètes*, Paris, Seuil, « L'Intégrale », 1964.

FONTANIER (Pierre),  
*Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, « Champs », 1968.

FRANCILLON (Roger),  
*L'oeuvre romanesque de Madame de La Fayette*, Paris, Corti, 1973.

FUMAROLI (Marc),  
*Trois institutions littéraires*, Paris, Gallimard, « Folio », 1994.

GALLO (Max),  
*Robespierre, histoire d'une solitude*, Paris, « Le Livre de Poche » N° 3967, 1968.

GENETTE (Gérard),  
*Figure III*, Paris, Seuil, 1972.

*Palimpsestes*, Paris, Seuil, «Points », 1992.

*L'Oeuvre de l'art, Immanence et transcendance*, Seuil, « Collection poétique », 1994.

GENLIS (Félicité de)

*Mémoires de Madame la Comtesse de Genlis*, Paris, Albin Michel, 1925.

GIRARD (René),

*La Violence et le Sacré*, Paris, Le Livre de Poche, « Pluriel », 1980.

GOLDENSTEIN (J.-P.),

*Pour lire le Roman*, Belgique, De Boeck-Duculot, 1989.

GOLDMANN (Lucien),

*Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, « Idées », 1964.

*Le Dieu caché*, « Bibliothèque des idées », Gallimard, Paris, 1955.

GONCOURT (Edmond et Jules),

*Journal*, trois tomes, sous la direction de Robert Kopp, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1989.

*La Fille Élisa / La Faustin*, Paris, U.G.E., « 10X18 », 1979.

GOULEMOT (Jean-Marie),

*La Littérature des Lumières*, Paris, Bordas, 1989.

GROJNOWSKI (Daniel),

*Lire la Nouvelle*, Paris, Dunod, 1994.

GROUSSET (René),

*L'épopée des Croisades*, Paris, (Plon, 1939), Le Livre de Poche.

GUSDORF (Georges),

*Le Romantisme*, deux tomes, Paris, Payot, 1993.

GUY (Christian),

*La Vie quotidienne de la société gourmande au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette, 1971.

HAMILTON (Edith),

*La Mythologie*, Marabout, « Marabout Université / 20 », Verviers (Belgique), 1962.

HAMON (Philippe),

*Atlas des Littératures*, Paris, Encyclopédia Universalis, 1990.

HAMPTON (Norman),

*Histoire de la pensée européenne, Le siècle des Lumières*, Paris, Seuil, « Points », 1972.

\*\*\*

*Histoire de la Littérature française, Du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, tome II, Paris, Armand Colin, 1970.

- HUGO (Victor),  
*Poésies complètes*, Préface de Jean Gaulmier, « L'Intégrale », Paris, Seuil, 1977.
- JAUSS (Hans-Robert),  
*Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, «Tel », (1978), 1990.  
  
*Pour une herméneutique littéraire*, Paris, Gallimard, 1988.
- JAVEAU (Claude),  
*Leçons de sociologie*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1994.
- JOLY (Pierre),  
*Necker*, Paris, P.U.F., 1951.
- KEMPF (Roger),  
*Diderot et le roman, ou Le Démon de la présence*, Paris, Seuil, « Pierres Vives », 1964.
- KERMINA (Françoise),  
*Madame Roland ou la passion révolutionnaire*, Paris, Librairie académique Perrin, 1976.
- KORNGOLD (Ralph),  
*Les dernières années de Napoléon*, Paris, Payot, 1962.
- LABROSSE (Claude),  
*Lire au XVIII<sup>e</sup> siècle. La Nouvelle Héloïse et ses lecteurs*, Paris, Presses Universitaires de Lyon, 1985.
- LA BRUYÈRE,  
*Les Caractères*, Paris, Classiques Garnier, 1962.
- LACLOS (Chardelos de),  
*Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1979.
- LARTHOMAS (Pierre),  
*Le Langage dramatique*, Paris, P.U.F., 1990.
- LAS CASES,  
*Mémorial de Sainte-Hélène*, deux tomes, Édition de A. Fugier, Paris, Classiques Garnier, 1968.
- LATREILLE (André),  
*L'ère napoléonienne*, Paris, Armand Colin, collection U, 1974.
- LAUTRÉAMONT, Ducasse (Isidore),  
*Oeuvres complètes, Poésies I*, Paris, Le Livre de Poche relié, 1963.
- LECLERC (Yvan),  
*Crimes écrits, La Littérature en procès au 19<sup>e</sup> siècle*, Paris, Plon, 1991.

- LEJEUNE (Philippe),  
*Le Moi des Demoiselles, Enquête sur le journal de jeune fille*, Paris, Seuil, 1993.
- Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- Je est un autre, L'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980.
- LENOBLE (Robert),  
*Histoire de l'idée de Nature*, Paris, Albin Michel, 1969.
- LEPRONT (Catherine)  
*Caspar David Friedrich*, Paris, Gallimard, « L'Art et l'Écrivain », 1995.
- LE ROY LADURIE (Emmanuel),  
*Histoire du climat depuis l'an mil*, deux tomes, Paris, Flammarion, « Champs », 1983.
- LEVER (Evelyne),  
*Louis XVI*, Paris, Fayard, 1985.
- LÉVY (Maurice),  
*Le Roman «gothique» anglais, 1764-1824*, « Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité », Paris, Albin Michel, 1995.
- Images du Roman noir*, Paris, Losfeld, 1973.
- LIOURE (Michel),  
*Le Drame*, Paris, Armand Colin, « Collection U », 1963.
- LOYOLA (Ignace de),  
*Exercices spirituels, précédés du Testament*, Paris, Arléa, 1991.
- LUKÁCS (Georges),  
*Le Roman historique*, Paris, Payot, « pbp », 1977.
- « Forme intérieure du roman », *La Théorie du roman*, Paris, Gonthier-Denoël, « Médiations », 1971 (1920).
- MAALOUF (Amin),  
*Les croisades vues par les Arabes*, Paris, (Lattès, 1983), « J'ai lu », 1988.
- \*\*\*  
*Manuel d'histoire littéraire de la France*, IV, deux tomes, Éditions sociales, 1972-1973.
- MACPHERSON (James),  
*OSSIAN, Poèmes dramatiques*, Paris, Stock + Plus, 1981.

- MATTELART (Armand),  
*L'invention de la communication*, Paris, Éditions la découverte, 1994.
- MAUROIS (André),  
*Prométhée, ou la vie de Balzac*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1993.  
  
*Adrienne ou la vie de Mme de La Fayette*, Paris, Hachette, 1960.
- MAUZI (Robert),  
*L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Albin Michel, « Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité », 1994 (1979).
- MAINGUENEAU (Dominique),  
*Le contexte de l'oeuvre littéraire*, Paris, Dunod (Bordas), 1993.  
  
*Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990.
- MARIE de France  
*LAIS*, « Guigemar », Paris, Le Livre de Poche 4523, « Lettres Gothiques », 1990.
- MARTIN (Marie-Madeleine),  
*Les doctrines sociales en France et l'évolution de la société française*, Paris, Dervy, 1988 (1963).
- MASPERO (François),  
*L'honneur de Saint-Arnaud*, Paris, Seuil, « Points », 1995.
- \*\*\*  
*L.-S. Mercier, un hérétique en littérature*, Paris, Mercure de France, 1995.
- MERLIN (Hélène),  
*Public et Littérature en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Les Belles-Lettres, 1994.
- MERMAZ Louis,  
*Un amour de Baudelaire, Madame Sabatier*, Paris, Éditions Rencontre, 1967.
- MICHAUD (J.-F.),  
*Histoire des Croisades*, Présenté par R. Delort, Paris, Robert Laffont, 1969 (réédition).
- MICHEL (Alain),  
*La parole et la beauté*, Paris, Albin Michel, (1982) 1994.
- MICHELET (Jules),  
*La Femme*, Paris, Flammarion, « Champs », 1981.

\*\*\*

*Misérable et glorieuse, la femme du XIX<sup>e</sup> siècle*, Collectif, présenté par Jean-Paul Aron, Paris, Fayard, 1980.

MOLINIÉ (Georges) & VIALA (Alain),  
*Approches de la réception*, Paris, P.U.F., 1993.

MOLINIÉ (Georges),  
*Dictionnaire de Rhétorique*, Paris, Le Livre de Poche, 1992.

MONGLOND (André),  
*Le Prémantisme français*, deux tomes, Paris, Corti, 1966.

MONGLOND (André),  
Nous avons consulté les sept premiers tomes de  
*La France révolutionnaire et impériale : annales de bibliographie méthodique et description des livres*, Slatkine, 1976.

MORAZÉ (Charles),  
*Les bourgeois conquérants*, deux tomes, Paris, Éditions Complexe, 1985.

MORENCY (Suzane G. de),  
*Illyrine ou l'Écueil de l'inexpérience*, Paris, Jean-Jacques Pauvert - Garnier, 1983

MORIN (Edgar),  
*La Méthode*, I, *La Nature de la Nature*, Paris, Seuil, « Points », 1987 (1981).

*La Méthode*, III. *La Connaissance de la Connaissance*, Paris, Seuil, « Points », 1992 (1986),

*La Méthode*, IV, *Les Idées*, Paris, Seuil, « Points », 1995 (1991).

MOURA (Jean-Marc),  
*Lire l'Exotisme*, Paris, Dunod, 1992.

MOUROT (Jean),  
*Chateaubriand, Le génie d'un style, rythme et sonorité dans les Mémoires d'Outre-Tombe*, Paris, Nizet, 1960.

MOURRE (Michel),  
*Dictionnaire Encyclopédique d'Histoire*, Paris, Bordas, 1978.

MUSSET (Alfred de),  
*La Confession d'un enfant du siècle*, Paris, Gallimard, « Folio », N° 476, 1973.

NIEDERST (Alain),  
*Fontenelle*, Paris, Plon, 1991.

\*\*\*

*Nouvelles françaises du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Le Livre de Poche, « Bibliothèque classique », deux tomes, 1994.

ORIEUX (Jean),

*Voltaire*, deux tomes, Paris, Flammarion, « Champs », 1977.

ORMESSON (Jean d'),

*Mon dernier rêve sera pour vous*, (une biographie de Chateaubriand), Paris, Le Livre de Poche, N° 5872, 1983.

OUAKNIN (Marc-Alain),

*Concerto pour quatre consonnes sans voyelles, Au-delà du principe d'identité*, Paris, Seuil, « Points », 1981.

*Bibliothérapie*, Paris, Seuil, « La couleur des idées », 1994.

PEYRE (Henri M.),

*Qu'est-ce que le Romantisme ?*, Paris, P.U.F., 1979.

POMEAU (René),

*Laclos*, Paris, Hatier, « Connaissance des Lettres », 1975.

PRÉVOST (Abbé),

*Manon Lescaut*, Ed. F. Deloffre et R. Picard, Paris, Garnier, 1965.

PROPP (Vladimir),

*Morphologie du conte*, Paris, Seuil, « Points », 1973.

RABELAIS (François)

*Oeuvres*, Paris, Éditions du Seuil - France Loisirs, 1973.

RAVOUX-RALLO (Élisabeth),

*Méthodes de Critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 1993.

RAYMOND (Michel),

*La crise du roman des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, Corti, 1966.

REDONDI (Pietro),

*Galilée hérétique*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 1985.

REUTER (Yves),

*Introduction à l'analyse du Roman*, Paris, Bordas (Dunod), 1991.

RICOEUR (Paul),

*Temps et récit, I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, « Points », 1991 (1983).

*Temps et récit, III. Le temps raconté*, Paris, Seuil, « Points », 1985 (1981).

*Du texte à l'action, Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, 1969.

RICHTER (Noë),  
*La Lecture & ses institutions, 1700-1918*, Bassac (Charente),  
Bibliothèque de l'Université du Maine & Éditions Plein Chant, 1987.

ROBERT (Marthe),  
*Livre de lectures*, Paris, Le Livre de Poche, « Biblio essais », 1983  
(1977).

\*\*\*

*Romans libertins du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Robert Laffont,  
« Bouquins », 1993.

ROUSSEAU (Jean-Jacques),  
*Correspondance complète de J.-J. Rousseau*, les Délices, Genève,  
Institut et Musée Voltaire, 1967, T. IV.

*Oeuvres complètes*, Paris, Seuil, « L'Intégrale », 1971.

ROUSSET (Jean),  
*Forme et signification*, Paris, Corti, 1989.

*Le Lecteur intime*, Paris, Corti, 1986.

*Leurs yeux se rencontrèrent*, Paris, Corti, 1989.

RUSTIN (Jacques),  
*Le Vice et la Vertu dans le roman français du XVIII<sup>e</sup> siècle, de  
Manon à Julie (1731-1761)*,  
Doctorat d'État de Littérature Française,  
(Sous la direction de Jean Fabre), Paris 4, 1973.

SABATIER (Robert),  
*Histoire de la Poésie française, La Poésie du XIX<sup>e</sup> siècle, Les  
Romantismes*, Paris, Albin Michel, 1977.

SAINTE-BEUVE  
*Portraits Littéraires*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1993.

SARTRE (Jean-Paul),  
*Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1949.

SANDRAS (Michel),  
*Lire le Poème en prose*, Paris, Dunod, 1995.

SEYLAZ (Jean-Luc),  
*Les Liaisons dangereuses et la création romanesque chez Laclos*,  
Paris et Genève, Minard et Droz, 1958.

SCHERER (Jacques),  
*La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1968.

- SCOTT (Walter),  
*Waverley - Rob-Roy - La Fiancée de Lammermoor*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1981.
- SGARD (Jean),  
*Prévost romancier*, Paris, Corti, 1989.
- SOBOUL (Albert),  
*Histoire de la révolution française*, deux tomes, Paris, Gallimard, « Idées », 1962.  
  
*La 1<sup>ère</sup> République*, Paris, Calmann-Lévy, 1968.
- STAËL (Germaine de),  
*De l'Allemagne*, deux tomes, Paris, Garnier-Flammarion, 1967.
- SWIFT (Jonathan),  
*Oeuvres*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1977.
- \*\*\*  
*Le Tambour et la Harpe, Oeuvres, pratiques et manifestations musicales sous la Révolution*, Département de musique de l'Université Lumière Lyon 2 et Centre d'étude de la musique française au XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles de l'Université Paris-IV Sorbonne, éditions du May, 1991.
- TASSO Torquato,  
*Gerusalemme liberata*, Firenze, Salani, 1976.
- \*\*\*  
*Le Théâtre en France*, Paris, Le livre de Poche, La Pochothèque, « Encyclopédies d'aujourd'hui », 1992.
- THÉRON (Michel),  
*Réussir le commentaire stylistique*, Paris, Ellipses, 1992.
- THOMASSEAU (J.-M.),  
*Le Mélodrame sur les scènes parisiennes, de Coelina (1800) à l'Auberge des Adrets (1823)*, Service de reprographie des thèses, Lille, 1974.
- THOM (René),  
*Paraboles et catastrophes*, Paris, Flammarion, « Champs », 1989.
- TULARD (Jean)  
*Napoléon*, Paris, Fayard, 1977.  
  
*La vie quotidienne des Français sous Napoléon*, Paris, Hachette, Le Livre de Poche, 1978.

- UBERSFELD (Anne),  
« Beaumarchais : une révolution dramaturgique. », *Le Théâtre en France*, Paris, Le Livre de Poche, La Pochothèque, « Encyclopédies d'aujourd'hui », 1992.
- VALETTE (Bernard),  
*Le Roman*, Paris, Nathan, « Collection 128 », 1992.
- VAN TIEGHEM (Paul),  
*Le Romantisme dans la littérature européenne*, Paris, Albin Michel, « Bibliothèque de l'Humanité », 1969.
- VERSINI (Laurent),  
*Laclos et la tradition*, Paris, Klincksieck, 1968.
- VEYNE Paul,  
*René Char en ses poèmes*, Paris, Gallimard, « Essais », 1990.
- VIALA (Alain),  
*Naissance de l'écrivain*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.
- VIATTE (Alexandre),  
*Les Sources occultes du Romantisme français*, deux tomes, Paris, 1928, (régulièrement rééditée par Champion).
- VIDLER (Anthony),  
*Ledoux*, Paris, Hazan, 1987.
- VIGNAUX (Georges),  
*Les Sciences cognitives*, Paris, Le Livre de Poche, « Biblio essais », 1994.
- VIGNY (Alfred de),  
*Servitude et grandeur militaires*, Paris, Le Livre de Poche 4282, 1988.
- VINCENT-BUFFAULT (Anne),  
*Histoire des larmes*, Marseille, Rivages, 1986.
- L'Exercice de l'amitié, Pour une histoire des pratiques amicales aux XVIII<sup>e</sup> et au XIX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Seuil, 1995.
- VOLTAIRE,  
*Lettres Philosophiques*, Paris, Gallimard, « Folio », 1988.
- VORAGINE (Jacques de),  
*La Légende dorée*, deux tomes, Paris, Garnier-Flammarion, 1967.
- \*\*\*  
*Le Voyage en Polynésie*, Préface de Jean-Jo Scemla, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1994.

\*\*\*

*Le Voyage en Orient*, Préface de Jean-Claude Berchet, Robert Laffont, « Bouquins », 1985.

WEBER (Jacques),  
*Stendhal, les structures thématiques de l'oeuvre et du destin*, Paris, SEDES, 1969.

WEIL (Françoise),  
*L'Interdiction du roman et la librairie : 1728-1750*, Paris, Aux amateurs de livres, 1986.

WORONOFF (Denis),  
*La République bourgeoise de Thermidor à Brumaire*, Paris, Seuil, « Points », 1978.

WURMSER (André),  
*La Comédie Inhumaine*, Paris, Gallimard, 1970.

ZERAFFA (Michel),  
*Roman et société*, Paris, P.U.F., « Collection Sup », 1971.

ZELDIN (Théodore),  
*Histoire des passions françaises*, deux tomes, Paris, Payot, 1994.

ZIMA (P.-V.),  
*Pour une sociologie du texte littéraire*, Paris, UGE, 1978.

*Manuel de sociocritique*, Paris, Picard, 1985.

ZIMMERMANN (Daniel),  
*Alexandre Dumas, le Grand*, Paris, Julliard, 1993.



# *Annexes*



DAME DE CŒUR

## VII. ANNEXE MÉTHODOLOGIQUE

La présente « Annexe méthodologique » est destinée à éclairer la démarche qui a été nôtre et qui a piloté notre analyse des romans de Mme Cottin. Nous y explicitons un certain nombre de termes de manière raisonnée.

Nous tentons ici d'éclairer des voies qui justifient l'étude d'écrivains tels que Sophie Cottin. Notre projet était d'apporter une contribution à l'étude de l'horizon d'attente et de ses fluctuations, dans la perspective d'une approche renouvelée de l'Histoire Littéraire qui s'appuie, désormais, sur les données de la sociologie.

De ce point de vue, il nous a paru utile de recourir à une représentation précise du champ littéraire ; nous l'envisageons comme un espace géométrique (donc pourvu de frontières) où s'inscrit l'imaginaire d'une génération. Cet imaginaire s'alimente à des objets -nécessairement culturels - qui surgissent à l'horizon et l'informent. La représentation collective se constitue de la sorte, fondant le paradigme social auquel le Pouvoir (politique ou religieux) tente, également, d'imposer des structures formelles. Pris à un instant donné, ce paradigme peut être dessiné et analysé : feuillet de réceptivité et feuillet de réception à la fois, qui traduit la sensibilité ambiante, il se présente de manière tomographique<sup>2577</sup>.

---

<sup>2577</sup> Grossièrement parlant, la « tomographie » consiste, en biologie et en médecine, à opérer des découpages en tranches fines qui permettent d'obtenir des vues empilées, en deux dimensions, d'un objet tridimensionnel.

## 1. Préambule :

De tous les critiques modernes, Umberto Eco est sans aucun doute celui qui convainc le mieux son lecteur qu'au sein d'une démarche menée de façon scientifique, il demeure toujours des espaces où une vision ludique des phénomènes peut amener un éclairage neuf. Qu'il nous pardonne ici le plagiat volontaire d'une certaine tournure d'esprit qui vise à user du paradoxe pour mieux asseoir notre problématique. Cette position incongrue n'aura d'autre objectif que de mettre en lumière un certain nombre d'aspects qui dirigent notre façon particulière d'aborder cette étude.

Nous pourrions ainsi déclarer que le « sujet » de notre thèse n'est pas à proprement parler Sophie Cottin et les textes qu'elle a légués à une postérité qui lui a manifesté son ingratitude indifférente ; car notre propos n'est pas uniquement de parcourir des contrées biographiques inexplorées et de nous extasier sur les qualités cachées d'une oeuvre injustement tombée dans l'oubli. Comme le soulignait Maurice Blanchot :

« La postérité n'est promise à personne et elle ne fait le bonheur d'aucun livre. L'oeuvre ne dure pas, elle est ; cet être peut ouvrir une nouvelle durée, il est un appel au commencement, rappelant que rien ne s'affirme que par la fécondité d'une décision initiale, mais l'avènement même de l'oeuvre s'éclaire aussi bien par l'éclat de la disparition que par le faux jour d'une survie devenue habituelle.<sup>2578</sup> »

Ces qualités existent parfois et s'il nous arrive de nous arrêter sur telle ou telle page de l'écrivain pour les mettre en évidence, cela ne fait pas l'essentiel de notre approche. Nous faisons nôtre l'affirmation de Dominique Maingueneau<sup>2579</sup> selon laquelle, désormais, règne « une nouvelle conception du fait littéraire, celle d'un acte de communication dans lequel le *dit* et le *dire*, le texte

<sup>2578</sup> Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, « Idées », 1968 (1955), page 270.

<sup>2579</sup> *Le contexte de l'oeuvre littéraire*, Paris, Dunod, 1993, page VI.

et son contexte sont indissociables. D'abord marginales, ces problématiques occupent à présent le devant de la scène. Bien des chercheurs ont pris acte de ces transformations, mais la majorité des « usagers » des études littéraires continuent à raisonner sur des schémas traditionnels, sans s'apercevoir que la conjoncture qui leur donnait sens a disparu. »

Notre démarche s'applique à prendre en compte ces transformations, avec l'espoir que nourrit tout chercheur, celui de faire progresser, tant par une mise en ordre globale, que par des remarques ponctuelles, ces outils essentiels.

Précisons fermement qu'il s'agit avant tout de porter un regard critique, parfaitement conscient des méthodes mises en oeuvre, sur l'oeuvre de Sophie Cottin. Mais une telle approche serait incomplète si nous avions négligé de retracer la biographie de cette femme dont l'existence intime a été marquée par les événements historiques. Sa sensibilité propre s'est formée à ce « tournant des Lumières » où se dessine un monde nouveau, à un moment précis de l'Histoire Littéraire où s'élaborent les fondements du Romantisme. Ce cadre sociologique, insuffisamment exploré, mérite une étude attentive.

Prendre pour objet d'étude une romancière comme Madame Cottin pourrait sembler, à première vue, sans grande signification. En réalité, le débat critique actuel nécessite que l'on s'intéresse de très près à des écrivains de sa catégorie, sans lesquels on ne pourrait se forger une idée précise de l'horizon d'attente en un point donné de l'histoire littéraire. Est-il besoin de reprendre les positions de Pierre Orecchioni :

« Il me semble d'abord que la sociologie historique des faits littéraires doit s'accrocher, contre vents et marées, au postulat de l'unité du fait littéraire, unité qui s'étend du plus infime roman-photo aux chefs-d'oeuvre de la littérature universelle. Refuser cette hypothèse, accepter des hiérarchies préétablies entre les oeuvres, c'est s'engager dans une voie sans issue. Il ne s'agit pas bien sûr de nier que Stendhal fut un meilleur romancier que Delly, mais d'appliquer à toutes les oeuvres sans distinction les mêmes critères, les mêmes procédés d'analyse. Si l'on admet que le fait littéraire est un fait social,

il ne peut y avoir de degré dans la « littéralité ». La qualité de l'oeuvre doit elle-même se définir en termes de société.<sup>2580</sup> »

Outre qu'elle présente l'avantage, à notre avis incontestable, de sortir des sentiers battus, une étude des romans de Sophie Cottin permet de définir les caractéristiques du champ littéraire à un moment crucial où les formes évoluent et où l'horizon se modifie. Appliquées à une oeuvre particulière, dont l'une des qualités – et non la moindre – est la virginité (dans la mesure où aucun critique n'y a plaqué ses schémas et ses grilles interprétatives) ces démarches auront eu le mérite, nous l'espérons, d'ouvrir des perspectives stimulantes pour l'esprit.

Ainsi, si Sophie Cottin n'est pas le sujet de ce travail de recherche tout du moins en est-elle l'objet essentiel. Le plus préoccupant ! Plus qu'un prétexte, elle propose à notre attention une énigme fondatrice. Toute notre démarche prend en effet appui sur un constat simple et évident ; cette romancière, aujourd'hui oubliée, a produit un *corpus* de textes qui, plusieurs décennies durant, ont bénéficié d'une faveur générale, unanime, indiscutable – et internationale ! Puis elle a soudainement sombré dans une obscurité complète, éclipsée par une nouvelle littérature. Par conséquent, nous pouvons rectifier notre affirmation première en disant que Sophie Cottin est « l'objet » de ce travail de recherche. Notre projet n'était pas seulement de travailler *sur* Sophie Cottin, mais bien de nous servir de Sophie Cottin et de son oeuvre pour faire progresser une question littéraire de première importance

Il existe, parmi cette foule d'objets étranges que répertorient les astronomes, des étoiles dont l'intensité lumineuse croît si rapidement qu'on pourrait imaginer facilement que leur clarté s'éternisera aux cieux ; elles deviennent des astres de première grandeur : illusion, car cette exubérance fugitive retombe comme résorbée dans un puits ténébreux et sans fond d'où n'émerge plus aucune lumière. Cette métaphore traduit parfaitement le destin littéraire de Sophie Cottin.

---

<sup>2580</sup> *Le Littéraire et le social*, Collectif, sous la direction de Robert Escarpit, Paris, Flammarion, « Champs », 1970, page 52.

Comme le souligne Arnelle<sup>2581</sup> :

« [...] les éditions des oeuvres de Mme Cottin sont très nombreuses. Le catalogue de la Bibliothèque Nationale en fournit une liste considérable. Celles de 1798, 1800, 1802, 1805 ont disparu, à moins qu'il ne s'en trouve dans quelque maison de campagne au plus reculé de la province, où elles avaient pénétré. En sorte qu'on ne connaît même pas le nom des premiers éditeurs. Les plus anciens volumes qu'on retrouve aujourd'hui, incomplets, dépareillés, sont de 1806, édités par Michaud seul, ou Michaud et Giguet. Il y a eu les oeuvres complètes, ou les éditions de volumes séparés ; la dernière est de 1896. Certaines sont précédées de notices sur l'auteur. Les romans ont été traduits en espagnol, portugais, italien, anglais. Beaucoup sont accompagnés de portraits et, en général, du buste sculpté par de Seyne, dessiné par Picon, gravé par Caron. »

On trouvera dans notre bibliographie la liste des nombreuses éditions et traductions des oeuvres de Mme Cottin. Encore sommes-nous persuadé qu'elles n'y sont pas répertoriées dans leur intégralité.

En dépit de cette abondance, nous pouvons témoigner qu'il est particulièrement difficile de trouver une édition complète, même tardive, de cette oeuvre sur le marché du livre ancien.

Ce constat suggère qu'une oeuvre littéraire peut être, d'une certaine façon, assimilée à un organisme dont l'apparition et la durée de vie sont étroitement liées à un ensemble de facteurs qu'il convient d'examiner. En cela, elle ressemble à une entité organique, par conséquent soumise à des lois biologiques. En tant que forme nouvelle, elle n'émerge qu'au sein d'un milieu favorable, prêt à l'accueillir : elle ne peut prendre pied et s'ancre dans l'espace littéraire que si les conditions indispensables et nécessaires à sa réception se trouvent réunies.

Nul doute cependant que son succès favorise les imitations, générant les tentatives plus ou moins réussies d'épigones qui profitent de son dynamisme pour inscrire leurs propres productions dans le sillage déjà ouvert.

---

<sup>2581</sup> Arnelle, page 337.

Des oeuvres qui l'ont précédée elle conserve des caractères génétiques ; peut-être, à son tour, parviendra-t-elle à transmettre une partie des siens aux oeuvres à venir, celles qui lui succéderont dans l'arène des lettres. Enfin, elle pourra être, tôt ou tard, frappée par un phénomène de sénescence (obsolescence) que déjà Sainte-Beuve, à son époque, avait pressenti. L'oeuvre semble épuiser son substrat, en l'occurrence le terreau nourricier qui lui assurait sa survie : de la même façon une colonie bactérienne cultivée sur un gel nutritif connaît au préalable une expansion rapide, puis, les maigres ressources que lui alloue ce milieu artificiel ayant disparu, la régression s'installe, laissant place à un dépérissement<sup>2582</sup> :

« Les métaphores vitalistes dont s'entourent les études genrologiques induisent fatalement ce type de questionnement, comme si le développement littéraire était semblable au transformisme des espèces animales. Serait-ce parce qu'il est mieux adapté au milieu que le roman, profitant de la loi du plus fort, est florissant dans la conjoncture actuelle ? »

Peut-on dire que, dans ces circonstances, l'oeuvre aura atteint ses limites face à un lectorat désormais habitué à des artifices connus et dont l'horizon d'attente sera ouvert à d'autres productions, plus roboratives et plus conformes à des désirs nouveaux ? Dès lors, il faudra repérer la ressource vitale qui lui a manqué, ce qui, dans l'espace où elle cherchait à trouver une place, a fait défaut. En revanche, si à terme, elle parvient à se faire reconnaître par la postérité, elle trouvera sa place dans cette Histoire Littéraire où, comme sur les chemins antiques, apparaissent, à intervalles réguliers, ces bornes isolées et chenuës qui jalonnent des parcours rassurants. Mais il ne s'agit ici que d'une possibilité, la plus rare à notre avis si l'on considère attentivement la quantité des productions qui se trouvent évacuées du pré carré où s'empilent les oeuvres reconnues dignes d'enrichir le patrimoine culturel. L'abandon pur et simple des idoles qu'on avait adorées, l'adoration de ce que l'on avait brûlé d'abord, voilà ce qui constitue la vie dynamique de l'oeuvre

---

<sup>2582</sup> Bernard Valette, *Le Roman*, Paris, Nathan, « Collection 128 », 1992, page 14.

littéraire, phénomène qui jette une ombre sur certaines créations définitivement mises au rebut.

Nous nous situerons donc délibérément sur un terrain précis, celui de la critique littéraire, en posant comme préalable qu'il ne s'agit point de construire ici un édifice explicatif brillant et définitif qui, une fois pour toutes résoudrait les problèmes que pose la réception des oeuvres. Une thèse critique, à notre avis, n'a d'intérêt que par les questions qu'elle soulève, les portes qu'elle entrouvre, et qui contribuent à enrichir le regard que l'on porte sur la création littéraire et la manière dont elle s'inscrit/se réalise au sein de la société. Les vérités scientifiques, lorsqu'on y parvient, ne sont guère que des vérités provisoires qui ont valeur d'appel.

L'enjeu de ce travail consistera également à vérifier la pertinence heuristique d'un certain nombre de démarches théoriques qui permettent l'exploration de l'espace littéraire, de ses fluctuations et de ses évolutions. La tâche à laquelle nous désirons particulièrement nous atteler consiste en l'étude d'une oeuvre narrative – suffisamment caractéristique – qui permette d'analyser avec finesse le basculement de l'horizon d'attente des lecteurs, d'observer *in situ* comment s'opère ce déplacement et de démontrer que ce changement fondamental nécessite une médiation particulière : l'oeuvre en question figurant une sorte de chaînon-manquant, cette réflexion, menée à terme, aurait une utilité évidente – comme la quête des fossiles atypiques, en paléontologie, vise à conforter les hypothèses formulées quant à l'évolution précise des espèces, à vérifier si la modification d'un trait particulier résulte bel et bien d'une pression du milieu, se trouve en corrélation avec des phénomènes extérieurs. Comme le signale Paul Ricoeur<sup>2583</sup> :

« Le cas des oeuvres nouvelles est à cet égard le plus favorable au discernement du changement d'horizon qui en constitue l'effet majeur. Dès lors, le facteur décisif pour l'établissement d'une histoire littéraire est

---

<sup>2583</sup> Paul Ricoeur, *Temps et récit, 3. Le temps raconté*, Paris, Seuil, « Points », 1985 (1981), page 313.

d'identifier les *écarts esthétiques* successifs entre l'horizon d'attente préexistant et l'oeuvre nouvelle qui jalonnent la réception de l'oeuvre. Ces écarts constituent le moment de négativité de la réception. »

Si l'on considère que la Littérature — d'abord et avant tout, produit d'une activité humaine — est liée à un déroulement historique dans lequel se trouve impliquée la société — plus exactement que, prise au coeur du cadre temporel, elle entretient des rapports génétiques avec celui-ci — il nous semble indispensable de repérer sur quels éléments s'opèrent les mutations<sup>2584</sup>. Citons les préalables que pose Paul Bénichou dans le premier ouvrage qu'il a consacré à la littérature romantique : « Une étude comme celle-ci a nécessairement un aspect sociologique. Les débats relatifs à la condition humaine, tels que nous les trouvons dans les oeuvres littéraires, répondent à des situations et à des inquiétudes qui affectent une société entière.<sup>2585</sup> » Et puisque notre propos côtoiera la sociologie, il convient de poser au principe de notre démarche que

---

<sup>2584</sup> Pour le philologue allemand August Schleicher, l'isolement d'une langue tend à accroître ses particularités d'où l'apparition, par divergence, de dialectes qui aboutiront à des langues distinctes. Or, cette théorie qui date du siècle dernier a été contestée récemment par C. Renfrew (*Archeology and Language : The puzzle of Indo-European Origins*, Cambridge University Press, 1988) qui pose le problème en des termes assez différents comme le souligne Georges Vignaux : « Au plan linguistique, d'abord, on peut considérer plusieurs schémas susceptibles de motiver la substitution d'une langue à une autre : l'expansion démographique et économique de nouveaux arrivants qui imposent de nouvelles sources de subsistance, de rapports à l'économique ; intrusion d'une technologie militaire supérieure ; la prédominance d'une élite ; ou encore, lorsqu'une société hautement centralisée s'effondre ; ou enfin, suite à l'établissement de relations commerciales dans une société égalitaire [...] » (Georges Vignaux, *Les Sciences cognitives*, Paris, Le Livre de Poche, « Biblio essais », 1994, page 274.) En ce qui concerne notre propre problématique, nous pourrions avancer prudemment l'hypothèse que ces *macro-phénomènes* « historiques » qui provoquent la substitution d'une langue (ou d'un « état de langue ») à une autre, ressembleraient au *micro-phénomènes* qui entrent en jeu dans le domaine de la réception. Il nous semble parfaitement pertinent d'assimiler une tranche synchronique du champ littéraire à un état de langue auquel se substitue un nouvel état, selon une dynamique diachronique. Un horizon d'attente donné est ainsi assimilable à une langue qui a cours durant un espace de temps précis jusqu'à ce qu'un autre horizon d'attente vienne s'y substituer.

<sup>2585</sup> Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain, 1750-1830*, Paris, José Corti, 1973, page 18.

« les effets observables dans la réalité sont toujours le produit de *la rencontre entre des structures internes et des structures externes*, entre des *habitus* et des situations objectives, entre deux états de l'histoire, d'une part de l'histoire incorporée sous forme de schèmes de perception, de sensibilité, de réflexion, d'action, qui commandent le rapport heureux ou malheureux de l'agent au monde social qui l'entoure, d'autre part de l'histoire objectivée sous forme de structures variées (économiques, politiques, linguistiques, etc.), d'institutions, d'organismes, d'objets, etc.)<sup>2586</sup> »

Le passage d'un état à un autre, n'est pas un effet de pure magie opérée par un Mandrake<sup>2587</sup> en habit qui, dissimulant derrière un voile noir la comparse volontaire, la transformerait instantanément en tigre de Sibérie ; nous prétendons qu'il se passe quelque chose derrière le voile de soie noire et c'est bien là qu'il faut porter toute notre attention afin d'y découvrir ce qui constitue les aspects cachés de la métamorphose...

## 2. Univers et Objets :

Cette découverte nécessite préalablement que nous affûtions nos instruments, nos indispensables scalpels, afin de procéder dans des conditions exactes et précises à la dissection attendue ; une claire définition des termes permettra d'éviter l'écueil du jargon<sup>2588</sup> ou d'un métalangage vide et

---

<sup>2586</sup> Alain Accardo, *Initiation à la sociologie*, Bordeaux, Le Mascaret, 1983, page 189.

<sup>2587</sup> Allusion à l'un des personnages mythiques de bande dessinée dont raffole Umberto Eco.

<sup>2588</sup> « Tout jargon suppose une idéologie qui, pour une raison ou pour une autre, craint de se faire voir dans une trop grande clarté. L'assainissement ou l'affranchissement de la pensée passe donc nécessairement par le refus critique du jargon, où qu'il soit écrit et parlé. » (Marthe Robert, *Livre de lectures*, Paris, Le Livre de Poche, « Biblio essais », 1983 (1977), page 9.) Comme le signale par ailleurs Jean-Claude Gardin, dans un ouvrage collectif qui s'applique à étudier

redondant. D'autre part, les notions que nous convoquons nous engagent — comme nous l'avons déjà signalé — et constituent des choix méthodologiques qui guideront constamment notre pensée.

Nous partirons du préalable que tout texte narratif est une machine<sup>2589</sup> ; une narration se présente toujours comme une construction de l'esprit dont la finalité est de produire du sens<sup>2590</sup>. D'autre part, en tant que machine, cette narration est évidemment l'oeuvre d'un « mécanicien » ingénieux qui y a juxtaposé un certain nombre d'éléments dont la finalité est d'assurer le fonctionnement de l'ensemble. L'on pourrait ainsi assimiler une narration à un automate<sup>2591</sup> fait de pièces et de rouages qui s'engrènent : son

---

la pertinence du discours que tiennent les chercheurs dans le domaine des Sciences Humaines, « S'agissant de la forme, tout d'abord, l'analyse met en évidence la pesanteur de rhétoriques particulières à telle ou telle discipline, qui masquent la monotonie ou les flottements du raisonnement sous-jacent.[...] Le cas extrême est celui des études littéraires, où le goût de certains tours originaux d'écriture finit par constituer la substance de l'argumentation, ou du moins ce qui en tient lieu, dans des textes dont la fonction reste en principe explicative mais dont il n'est curieusement plus requis que les lecteurs les comprennent de la même façon. (Préface de l'ouvrage collectif, *La Logique du plausible, Essai d'épistémologie pratique en Sciences Humaines*, Paris, Éditions de la maison des Sciences de l'Homme, 1987 (1981), page 14.) Nous renvoyons enfin à Yves Reuter qui, dans l'Avant-Propos de *Introduction à l'analyse du Roman* (Paris, Bordas, 1991, page 4), précise : « S'il est vrai qu'un métalangage spécialisé est nécessaire pour lever les ambiguïtés du langage courant et mieux se comprendre dans un domaine de recherche donné, l'important est qu'il soit adéquat (qu'il permette des analyses précises) et utilisé d'une façon non mécanique. » Nous nous attacherons donc à définir le plus clairement possible tous les termes employés, d'où l'importance des notes qui précisent les sources de notre propos.

<sup>2589</sup> Voir Edgar Morin, *La Méthode, I. La Nature de la Nature*, Paris, Seuil, « Points », 1981 (1987), page 172 : « [...] tout ce qui est biologique, humain, social est organisation active, c'est-à-dire machine. »

<sup>2590</sup> Une narration, en effet, est un acte de langage ; « On ne peut dire sans dire quelque chose de quelque chose. » (Georges Vignaux, *Les Sciences cognitives*, Paris, Le Livre de Poche, « Biblio essais », 1994, page 280.) Par ailleurs, Paul Ricoeur affirme que « composer l'intrigue, c'est déjà faire surgir l'intelligible de l'accidentel, l'universel du singulier, le nécessaire ou le vraisemblable de l'épisodique. » Paul Ricoeur, *Temps et récit, 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, « Points », 1991 (1983), page 85.

<sup>2591</sup> Notre comparaison de l'oeuvre narrative avec un automate est à rapprocher de celle qu'Umberto Eco développe dans *Apostille, op.cit.*, page 54 ; l'auteur y assimile l'écrivain à un peintre : « Après avoir donné un coup de pinceau, il recule de deux ou trois pas et étudie l'effet : il regarde le tableau comme devrait le regarder, dans des conditions de lumière appropriée, le

créateur l'a généralement réalisé en tant qu'entité mimétique, destinée à reproduire du mieux possible le fonctionnement du vivant. Le canard de Vaucanson<sup>2592</sup>, par exemple, mime un canard réel dont l'automate reproduit fidèlement les attitudes, le dandinement, la façon de se nourrir... Mais le créateur est limité forcément et se trouve dans l'incapacité de recréer à l'identique toute la réalité ; dépassé par une complexité qu'il ne saurait maîtriser, il ne peut recréer qu'une réalité de surface, un simple reflet, sans toutefois perdre l'espoir de parvenir à produire une illusion suffisante pour que celui qui contemple l'automate se laisse effectivement prendre au jeu ! Ainsi, le canard de Vaucanson, cherche-t-il à reproduire les contraintes

---

spectateur quand il l'admirera, accroché au mur. Quand l'oeuvre est finie, le dialogue s'instaure entre le texte et ses lecteurs (l'auteur est exclu.) » L'automate exclut, lui aussi, son créateur, dans la mesure où celui-ci n'interfère plus avec l'objet qu'il a fabriqué une fois que le mouvement est déclenché. Il y a, en quelque sorte, conquête d'autonomie, la relation se réduisant désormais au couple automate-spectateur.

<sup>2592</sup> Jacques de Vaucanson (né à Grenoble en 1709, mort à Paris en 1782) se révéla un mécanicien de génie dès l'enfance puisqu'il parvint à reconstituer le mécanisme d'une horloge qu'il avait simplement entrevue. Monté à Paris, en 1735, il y étudia l'anatomie, la musique et la mécanique. En 1738, il présente à l'Académie des Sciences son premier automate, le *Joueur de flûte*, suivi d'un *Joueur de tambourin, de galoubet*, puis d'un *Joueur d'échecs*. Enfin, il réalise son *Canard barbotant, avalant et digérant du grain*. A l'occasion de la représentation de la *Cléopâtre* de Marmontel, il réalisa un aspic sifflant qui se précipitait sur le sein de la reine. *Inspecteur des manufactures de soie* en 1741, il perfectionne les machines, puis devient membre de l'Académie des Sciences en 1748. À la fin de sa vie, il s'était attaqué à la conception d'un « automate parleur ». On le voit, il s'inscrit dans une époque qui, dans son système de représentation, a intégré la mécanique (l'*Encyclopédie* consacre un article aux horloges en 1765) : songeons que Voltaire compare l'univers à la création d'un horloger, que Pierre Caron de Beaumarchais fera une carrière fulgurante à la Cour de Louis XV, fondée sur son aptitude à miniaturiser les montres, que Louis XVI, enfin, s'initie dans son atelier à la mécanique (serrurerie) car ce monarque éclairé ne peut négliger la technologie maîtresse qui vient, à cette époque, nourrir le *paradigme* de la société. La mécanique constitue en effet une explication réductionniste du monde où la matière n'est en mouvement, dans une sorte de *perpetuum mobile*, qu'à la suite d'une impulsion originelle qui a généré une succession d'effets résultant de causes précises. Cette vision constitue un pas important en direction du matérialisme puisque la cause première, « Dieu », n'est que l'entité qui a libéré le ressort, et que le divin se trouve, de cette façon, relégué à l'extérieur du fonctionnement global du monde. D'où l'illusion que l'homme peut, par *mimésis*, reproduire le réel, d'abord en le disséquant, puis en le reproduisant pièce par pièce. Ce réel vidé de sa dimension surnaturelle peut en effet être approprié.

naturelles auxquelles sont soumis les véritables canards biologiques : c'est pourquoi il parsème son itinéraire de fientes malodorantes sans autre nécessité que celle de prouver que l'apparence extérieure – l'image offerte au public – est contingente d'un « envers » caché dont ce grossier subterfuge serait la révélation patente. Cette preuve n'est qu'artifice puisque ces fientes ne sont que des boulettes de mie de pain, colorées, et qu'elles ne traduisent nullement l'existence d'un transit intestinal fonctionnel et véritable ! Cependant, confondus par tant de perfection dans la reproduction exacte des phénomènes de la vie, les spectateurs ne peuvent que battre des mains et s'extasier.

Remarquons que le vivant présente une complexité bien supérieure à celle du simulacre ; ce dernier (la reproduction) ne visant qu'à donner une sorte d'illusion, par la *mimésis*, de la réalité, nous pouvons donc poser comme principe que l'oeuvre est un système fermé qui fonctionne par référence. Mais à quoi se réfère-t-il au juste ? A un monde supérieur, bien évidemment, non-factice, avec lequel il entretient des rapports allusifs : présenté à un public précis, le canard-automate va susciter des représentations mentales de canards réels à partir desquelles sera jaugée la perfection de l'illusion produite. Mais chaque individu possède des représentations personnalisées du réel qui font que le canard de Paul et le canard de Jacques ne se superposent pas parfaitement ; nous nous trouvons face, ici, à un processus connotatif qui, insensiblement, nous mène à la notion d'univers<sup>2593</sup>.

---

<sup>2593</sup> « Dans la science occidentale, rationaliste et expérimentaliste, qui prend son essor au début du XVII<sup>e</sup> siècle, l'axiome universel de base est l'*unicité du Réel*. Cette proposition vraiment liminaire s'oppose à la conception de certains gnostiques, qui soutiennent que le monde des apparences est doublé par un monde supérieur, seul authentiquement réel, où les rapports entre les éléments peuvent être traduits de manière symbolique. Ce réel unique est produit et découpé par nos *sens* (aidés éventuellement par des instruments). Son élaboration en termes abstraits - opération nécessaire pour que toute science émerge - repose sur les facultés symbolisantes de notre cerveau. Remarquons d'emblée qu'une telle conception du réel implique l'existence d'une conscience autonome et fondatrice (même en liaison avec d'autres consciences comme dans la phénoménologie husserlienne) unique des significations, ce qu'on appelle un *sujet transcendantal*. » (Claude Javeau, *Leçons de sociologie*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1994, page 58).

En première approche, un univers<sup>2594</sup> doit être considéré comme un ensemble qui contiendrait un nombre non défini (indéterminé) d'éléments ou objets. Conception qui s'inspire, dans une certaine mesure, de ce que Bergson avait parfaitement perçu dans son analyse de la relation qui relie la conscience individuelle au monde<sup>2595</sup> :

« Toutes les activités individuelles ou sociales de l'esprit, la perception, la pensée, le langage, conspirent à nous mettre en présence d'objets que nous pouvons tenir pour invariables et immobiles pendant que nous les considérons, comme aussi en présence de personnes, y compris la nôtre, qui deviendront à nos yeux des objets et, par là-même, des substances invariables. »<sup>2596</sup>

Chaque être est détenteur d'un univers qu'il porte en lui<sup>2597</sup> -- c'est un bien propre et singulier qui résulte d'acquis et d'expériences individuels,

---

<sup>2594</sup> Nous désignerons par ce terme le système propre que se construit un sujet en relation avec le monde. Il y a autant d'individus que d'univers, même si les univers d'individus appartenant à une époque, une culture, une ethnie, contiennent un maximum d'invariants (l'on pourrait ainsi trouver un certain nombre d'éléments permettant d'affirmer que l'univers de Germaine de Staël et celui de Sophie Cottin présentent des points communs.)

<sup>2595</sup> Henri Bergson, *La Pensée et le Mouvant*, Paris, P.U.F., 1975, 91<sup>e</sup> édition, page 75.

<sup>2596</sup> Aussi considérerons-nous les objets comme des unités élémentaires du monde, entités réductibles qui peuvent s'associer en des ensembles plus vastes, organisés, c'est-à-dire en unités conceptuelles. Dans un texte précis, champs lexicaux et champs sémantiques participent à la mise en place des « objets » (l'étude de ces champs permet de répertorier la collection d'« objets » convoqués par l'auteur pour construire le fonctionnement de son texte, pour en assurer l'isotopie). Des unités de fonctionnement, comme les personnages, sont également à considérer comme des « objets ».

<sup>2597</sup> « Il s'agit de résoudre les problèmes que posent à l'homme la dimension sociale de sa condition, en termes plus simples : les problèmes qui naissent du fait qu'il est un animal grégaire, qui vit en « colonies », et qui est obligé d'instaurer, au sein de ces colonies, des règles et des normes de comportement. Tout individu utilise, dans sa vie de tous les jours, un savoir de cet ordre, sociologie de « sens commun », « spontanée » (Bourdieu), que j'appelle « sociologie portative ». Elle est constituée de cette multiplicité de jugements de valeur, d'opinions bien ou mal reçues, de principes et de préceptes moraux dont nous nous servons couramment pour établir et maintenir avec les autres, à commencer par ceux que nous fréquentons habituellement, des relations sereines, sinon agréables. Cette sociologie portative elle-même n'est pas sans rapport avec les *systèmes de légitimation* (religion, idéologies) en usage dans notre groupe social, et qui servent de ciment à l'ensemble des relations sociales qui s'y manifestent. Ce « savoir », dès lors, comme tous les savoirs d'usage courant, est fortement lié à des croyances. Les membres d'un groupe social sont

en réalité de la confrontation du « sujet » avec « le monde » ; cette confrontation a lieu dans un champ clos : le temps sert de lice aux affrontements du « sujet » avec « le monde ». L'expérience acquise s'inscrit dans la temporalité et pourra donc se construire, se modifier, au fil d'une existence. Cette expérience sera donc « historique », au sens où elle reflétera l'histoire personnelle du sujet, lui-même impliqué dans l'histoire collective. S'il est des expériences communes au plus grand nombre des êtres (dormir, boire un verre d'eau), d'autres sont infiniment plus précieuses, rares ou subtiles<sup>2598</sup> (saisir la beauté d'un tableau, d'une symphonie, d'un paysage ou savoir résoudre une équation du troisième degré). Notons dès à présent que ces dernières, non-naturelles, relèvent de l'*habitus*, c'est-à-dire, selon la

---

unis, fût-ce souvent de façon non-consciente, par la poursuite de buts communs, traduisibles en « valeurs » autour desquels se réalise un consensus plus ou moins solide. Pour que ce consensus se maintienne, il importe que les membres du groupe croient et continuent de croire en la légitimité de ces buts et de ces moyens. » (Claude Javeau, *Leçons de sociologie*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1994, page 29).

<sup>2598</sup> La « collection » d'objets qui constitue un univers individuel est structurée par des composantes qui l'organisent symboliquement en lui conférant un « sens ». Ces composantes, propres à chaque individu, sont d'ordre intime ; elles sont la résultante du tissu psychologique personnel. Ce fait contribue à valider, parmi d'autres méthodes, l'approche psychanalytique des textes littéraires. Cependant, en ce qui nous concerne, la psychanalyse n'est que l'un des instruments qui permet d'appréhender l'univers du romancier et d'opérer une possible lecture de ses structures symboliques. Du point de vue de la réception, il conviendrait de déchiffrer les aptitudes du lecteur à entrer en résonance avec les thèmes personnels que convoque (consciemment ou non) l'écrivain. Selon Charles Mauron, on apercevrait sans trop de difficultés chez tel auteur des obsessions, des situations, des images récurrentes par la fréquentation assidue des textes. Encore faut-il disposer d'une compétence spécifique qui n'est apparue que fort récemment dans l'univers du lecteur et ceci, depuis Freud. Si elle ouvre la possibilité à un *lecteur empirique* actuel d'appréhender l'auteur modèle d'une oeuvre précise au moyen de schémas interprétatifs satisfaisants, elle faisait défaut au lecteur type, jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle. La psychanalyse n'est donc pas présente comme objet constitutif dans l'univers du lecteur avant cette époque, fait dont il faut tenir compte dans une analyse de la réception ; en revanche, elle est fonctionnelle dans l'univers du romancier, puisque les actants qu'il met en scène réagissent en fonction de pulsions qui reflètent leur inconscient - en réalité celui de l'écrivain qu'il actualise dans sa narration.

définition de Pierre Bourdieu, « c'est ce que l'on a acquis, mais qui s'est incarné de façon durable dans le corps sous forme de dispositions permanentes <sup>2599</sup> ».

Ce qui particularise l'écrivain et en fait – à proprement parler – un être d'exception, c'est justement ce pouvoir, qu'il s'arroge, de couler une fraction de son univers personnel dans un moule (l'oeuvre littéraire) et de communiquer à d'autres êtres sa vision <sup>2600</sup>. Ainsi peut-on déclarer, à l'instar de Paul Ricoeur, que « [c]haque oeuvre de fiction déploie son monde propre <sup>2601</sup> », <sup>2602</sup>, le moule constituant un simulacre, un quasi-monde <sup>2603</sup> pour reprendre le terme consacré par ce critique. Comme le souligne Umberto Eco,

<sup>2599</sup> Pierre Bourdieu, *Questions de sociologie*, Paris, Les éditions de minuit, 1984, page 134. Nous préciserons davantage, en note, cette notion capitale d'*habitus* lorsque nous aurons l'occasion d'y revenir.

<sup>2600</sup> « La littérature a pour projet, explicite ou secret, de mettre le monde en ordre. Cela implique que soit établie, ou inventée, une relation entre les mots et les choses, que soient menés une exploration de soi et un examen des forces qui gèrent les mouvements du temps, les vagues de l'histoire et les destins particuliers. Elaborer, par la réflexion littéraire, le chaos en harmonie entraîne la métamorphose de soi à mesure que se précise la connaissance des rythmes du temps. La recherche du moment où l'être se trouverait à l'unisson du monde anime la littérature et la vie. Cela revient à tenter d'établir, non pour lui donner une vérité éternelle, mais une efficacité momentanée, les linéaments d'un discours sur la destinée. Car c'est tout un, que de penser l'ordre du monde et la nécessité, momentanée, de soi. » (Jean Roudaut, « Le hasard objectif comme providence » in « André Breton », *Le Magazine Littéraire*, mai 1988, N° 254, page 46.)

<sup>2601</sup> Paul Ricoeur, *Temps et récit*, 3. *Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1980-1985, p. 388.

<sup>2602</sup> Le « quasi-monde » est un espace « meublé » : « Je pense que pour raconter, il faut avant tout se construire un monde, le plus meublé possible, jusque dans les plus petits détails. » Umberto Eco, *Apostille au nom de la Rose*, Paris, Le Livre de Poche, « Biblio essais », page 26. La notion d'univers de l'auteur nous ramène aussi à la position défendue par Marcel Proust dans le *Contre Sainte Beuve* : « En réalité, ce qu'on donne au public, c'est ce qu'on a écrit seul, pour soi-même, c'est bien l'oeuvre de soi. Ce qu'on donne à l'intimité, c'est-à-dire la conversation (si raffinée soit-elle...) et ces productions destinées à l'intimité, c'est-à-dire rapetissées au goût de quelques personnes et qui ne sont guère que la conversation écrite, c'est l'oeuvre d'un soi bien plus extérieur, non pas du moi profond qu'on ne retrouve qu'en faisant abstraction des autres et du moi qui connaît les autres. » (chap. VIII, Gallimard, « Folio », Paris, page 131.)

<sup>2603</sup> Voir Umberto Eco, *L'Oeuvre ouverte*, Seuil, « Points », Paris, 1965 (1962), page 44 : « [...]lorsqu'on récite un vers ou un poème, les mots prononcés ne sont pas immédiatement traduisibles dans un *denotatum* réel qui épuiserait leurs possibilités de signification ; ils appellent une série de signifiés qui s'approfondissent sans cesse, au point qu'ils fournissent comme une image réduite de l'univers entier. »

il s'agit d'un monde culturel non-substantif : « Dire que l'on peut décrire en termes d'individus et de propriétés ce monde plein, ce n'est pas dire qu'on lui attribue une quelconque substantialité<sup>2604</sup>. »

Une remarque d'importance : ce moule, qui a été produit par l'écrivain — lequel utilise comme référent son univers personnel, meublé d'un nombre très grand d'objets — sera un modèle réduit<sup>2605</sup>, lui même « meublé », pour reprendre la terminologie d'Umberto Eco<sup>2606</sup>. Il est relativement facile de constater que cette « réduction d'univers » ne comportera pas autant d'objets

---

<sup>2604</sup> Umberto Eco, *Lector in fabula*, Le Livre de Poche, « Biblio essais », 1990 (1979), page 162. U. Eco prend en compte les critiques qu'adresse Ugo Volli quant à la « réalité » de ce monde : « Moi j'existe — dit-il —, Emma Bovary non (Emma Bovary a sa réalité culturelle, existante, actuelle mais cela ne fait pas du tout d'elle une chose qui est là) . »

<sup>2605</sup> On peut se référer à la définition donnée par Benedetto Croce de la représentation artistique : « En elle, chaque chose palpable de la vie du tout et le tout est dans la vie de chaque chose ; la simple représentation artistique est à la fois elle-même et l'univers, l'univers dans une forme individuelle et une forme individuelle en tant qu'univers. Dans chacun des accents du poète, dans chacune des créatures nées de son imagination, il y a tout le destin de l'humanité, toutes les espérances, toutes les illusions, les douleurs et les joies, les grandeurs et les misères humaines, tout le drame du réel qui ne cesse de devenir et de se développer, en souffrant et en jouissant. », *Breviario di Estetica*, Bari, Laterza, 1947, page 134.

<sup>2606</sup> La notion d'objet, telle que nous la proposons, convoque celle de « monde possible » évoquée par Umberto Eco dans *Lector in fabula* (Le Livre de Poche, « Biblio essais », 1990 (1979), page 165 notamment.) Notre définition du terme objet peut se déduire simplement du passage consacré dans ce livre au Conte (le mot italien *favola*, probablement mal traduit ici, signifie « Conte de fée » plutôt que « fable », d'où la substitution que nous avons volontairement opérée pour éviter la confusion avec le terme *fabula*) : « Que se passe-t-il au contraire quand je trace les contours d'un monde fantastique comme celui [d'un Conte de fée] ? En racontant l'histoire du Petit Chaperon rouge, je meuble mon monde narratif avec un nombre limité d'individus (la petite fille, la maman, la grand-mère, le loup, le chasseur, deux cabanes, un bois, un fusil, un panier, pourvus d'un nombre limité de propriétés. Certaines des assignations de propriétés à des individus suivent les mêmes règles que le monde de mon expérience (par exemple, le bois [du Conte de fée] aussi est fait d'arbres), certaines autres assignations ne valent que pour ce monde : par exemple, dans [ce Conte de fée], les loups ont la propriété de parler, les grands-mères et les petites filles celle de survivre après avoir été ingurgitées par les loups. » (page 166) Nous aurons l'occasion de préciser davantage, par approches successives, cette notion d'objet.

que l'univers qui l'a engendré<sup>2607</sup> : en fait, le nombre d'objets que contient l'univers d'un individu (l'écrivain ou le lecteur) est non-commensurable (bien que non-infini<sup>2608</sup>) alors que le quasi-monde contient un nombre d'éléments commensurable et fini par définition (sauf à supposer une oeuvre qui serait la somme de toutes les oeuvres existantes et les contiendrait toutes en germe ; ou encore une oeuvre qui, pour être totalement parcourue / lue, exigerait une vie entière jusqu'à se fondre totalement avec l'expérience de son lecteur de sa naissance à sa mort, constituant ainsi l'essence même de son existence).

Ainsi, un roman, tout naturellement, est limité par son « incipit » et son « excipit » (clausule ou épilogue) qui sont des frontières<sup>2609</sup> (de ce fait, le

---

<sup>2607</sup> C'est l'une des raisons qui fait que l'écrivain n'est pas Dieu ; il ne peut créer qu'un quasi-monde (Ricoeur) et non pas un monde réel, substantif (Eco). Balzac ne peut guère que « concurrencer l'État-Civil » ; l'on pourrait certes imaginer un mécanisme borgésien grâce auquel les personnages de papier finiraient par acquérir une vie réelle, l'encre du véritable État-Civil finissant par s'effacer et les registres par laisser apparaître les noms des créatures romanesques : le docteur Bianchon frapperait en dernière extrémité à la porte de son Créateur pour lui apporter le remède salvateur. Mais ceci n'est qu'une vue de l'esprit, et l'écrivain ne peut donner vie qu'à un *Golem*, c'est-à-dire à une créature de boue qui ne tient *debout* qu'au moyen de signes tracés sur un parchemin. Ces signes exerçant un empire suffisant, bien sûr, pour que ce *Golem* ne retourne pas trop vite à son état initial, informe. Le lecteur est donc placé dans un état d'hypnose idéale (et non pas d'insomnie idéale, pour reprendre un thème récurrent chez U. Eco). Le quasi-monde a une existence tant que subsiste cet état d'hypnose idéal imposé par les signes, donc tant que le pouvoir des signes (le charme qu'ils génèrent) n'est pas frappé par un phénomène d'usure, de déperdition, et qu'il reste opératif. Nous supposons que certains charmes finissent par être inefficaces, tant il est vrai que la « magie » opérative d'autres mondes de signes finit par annuler la force des précédents.

<sup>2608</sup> Supposons qu'une galaxie contienne 400 000 000 000 d'étoiles et qu'il y ait au moins (c'est un minimum) 400 000 000 000 de galaxies dans l'Univers. Ce sont des nombres finis. Mais à notre échelle humaine 400 000 000 000 x 400 000 000 000 d'étoiles conduit à un nombre non-imaginable, non-dénombrable ( $1.6 \cdot 10^{23}$ ). En revanche, depuis la plus haute Antiquité, les hommes, qui contemplent la voûte céleste, ont nommé les étoiles visibles ; leur nombre est fini, mais, de surcroît, elles ont la vertu d'être « nombrables » (moins de 2000). Cette image permet, nous l'espérons, de montrer ce qui différencie un univers individuel du quasi-monde produit par le romancier.

<sup>2609</sup> « Ainsi, dans le domaine du roman, le début et la fin déterminés par les limites initiales et terminales du processus qui fournit son contenu à l'oeuvre romanesque, deviennent les bornes significatives d'une voie nettement délimitée. » (« Forme intérieure du roman » in *La Théorie du roman*, Paris, Gonthier-Denoël, « Médiations », 1971 (1920), page 77.) « [...] la lecture d'un

roman est, matériellement, un terrain clos, palissé, même si cette clôture peut suggérer un espace autre, différent, au-delà du livre — ainsi en est-il de ces personnages de tableaux enfermés par le cadre mais qui fixent un point extérieur, dans notre propre espace) ; on peut compter le nombre de mots et de signes qu'il comporte<sup>2610</sup> entre ces deux extrémités afin de disposer d'une donnée quantitative, parfaitement mesurable, concrète.

La non-commensurabilité, quant à elle, se déduit des propriétés de la conscience tant il est vrai que l'on peut difficilement avoir accès aux véritables dimensions d'une conscience humaine car l'univers intérieur d'un individu comporte des lieux difficilement accessibles et des mécanismes sous-jacents impossibles à réduire (qui échappent à l'auteur lui-même). L'auteur est ainsi propriétaire-locataire d'un univers plus vaste que lui-même ne l'imagine, univers qui lui sert de réservoir et alimente son oeuvre.

---

livre commence à heure fixe, occupe quelques heures de notre temps, les comble, puis - toujours à une heure donnée, s'achève. De plus, le livre lui-même est solidement protégé de toutes part par sa reliure. » (Mikhaël Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, « Tel », 1978, page 41.) « Ainsi, le début et la fin d'une oeuvre, du point de vue de l'unité de la forme, sont le commencement et la fin d'une activité : c'est moi qui commence et c'est moi qui finis. » (page 76.)

<sup>2610</sup> Tout traitement de texte dispose d'une fonction *ad-hoc* qui permet de connaître le nombre de mots et de signes. Remarquons que le texte écrit est par essence linéaire et séquentiel ; il impose donc à son destinataire une *flèche* de lecture (« Les petits pois » de Queneau constituant l'exception qui permet de mieux saisir notre propos, ou encore le fameux *Livre* projeté par Mallarmé qui n'a pas eu d'aboutissement : « Les pages du Livre devaient non pas se succéder selon un ordre déterminé, mais se prêter à plusieurs groupements réglés par un système de permutation. L'oeuvre se serait composée d'une série de fascicules non reliés entre eux ; la première et dernière page de chaque fascicule auraient été rédigées sur une même grande feuille pliée en deux, marquant le début et la fin du fascicule ; à l'intérieur, un jeu de feuilles simples, mobiles, aurait permis toutes les combinaisons possibles, sans qu'aucune soit privée de sens. Il est bien évident que le poète n'entendait pas obtenir de chaque combinaison une valeur syntactique, ou une signification discursive. La structure même des phrases et des mots - considérés comme doués d'un pouvoir de suggestion, et comme aptes à entrer en relation suggestive avec d'autres phrases et d'autres mots - autorisait toutes les permutations, s'offrant à de nouvelles relations, par conséquent à de nouveaux horizons suggestifs. » (Umberto Eco, *L'Oeuvre ouverte*, *op.cit.*, page 27.)

Dans son essai, *Les limites de l'interprétation*<sup>2611</sup>, Umberto Eco en donne un exemple parlant ; il évoque cet élément<sup>2612</sup> fondamental de l'intrigue de son roman, *Le Nom de la Rose*, constitué par le second livre perdu de la *Poétique* d'Aristote :

« Il lut à voix haute la première page, puis il cessa, comme s'il n'était pas intéressé à en savoir davantage, et il feuilleta en hâte les pages suivantes : mais après quelques feuillets, il rencontra une résistance, car sur la marge latérale supérieure, les feuillets étaient unis les uns aux autres comme il arrive lorsque - une fois humidifiée et détériorée - la matière du papier forme une sorte de gluten poisseux. »

Or, cette description du fameux livre empoisonné, Umberto Eco ne l'avait pas inventée de toutes pièces ; il retrouva, longtemps après la publication du fameux roman, un exemplaire ancien de la *Poétique*, acheté dans sa jeunesse chez un bouquiniste ; l'aspect peu ragoûtant de l'ouvrage (« Le papier semblait enduit d'une immonde pâte brunâtre ») l'avait à ce point déçu que le futur écrivain se hâta de l'oublier sur une étagère inaccessible (« J'avais acheté ce livre depuis très longtemps, je l'avais feuilleté, m'étais rendu compte qu'il ne valait pas les 1000 lires données au bouquiniste, je l'avais mis de côté et l'avais oublié. Mais, avec une sorte d'appareil photo interne, j'avais photographié ces pages, et pendant des décennies, l'image de ces feuillets, obscènes au toucher et à la vue, s'était déposée au tréfonds de mon âme, comme dans une tombe, jusqu'au moment où elle avait resurgi (je ne sais pour quelles raisons) et j'ai cru l'avoir inventée. ») La matérialité de cet ouvrage bien réel (donc présent de manière totalement tangible dans l'univers de l'auteur) s'était retrouvée dans le quasi-monde fictif, reproduite à la perfection, inconsciemment, en tant qu'élément-objectal, élément-meublant, doté, qui plus est, d'une fonctionnalité dynamique (dans la mesure où ce livre empoisonné servait de moteur à l'intrigue).

---

<sup>2611</sup> Umberto Eco, *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Le Livre de Poche, « Biblio essais », 1994, page 149 et suiv..

<sup>2612</sup> Nous définirons ce livre comme un objet (textuel) du quasi-monde — ou, si l'on reprend l'idée de monde « meublé » — comme un meuble.

De la sorte, nous percevons bien que ce miroir en réduction que constitue une structure narrative reflète des éléments qui ne sont pas toujours clairement identifiables tant par une démarche biographique<sup>2613</sup> qui s'appliquerait à épuiser les actes de l'écrivain dans leur moindre détail, que par une parfaite connaissance de la tranche synchronique où l'oeuvre a pris essor. La part opaque d'un texte est constituée aussi de cette dimension irréductible.

### 3. Représentation et paradigme social :

Cependant, ce principe étant posé, nous postulons qu'il est possible d'appréhender au travers d'une oeuvre, et plus particulièrement du réseau qui y met en connexion des objets sélectionnés (consciemment ou non) par l'auteur, une représentation locale<sup>2614</sup> de l'instant vécu, historique,

<sup>2613</sup> C'est ce qu'affirmait déjà Lucien Goldmann dans *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, « Idées », 1964, page 341 : « [...] la structure psychologique est une réalité trop complexe pour qu'on puisse l'analyser à la lumière de tel ou tel groupe de témoignages concernant un individu qui n'est plus en vie, ou un auteur qu'on ne connaît pas directement, ou même en se fondant sur la connaissance intuitive ou empirique d'une personne à laquelle on est lié par des liens d'amitié plus ou moins étroits. » Ainsi, l'on ne parviendra pas à une élucidation de l'oeuvre, absolue et complète, en reconstituant minutieusement (comme le ferait un détective ou, encore, un nouveau-romancier) l'emploi du temps de l'écrivain, chacun de ses gestes, le moindre de ses déplacements. L'on pourrait ajouter à ceci la remarque de Jean Cazeneuve (*Dix grandes notions de la sociologie*, Paris, Seuil, « Points », 1976, page 117) : « Certes, l'art n'est pas nécessairement séparé de ce qu'il y a d'intellectuel en nous ; mais il peut difficilement se réduire à une mise en oeuvre des rapports rationnels. Des études comme celle de Gaston Bachelard ont montré que la poésie ne pouvait être séparée des archétypes de l'inconscient, et nous avons vu comment la psychanalyse de Jung pouvait chercher une origine commune à ces lignes de force de l'imagination et aux créations de la mythologie. »

<sup>2614</sup> « La reprise par l'écrivain des éléments de contenu de la conscience collective, ou, tout simplement, de l'aspect empirique immédiat de la réalité sociale qui l'entoure, n'est presque jamais ni systématique ni générale et se

sociologique, référée à l'univers qui a cours. Comme l'affirme Mikhaïl Bakhtine : « L'oeuvre est vivante et signifiante, de façon connaissable, sociale, politique, économique, religieuse, dans un monde également vivant et signifiant.<sup>2615</sup> » L'*habitus* du lectorat doit notamment y comparaître (terme que nous employons intentionnellement car il évoque le tribunal, la mise en accusation, l'éventualité d'un plaidoyer aussi). Or, c'est bien l'une des caractéristiques de l'oeuvre que d'être une entité finie, donnée une fois pour toutes, non modifiable (bien qu'ouverte aux interprétations futures). L'oeuvre est ainsi liée de manière proximale au moment<sup>2616</sup> qui l'a produite. Cette qualité en fait un instantané précieux qui fixe un état momentané<sup>2617</sup> (mais partiel) du champ littéraire<sup>2618</sup> comme le ferait le photographe (« artiste »,

---

trouve seulement en certains points de son oeuvre. » Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, « Idées », 1964, page 344.

<sup>2615</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, « Tel », 1978, page 41.

<sup>2616</sup> Pour Lucien Goldmann, qui résume les postulats du structuralisme génétique, « le caractère collectif de la création littéraire provient du fait que les *structures* de l'univers de l'oeuvre sont homologues aux *structures* mentales de certains groupes sociaux ou en relation intelligible avec elles [...] » *op.cit.*, page 345. Ce qui, d'une certaine manière, est confirmé par Pierre Bourdieu pour lequel toute production et toute circulation linguistique, par conséquent la Littérature, doit être envisagée comme relation entre les *habitus* linguistiques et les marchés sur lesquels ils offrent leurs produits.

<sup>2617</sup> Mikhaïl Bakhtine a l'intuition de cette particularité de l'oeuvre littéraire et crée le terme « chronotope » dont il donne la définition suivante : « Nous appellerons chronotope, ce qui se traduit littéralement par « temps-espace », la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels telle qu'elle a été assimilée par la littérature. Dans le chronotope de l'art littéraire a lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret. Ici, le temps se condense, devient compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l'Histoire. » (« Formes du temps et du chronotope dans le roman », in *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, trad.fr. 1978, page 237.)

<sup>2618</sup> Ce terme se réfère à la théorie des champs sociaux telle que l'a définie Pierre Bourdieu. Pour analyser correctement des conduites sociales, il importe de reconstruire l'espace social spécifique dont la logique interne - c'est-à-dire la façon dont ses structures fonctionnent et s'imposent aux agents - contient la clef des interactions qui se produisent dans cet espace. Cet espace est un champ (l'on parlera ainsi du champ politique, religieux, culturel, littéraire... chacun spécifique du domaine considéré). Le champ est doté de caractéristiques objectives : il constitue un système spécifique de relations, qui peuvent être d'alliance et/ou de conflit, de concurrence et/ou de coopération, entre des positions différenciées, socialement définies et instituées. En ce qui concerne le champ littéraire, c'est en son sein que se produit le phénomène de la *réception*

cela s'entend). Partant de là, l'oeuvre nous restituerait, avec une fidélité plus ou moins exacte, le système des représentations ayant cours au moment de son apparition car il est pertinent d'affirmer que :

« Le langage n'entre pas dans un monde de perceptions objectives achevées, pour adjoindre seulement à des objets individuels donnés et clairement délimités les uns par rapport aux autres des « noms » qui seraient des signes purement extérieurs et arbitraires ; mais il est lui-même un médiateur dans la formation des objets ; l'instrument le plus important et le plus précieux pour la conquête et pour la construction d'un vrai monde d'objets.<sup>2619</sup> »,<sup>2620</sup>

---

(la condition première de la réception étant que l'oeuvre soit publiée par un éditeur, agent qui occupe, - c'est le moins qu'on puisse dire - une position dominante dans le champ littéraire). L'oeuvre fixe, comme nous le disons, un état momentané du champ littéraire dans la mesure où, son succès traduit une conformité ou une évolution (c'est-à-dire un déplacement attendu) par rapport aux valeurs qui sont - à ce moment précis de l'histoire littéraire - légitimées par tout ou partie des agents du champ (éditeurs, auteurs, critiques, lecteurs...).

<sup>2619</sup> Ernest Cassirer, « Le langage et la construction du monde des objets », in *Essais sur le langage*, Paris, Minuit, 1969.

<sup>2620</sup> C'est la société qui produit/secrète son propre univers (son système de représentations) en le meublant d'objets (culturels), tout comme certains organismes secrètent la coquille qui les abrite. Pour Lucien Goldmann, « La vision du monde est en effet *l'extrapolation conceptuelle* jusqu'à *l'extrême cohérence* des tendances réelles, affectives, intellectuelles et même motrices des membres d'un groupe. C'est un ensemble *cohérent* de problèmes et de réponses qui s'exprime, sur le plan littéraire par la création, à l'aide de mots, d'un univers concret d'être et de choses. » (*Le Dieu caché*, Gallimard, « Bibliothèque des idées », Paris, 1955, page 349.) Dans un intéressant article intitulé « les archives du paléolithique » paru dans *La Recherche*, Randall White indique que « Selon les sociologues P. Berger et T. Luckmann, les hommes sont « entourés en permanence d'objets proclamant les intentions subjectives » de leurs semblables. Autrement dit, les relations sociales sont codifiées dans des objets ayant une fonction de représentation, ce qui confère à ces derniers un rôle d'aide-mémoire matériel. » (in *La Recherche*, « La Mémoire », n°267, Juillet/Août 94, page 748.) En fait, ces objets, selon nous, fixent le paradigme officiel, c'est-à-dire les lois internes qui régissent une société et son système de représentation du réel, en l'exhibant aux yeux de tous les membres du groupe. L'oeuvre littéraire représente une évolution par rapport à la situation décrite par Randall White, qui correspond à un système de signes archaïques, celui des hommes du paléolithique. En effet, l'oeuvre littéraire apparaît dans une société où il y a surplus de signifiés ; les objets qui meublent l'espace culturel ont perdu de leur simplicité originelle : d'objets matériels, ils sont passés au stade d'objets conceptuels et, qui plus est, ils entretiennent entre eux une communication (en formant, en fait, un réseau de signes). (cf. Robert Escarpit, « Le littéraire et le social », in *op.cit.*, page 17 : « Même si elle est écrite comme une chose et non comme un signe, la lettre qui sort de la plume du poète est déjà, par elle-même un objet élaboré par la société, modelé par une suite de situations historiques, chargé de connotations collectives. » ) L'une des fonctions possibles de l'oeuvre littéraire, selon nous, serait de gérer cette

Notre propos va ainsi nous engager sur un terrain particulier, qui nous tient à coeur : celui de la représentation<sup>2621</sup>. Notre conviction intime est que l'horizon de la réception est intimement lié au(x) système(s) de représentation qui ont cours à une époque définie et délimitée. Loin de nous l'intention d'affirmer que l'oeuvre serait un simple reflet du réel<sup>2622</sup> ! Cette position simpliste fait désormais l'unanimité contre elle<sup>2623</sup> et il ne s'agit nullement, ici, de lui redonner force. L'idée de « représentation » est d'un tout autre ordre et mérite attention car, en cernant l'idéologie d'une époque, elle s'appuie sur

---

complexité afin d'objectiver des sens sociaux : l'oeuvre, pour reprendre les termes de la citation de Randall White, proclamerait les intentions subjectives du groupe.

<sup>2621</sup> Le terme « représentation » renvoie pour nous à une théorie du monde propre à une époque (donc locale) ; elle gère directement tous les systèmes de pensée qui fondent la société, c'est-à-dire le paradigme officiel, unanimement accepté. Cette théorie du monde déforme la relation de l'individu avec le réel et s'interpose obligatoirement entre le sujet et les objets de l'univers accessible. Si la « représentation » vise une théorie du monde, elle est une mise-en-scène de celui-ci : le sujet-agent s'impliquant dans la représentation, participant à cette mise-en-scène de façon active, il joue un rôle conforme - c'est-à-dire qui correspond avec le décor social : il donne « la réplique » aux autres agents, notamment à ceux avec lesquels il entretient un rapport dialogique (pour l'écrivain, ils forment le lectorat visé, modélisé.)

<sup>2622</sup> « [O]n ne concevra pas l'oeuvre comme une représentation, un agencement de « contenus » qui permettrait d'« exprimer » de manière plus ou moins détournée idéologies ou mentalités. Les oeuvres parlent effectivement du monde, mais *leur énonciation est partie prenante du monde qu'elles sont censées représenter*. Il n'y a pas d'un côté un univers de choses et d'activités muettes, de l'autre des représentations littéraires détachées de lui qui en seraient une image. La littérature constitue elle aussi une activité ; *non seulement elle tient un discours sur le monde, mais elle gère sa propre présence dans ce monde.* » Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l'oeuvre littéraire*, *op.cit.*, page 20.

<sup>2623</sup> « Mme de Staël, puis l'abbé de Bonald avec sa formule, appelée à avoir un vaste retentissement, selon laquelle « la littérature est le reflet de la société » (1821), Stendhal qui le reprit disant que le roman « est un miroir que l'on promène le long d'un grand chemin » (*Le Rouge et le Noir*), Balzac bien sûr, et Nietzsche pour sa *Naissance de la Tragédie*, et Taine et son trinôme, « la race, le milieu, le moment », telle se dessine une lignée, que chacun qui s'intéresse un peu aux Lettres connaît, et qui affirme que le sens des oeuvres s'inscrit en première ou dernière instance dans leur relation au social. » Alain Viala, *Approches de la réception*, (Georges Molinié / Alain Viala), Paris, P.U.F., perspectives littéraires, Paris, 1993, page 140.

la vision qu'entretient une collectivité humaine avec la réalité<sup>2624</sup> ; cette vision résulte d'une configuration du réel d'où participe toute vie sociale<sup>2625</sup>.

<sup>2624</sup> Lorsque les Espagnols débarquèrent au Mexique, ils se trouvèrent confrontés à un groupe humain, les Aztèques, doté d'une solide représentation du monde. Les Espagnols possédaient pour leur part une représentation du réel, bien établie, qui leur était personnelle, et donc totalement différente. Ces deux peuples élaborèrent aussitôt, chacun de leur côté, une représentation du groupe humain auquel ils étaient confrontés. Toute société est structurée dans sa perception du réel par des schèmes et s'empresse, en présence d'un groupe social différent, de constituer des schèmes nouveaux, le plus souvent mythiques, qui visent à la rassurer, c'est-à-dire à conforter les schèmes personnels en les validant (le schème étranger ne peut être supérieur au schème officiel - cf. P. Bourdieu : « il y a autant de racismes qu'il y a de groupes qui ont besoin de se justifier d'exister comme ils existent, ce qui constitue la fonction invariante des racismes. » (*Questions de sociologie, op.cit.*, page 264.)).

<sup>2625</sup> En fait, la « représentation » dépend strictement d'un *consensus* qui est imposé par un groupe qui fait la loi en la matière - dans les faits, ce groupe influence le champ culturel et y détient des positions de force. Ce groupe cherche à faire reconnaître son *habitus* comme la référence absolue. « L'*habitus* est [...] un produit des conditionnements qui tend à reproduire la logique objective des conditionnements, mais en lui faisant subir une transformation ; c'est une espèce de machine transformatrice qui fait que nous « reproduisons » les conditions sociales de notre propre production, mais d'une façon relativement imprévisible, d'une façon telle qu'on ne peut pas passer simplement et mécaniquement de la connaissance des conditions de production à la connaissance des produits. Bien que cette capacité d'engendrement de pratiques ou de discours ou d'oeuvres n'ait rien d'inné, qu'elle soit historiquement constituée, elle n'est pas complètement réductible à ses conditions de production et d'abord en ce qu'elle fonctionne de façon *systématique* : on ne peut parler d'*habitus* linguistique par exemple qu'à condition de ne pas oublier qu'il n'est qu'une dimension de l'*habitus* comme système de schèmes générateurs de pratiques et de schèmes de perception de pratiques, et de se garder d'autonomiser la production de paroles par rapport à la production de choix esthétiques, ou de gestes, ou de toute autre pratique possible. L'*habitus* est un principe d'invention qui, produit par l'histoire, est relativement arraché à l'histoire : les dispositions sont *durables*, ce qui entraîne toutes sortes d'effets d'*hysteresis* (de retard, de décalage, dont l'exemple par excellence est Don Quichotte). On peut le penser par analogie avec un programme d'ordinateur (analogie dangereuse, parce que mécaniste), mais un programme autocorrectible. Il est constitué d'un ensemble systématique de principes simples et partiellement substituables, à partir desquels peuvent être inventées une infinité de solutions qui ne se déduisent pas directement de ses conditions de production. » (Pierre Bourdieu, *Questions de sociologie, op.cit.*, page 135.) Autre définition de l'*habitus*, celle que donne Alain Accardo : « l'*habitus* (du verbe *habere* qui signifie « avoir ») est l'ensemble de traits que l'on a acquis, des dispositions que l'on possède, ou mieux encore, des propriétés résultant de l'appropriation de certains savoirs, de certaines expériences. Mais ces propriétés ont ceci de remarquable qu'elles nous possèdent tout autant que nous les possédons. Elles sont tellement intériorisées, incorporées, qu'elles sont devenues nous-mêmes et qu'elles ne

Toutefois, si elle n'est pas un simple reflet, l'oeuvre est un « dire » qui concerne le monde<sup>2626</sup>. Elle prend pour support la réalité perçue et la met en forme : réalité perçue par l'auteur dont le champ de perception sera plus ou moins large et étendu, réalité perçue par le lecteur qui sera capable ou non d'opérer le décryptage des données qui lui sont fournies. L'oeuvre résulte bien d'une activité productrice de l'esprit, le processus cognitif étant non pas une reproduction, mais une véritable production, une création ; cela implique une gestion des objets que sélectionne l'écrivain visant à mettre en place un sens ; ce sens constituant une réponse<sup>2627</sup> à une attente du lectorat (actualisée ou non). Hans-Robert Jauss souligne bien que « [l]a reconstitution de l'horizon d'attente tel qu'il se présentait au moment où jadis une oeuvre a été créée et reçue permet [...] de poser des questions auxquelles l'oeuvre répondait, et de découvrir ainsi comment le lecteur du temps peut l'avoir vue et comprise.<sup>2628</sup> »

C'est dans cet espace particulier où se trouvent confrontés les objets constitutifs de l'univers personnel de l'écrivain - mis en ordre - et le propre univers du récepteur en attente d'organisation (la réponse étant conçue

---

sont pas plus dissociables de notre être que des caractéristiques physiques telles que la couleur de nos yeux. *L'habitus est un avoir qui s'est transformé en être.* » (Alain Accardo, *Initiation à la sociologie*, Bordeaux, Le Mascaret, 1983, page 88.)

<sup>2626</sup> Voir François Ewald : « On sait que Freud expliquait que les hommes étaient prêts à échafauder n'importe quelle explication des choses et du monde pour faire taire l'angoisse de l'inexpliqué et de l'incertain. L'ordre, la grammaire, la logique sont d'abord là pour suturer l'angoisse d'un monde hasardeux. » (« Le surréalisme : une éthique du hasard » in *Le Magazine Littéraire*, « La fin des certitudes », juillet-août 1993, n° 312, page 59.)

<sup>2627</sup> L'idée selon laquelle l'oeuvre littéraire constitue une réponse à une question liée à un horizon précis ( le feuillet de réception) appartient en fait à Georges Lukács : « Le roman fait tenir l'essentiel même de sa totalité entre son début et sa fin et, par ce fait, il exhause l'individu jusqu'à l'altitude infinie de celui qui doit créer tout un monde par son expérience vécue et maintenir cette création en équilibre; [...] Mais, en raison de cette rupture, l'individu se réduit à n'être qu'un instrument dont la situation centrale dépend exclusivement de son aptitude à révéler une certaine problématique du monde. » *op.cit.*, page 78.

<sup>2628</sup> Hans-Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, « Tel », 1990, page 58.

comme une ré-organisation<sup>2629</sup> des objets dans l'univers du récepteur) que se joue le phénomène de la réception.

L'oeuvre devient ainsi une entité constructrice (mais aussi dé-constructrice) car elle participe, à son tour, à la mise en place de nouveaux systèmes de représentations, comme le précise Marc-Alain Ouaknin<sup>2630</sup> :

« La perception du monde est en fait, à chaque fois, un acte créateur. Être dans le monde signifie, dès lors, investir celui-ci de significations qui réalisent une certaine construction du monde, dont le produit s'appelle culture. La culture ne raconte pas un état du monde, ou plus précisément, d'une société, mais la construit. Pour aborder des expressions culturelles telles que la littérature, la peinture, la musique et, de manière aussi essentielle, la religion, il faut ne pas oublier que l'image perçue par nos sens ne dépend pas seulement de la nature de l'objet, mais de notre propre condition. »

Notre condition ayant été changée, l'oeuvre peut se trouver vidée de sa substance : lorsque, le système des représentations sociales du lecteur a évolué, il s'ouvre à d'autres découvertes. Une oeuvre littéraire qui connaît une diffusion importante va, de la sorte, introduire dans le paradigme dominant des réponses attendues, espérées : à ce moment l'oeuvre ne traduit plus les tensions internes qui existaient à l'instant de sa parution, ne répond plus aux questions essentielles — ou, pour le moins, ne pose plus ce questionnement en des termes impérieusement nécessaires, suffisamment originaux pour que le lectorat y perçoive une manifestation ontologique.

Postulons ici que l'oeuvre n'est rencontrée, supportée, assimilée que par un lectorat ouvert, en attente, en quête d'un miroir où s'identifier, où

---

<sup>2629</sup> *Ré-agencement* productif car porteur d'un sens qui modifie : ce sont les représentations sociales qui se trouvent directement *ré-a-justées*.

<sup>2630</sup> Marc-Alain Ouaknin, *Concerto pour quatre consonnes sans voyelles, Au-delà du principe d'identité*, Paris, Balland, « Collection Métaφora », 1991, page 41. Voir aussi Pierre Bourdieu (*Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1982, page 21) : « On ne devrait jamais oublier que la langue, en raison de l'infinie capacité générative, mais aussi, *originnaire*, au sens de Kant, que lui confère son pouvoir de produire à l'existence en produisant la représentation collectivement reconnue, et ainsi réalisée, de l'existence, est sans doute le support par excellence du rêve de pouvoir absolu. »

reconnaître son propre visage, ses préoccupations propres, intrinsèques<sup>2631</sup> ! Car le public d'une oeuvre est souvent représentatif d'un questionnement, d'une incertitude quant à sa position dans le social<sup>2632</sup>, avide d'une explication du sens de l'existence. L'enjeu consiste à se retrouver « soi-même » à l'intérieur de cette parole figée, prise dans un cadre spéculaire, parole de communion, parole de référence, parole référée, parole référentielle, qui imite et simule le réel, le place en perspective, offre une leçon de vie, de ce qui aurait pu être si... La réponse concerne toujours « soi », un « soi » confronté aux objets du paradigme, un « soi » en quête de dignité, de reconnaissance et de vérité.

L'on supposera que l'auteur agit en mettant en lumière le divorce entre l'être naturel et le monde social ; il fournirait ainsi une dimension cathartique à son lectorat<sup>2633</sup> affidé : car toute société, de par les règles qu'elle impose, est

---

<sup>2631</sup> Voir Pierre Chartier, *Introduction aux grandes théories du Roman*, Paris, Bordas, 1990, page 170 : « Dans *Balzac et le réalisme français*, par exemple, Lukács procure une version marxiste hégélianisée de la théorie balzacienne, en faisant du type, synthèse du général et de l'individuel, « le degré d'évolution le plus élevé et le déploiement extrême des possibilités virtuelles des moments déterminants d'une période historique », « la représentation d'extrêmes qui concrétise en même temps le sommet et les limites de la totalité de l'homme et de l'époque ». Par là le romancier permet une meilleure intelligence du présent, mais aussi de l'avenir qui doit nécessairement naître du conflit des contradictions actuelles. « Saisir le sens immanent à une époque », commente H. Arvon, « c'est en quelque sorte accélérer son évolution ; comprendre les antagonismes, c'est les résoudre. ».

<sup>2632</sup> D'où l'hypothèse que le roman féminin (ou le roman sentimental) représente pour les lectrices une manière libératrice de vivre des conflits possibles ; conflits dans lesquels une femme peut s'imaginer impliquée sans en supporter les conséquences dangereuses au sein d'une société qui limite ses libertés et réduit son champ d'expérience. Le roman sentimental acquiert ainsi une dimension didactique puisqu'il permet d'actualiser (par identification avec une héroïne confrontée à ses passions) des situations qui, dans la réalité, conduiraient à la déception, au déshonneur, voire à la mort. L'exercice imaginaire des passions, dans l'ordre du fantasme, a valeur libératoire (au sens propre).

<sup>2633</sup> Selon Lucien Goldmann, « le groupe constitue un processus de structuration qui élabore dans la conscience de ses membres des tendances affectives, intellectuelles et pratiques, vers une réponse cohérente aux problèmes que posent leurs relations avec la nature et leurs relations inter-humaines. » (*op.cit.*, page 346). En fait, cette construction du groupe est bien le système de représentation qui régit le territoire d'une société, qui y impose des

un lieu de conflits où les passions individuelles sont brimées. L'oeuvre donne la représentation symbolique<sup>2634</sup> de la forme particulière que prend – à un moment historique précis – cette tension fondamentale. Elle assume ce noeud gordien, auquel elle confère une dimension tragique (de telle sorte que la relation agonistique<sup>2635</sup> qui oppose l'individu soumis à ses passions – en tant

---

règles et des conventions a-naturelles ou anti-naturelles - du moins dans la mesure où il s'agit d'un système artificiel à base culturelle. Pour Lucien Goldmann, le grand écrivain serait « l'individu exceptionnel qui réussit à créer dans un certain domaine, celui de l'oeuvre littéraire [...], un univers imaginaire, cohérent ou presque rigoureusement cohérent, dont la structure correspond à celle vers laquelle tend l'ensemble du groupe. » (*ibid.*). Nous dirions, pour notre part, « dont la structure correspond au système de représentation avoué ou inavouable qui symbolise le mieux l'état actualisé et local d'une société. » Cet état actualisé et local constituant ce que nous nommerons un *feuilleton synchronique de réceptivité* (déterminant le « feuilleton de réception »). Lucien Goldmann, parfaitement conscient des limites de sa définition (ses travaux datent de 1964), y ajoute « un rapport dialectique » de l'oeuvre « avec la classe à laquelle elle se rattache ». Cela réduit un peu l'extension de ce rapport dialectique en le limitant à une vision purement marxiste (*cf.* Robert Escarpit, « Le littéraire et le social », *op.cit.*, page 16 : « [...] la relation structurelle proposée par Lucien Goldmann est nécessaire, mais non suffisante pour spécifier la littérature. Il manque pour cela d'établir un lien causal entre les structures de l'oeuvre et celles de la société, qui sont simplement affirmées comme « homologues ».) ; le rapport dialectique concerne, à notre avis, « l'ordre culturel », c'est-à-dire le système de représentation, lequel englobe, bien évidemment, « la conscience de classe ».

<sup>2634</sup> Si l'on se place de ce point de vue symbolique, l'on constate que dans les sociétés évoluées la littérature joue le rôle des cosmologies chez les primitifs. Marc Augé note : « Ainsi se constituent des cosmologies (qui sont aussi des anthropologies, parce qu'elles parlent de la nature et de la substance des hommes, de la différence des sexes, de la filiation, etc.). Ces cosmologies sont autant d'univers de reconnaissance, l'idéal de ceux qui partagent une même cosmologie, une fois connu et symbolisé le milieu où ils vivent, étant de s'y reconnaître, et non de la connaître mieux ou différemment. Une cosmologie constitue non un objet de recherche et de connaissance, mais, à l'inverse, un ensemble de repères à partir desquels le réel, l'événement et éventuellement l'accident peuvent s'interpréter. » (« Du risque à l'angoisse, genèse d'une nostalgie », *in Le Magazine Littéraire*, n° 312, *op.cit.*, page 34.) Une oeuvre romanesque peut ainsi être assimilée à un univers de reconnaissance. Elle met bien en place des repères à partir desquels l'événement peut s'interpréter. Pour un public féminin, le roman sentimental (qu'il s'agisse des romans de Sophie Cottin ou de romans-à-l'eau-de-rose actuels (collection Harlequin ou Barbara Cartland, voire roman-photo)-) constitue bien l'équivalent des cosmologies chez les primitifs.

<sup>2635</sup> Idée que l'on retrouve chez Georges Lukács, exprimée plus simplement, dans la phrase suivante : « [...] les hommes aspirent simplement à vivre et les structures sociales à demeurer intactes. » (*op.cit.*, page 86), ou encore, chez Albert Camus, lorsqu'il fait dire à Caligula : « Les hommes meurent et ils ne

qu'«être naturel»<sup>2636</sup> - à la société policée - en tant que structure évolutive gérée par la culture<sup>2637</sup> -, remplace, dans l'oeuvre moderne, la malédiction qui constituait le moteur tragique, dans la fable antique.)

---

sont pas heureux ! ». C'est tout bonnement la notion d'entropie qui est évoquée ici.

<sup>2636</sup> « Le propre du personnage romanesque serait d'une part d'être conditionné par une société, de l'autre de devenir la victime de celle-ci : ce héros devrait apporter la preuve, le plus souvent par sa mort, que la société est mauvaise, ou plutôt qu'elle n'est point encore bonne. » Michel Zeraffa, *Roman et société*, Paris, P.U.F., « Collection Sup », 1971, page 15. Notons l'idée exprimée par P. Bourdieu selon laquelle « la « situation » est, d'une certaine façon, la condition permissive de l'accomplissement de l'*habitus*. Lorsque les conditions objectives de l'accomplissement ne sont pas données, l'*habitus*, contrarié, et continûment, par la situation, peut être le lieu de forces explosives (ressentiment) qui peuvent attendre (voire guetter) l'occasion de s'exercer et qui s'expriment dès que les conditions objectives [...] en sont offertes. (Le monde social est un immense réservoir de violence accumulée, qui se révèle lorsqu'elle trouve les conditions de son accomplissement). » (*Questions de sociologie, op.cit.*, page 135).

<sup>2637</sup> Le paradigme officiel cantonne les individus dans des territoires précis qu'il faut se garder de franchir : ou alors, c'est courir à la catastrophe ! La Princesse de Clèves, Des Grieux, René, Raphaël de Valentin, Julien Sorel, Emma Bovary - tous, à quelque degré que ce soit - ont transgressé l'interdit majeur : ils ont refusé le rôle que leur assignait précisément la société, franchi la frontière de l'incertain, faisant primer leur passion singulière sur les conventions imposées par le système de représentation officiel (qui fixe/fige les objets en une configuration stable). Ils ont privilégié ainsi le désordre (la mise en mouvement des objets de l'univers global). Le récit, d'une certaine façon, désigne du doigt (montre) des comportements déviants (ou déviés par le poids des règles sociales). Les personnages (des monstres, au sens étymologique) vont obligatoirement à l'échec, voire à la mort (Chez Balzac, Rastignac figure parfaitement le personnage qui, réalisant quelle est la configuration véritable du paradigme, s'emploiera à tirer pleinement profit du système, à s'y couler, comme dans un moule). Le récit propose ainsi au lecteur une prise de conscience des impasses dans lesquelles ce dernier pourrait s'engager s'il mimait le comportement du (des) personnage(s). Cela, bien des auteurs l'ont parfaitement intégré puisqu'ils se servent de ce prétexte (?) pour déclarer morales des oeuvres qui sont jugées condamnables par les représentants officiels du paradigme (les « gardiens du paradigme » que sont les censeurs) (cf. La défense de Flaubert lors du procès de Madame Bovary). Donc, même accusée de véhiculer les « vices du siècle », une oeuvre peut assumer une fonction didactique (cathartique), par une axiologisation (distribution des valeurs dans un texte) concertée des objets.

Soulignons que la société, en tant que structure culturelle, subit des modifications dans le temps<sup>2638</sup> (elles sont liées à la quantité d'information<sup>2639</sup> qui circule dans cette société, c'est-à-dire aux sens signifiés que cette société peut appliquer aux signifiants réels et qui constituent le système de représentation validé<sup>2640</sup>.) Nous sommes en présence d'un mécanisme dynamique — puisque, tout naturellement, l'aspect contraire impliquerait un horizon statique où il n'y aurait aucune modification qualitative de la réception. Marc-Alain Ouaknin a le mérite de mettre en évidence cette liaison dialectique entre le réel et le système de

---

<sup>2638</sup> Nous pensons qu'il convient de se défaire d'une illusion persistante, celle d'une prétendue évolution qui conduirait à présenter l'Histoire Littéraire comme un *continuum* où, progressivement, des formes de plus en plus achevées s'imposeraient triomphalement. Toute production artistique est liée organiquement à une tranche synchronique de l'histoire humaine. De ce fait, elle réalise des schémas qui reflètent un état de société. L'oeuvre d'art fonctionne donc essentiellement par rapport aux représentations du monde qui ont cours (qu'il s'agisse de valider ou non leur pertinence : par exemple, *La chanson de Roland* validerait la représentation épique d'une société féodale en formation, tout comme *Les Liaisons dangereuses* seraient une dénonciation complaisante des moeurs d'une aristocratie dévoyée - sa « voie » naturelle étant de servir la nation par le métier des armes (Remarquons que Valmont périt bien par l'épée, c'est-à-dire par l'instrument-signe de son appartenance sociale, « classe » qu'il a trahie moralement).) Ce point de vue, nous conduira à affirmer que l'oeuvre est parfaite en soi ; ce critère d'adéquation est d'une grande importance pour l'étude de la réception.

<sup>2639</sup> « Toute société peut se définir par sa façon de produire, de consommer, de hiérarchiser, de stocker, de commenter et de faire circuler de l'information sous forme de messages susceptibles d'être oralisés ou inscrits sur des supports divers. Parmi ces messages, les textes littéraires font figure de catégories privilégiées. » (Philippe Hamon, *Atlas des Littératures*, Paris, Encyclopédia Universalis, 1990, page 12.)

<sup>2640</sup> C'est de cette façon que nous définirons la notion de paradigme. L'étude efficace de l'horizon d'attente nécessite qu'on étudie le paradigme (c'est-à-dire le système de représentation du réel) d'une société. C'est de la comparaison des paradigmes en vigueur, avant et après le basculement d'horizon, que l'on peut tirer des indications précieuses. D'une certaine façon, le terme | paradigme | rejoint, en le dépassant, le concept clef de L. Goldmann qui est celui de « vision du monde » : « Par ce terme, il désigne une notion qu'il emprunte à la philosophie allemande et à Lukács, et qu'il inscrit par là dans une perspective marxiste, dont il se réclame. Par cette notion, il entend - en substance - un ensemble de façons de penser, de percevoir et de réagir, communes aux membres d'un groupe social, qui peuvent être largement inconscientes et qui structurent l'imaginaire des membres de ce groupe, et donc les productions artistiques émanant de cet imaginaire, parmi lesquelles les productions littéraires. » (Alain Viala, *Approches de la réception*, *op.cit.*, page 166.)

représentation<sup>2641</sup> ; elle suggère les raisons profondes qui provoquent les basculements de l'horizon sur la portée diachronique où s'inscrit l'histoire littéraire :

« La pensée conduit à une métamorphose du réel, et certaines mutations au sein du réel modèlent en retour la pensée selon d'autres perspectives.<sup>2642</sup> »

Nous touchons ici du doigt l'un des fonctionnements intimes de la réception : la réception concerne directement l'espace culturel dans lequel baigne toute la société (en fait l'univers global collectif qui contient à la fois l'univers individuel de l'auteur et les univers personnels des lecteurs, liés de manière interactive au quasi-monde que constitue l'oeuvre). Cet espace culturel, dont le champ littéraire constitue l'une des composantes, est une entité plastique, c'est-à-dire susceptible de subir des déformations locales plus ou moins étendues qui débouchent sur un changement de paradigme<sup>2643</sup>. Il est important de constater qu'un changement de paradigme passe par un réarrangement des objets<sup>2644</sup> qui constituent l'univers collectif auquel ont accès les individus d'une société<sup>2645</sup>. Ce réarrangement, véritable

<sup>2641</sup> Pour Georges Lukács, « [...] la structure discontinue du monde extérieur repose en fin de compte sur le fait que le système d'idées n'a qu'un pouvoir régulateur par rapport à la réalité. L'incapacité des idées à pénétrer à l'intérieur même de cette réalité fait de celle-ci un discontinu hétérogène, en sorte qu'à partir de cette même relation se crée le besoin encore plus profond, pour les éléments de la réalité, d'un lien bien net avec le système des idées [...]. » (« Forme intérieure du roman » in *La Théorie du roman*, Paris, Gonthier, Denoël, « Médiations », 1971 (1920), page 75.) D'où la constitution d'un paradigme sur lequel reposera le système de représentation officiel. Tout naturellement, en raison de « la structure discontinue du monde extérieur », cet univers collectif global sera composé d'objets-meublants.

<sup>2642</sup> Marc-Alain Ouaknin, *op.cit.*, page 45.

<sup>2643</sup> Voir Edgar Morin (*op.cit.*, III. *La Connaissance de la Connaissance*, 1992 (1986), page 160.) : « [...] un *paradigme* est constitué par une relation spécifique et impérative entre les catégories ou notions maîtresses au sein d'une sphère de pensée, et il commande cette sphère de pensée en déterminant l'utilisation de la logique, le sens du discours, et finalement la vision du monde (étant entendu que la « vision du monde » devient récursivement autant l'origine que le produit des principes qui l'organisent).

<sup>2644</sup> Voir Marc-Alain Ouaknin, *Bibliothérapie*, Paris, Seuil, « La couleur des idées », 1994, page 259 : « La lecture en tant qu'interprétation ne vient pas répéter le sens, mais le mettre en mouvement. »

<sup>2645</sup> Concernant cette notion de *paradigme*, et pour la cerner avec davantage de précision, nous citerons les propos suivants du sociologue Jacques Lesourne,

redistribution des cartes (on peut parler de nouvelle donne), apparaît donc bien comme la résultante d'un accroissement de la quantité d'information, du système (l'univers collectif disposant de nouvelles sources qui transforment le paradigme et le font glisser vers un nouvel état méta-stable).

Une question découle naturellement de cette présentation : le social influe-t-il sur le littéraire ou bien le littéraire agit-il sur le social ? Y-a-t-il un déterminisme qui serait moteur, véritable courroie de transmission, mobilisant les objets du paradigme ?

---

spécialiste de la prospective : « Si on prend les choses depuis la guerre, on s'aperçoit qu'il y a des moments où la vision du monde des principaux agents est à peu près fixée : ils ont une grille de lecture en fonction de laquelle ils se comportent. Dans les années 60 domine une lecture du monde liée à la croissance économique, au maintien d'une dichotomie entre l'Est et l'Ouest, au début du développement du Tiers-monde. Cette grille de lecture paraît alors si stable que de façon quelque peu naïve, on s'imagine que, puisque la croissance a été 4 % dans les dernières années, elle continuera à se situer autour de 4 %. Cette vision du monde connaît un brouillage complet, entre 1969 et 1974, avec les débuts d'un chômage structurel, le décrochage du dollar, la hausse du prix du pétrole. On a l'impression que la planète n'est plus lisible, qu'on est dans une situation de risque, d'incertitude. A la fin des années 70, on constate une recomposition du paysage, qui va se brouiller à nouveau, en raison de la chute de l'Empire soviétique et des conséquences à long terme du chômage sur les sociétés industrielles, avec tous les phénomènes d'exclusion et de dualisme que cela entraîne. On constate ainsi des vagues successives de certitudes et d'incertitudes : pendant un temps, on dispose d'un cadre géoéconomique et géopolitique stable puis en fonction de certains événements, il se délite brusquement. On rentre alors dans une nouvelle période d'incertitude ; on ne comprend plus très bien ce qui se passe. Puis naît une nouvelle lecture. Et ainsi de suite. » (« Jacques Lesourne : les scénarios du futur », in *Le Magazine Littéraire*, n° 312, *op.cit.*, page 29.) Le propos peut sembler éloigné de notre sujet. En fait, J. Lesourne s'attache ici, pour la période 1944-1993, à retracer les mécanismes qui président aux changements de *paradigme*, c'est-à-dire qui influent directement sur le système de représentation social : ils sont de nature économique, politique, historique. Le vocabulaire qu'il utilise retient particulièrement notre attention : « vision du monde », « grille de lecture », « la planète n'est plus lisible », « recomposition du paysage », « nouvelle lecture » - il en va de même pour sa description des modifications du *paradigme*, présentées comme des basculements successifs d'un état à un autre, traversés par des phases où, après la désorganisation du système, on assiste à un retour à l'ordre qui s'opère par reconfiguration. Ce fonctionnement, à notre avis, s'applique à d'autres époques que la période étudiée par Jacques Lesourne, notamment à toute période de crise, les années 1770-1850 constituant, à cet égard, un moment historique agité.

Cela revient à se demander si la littérature ne serait qu'un miroir qui, quelque part, refléterait le système de représentation, ou bien si la littérature, possédant une vertu exemplaire et directrice, contraindrait impérieusement ce système à évoluer. Il s'agit à notre avis d'un faux problème. Robert Darnton a bien démontré que la diffusion des oeuvres des Philosophes des Lumières avait faiblement contribué au déclenchement de la Révolution – dans tous les cas, de façon bien moindre que les pamphlets et libelles orduriers visant la Cour qui circulaient dans les couches populaires et qui désacralisaient la figure du roi, souvent à l'instar de Philippe d'Orléans qui visait à déstabiliser à son profit le Régime en place – et qu'attribuer à Voltaire et Rousseau la destruction de l'Ancien Régime relevait d'une grossissement<sup>2646</sup>, c'est-à-dire d'une illusion. Si « Littérature » et « Société » ont partie liée, c'est à l'intérieur d'un feuillet synchronique où l'univers global fonctionne à partir d'une collection déterminée d'objets, identiques, même s'ils y sont localement configurés de façon différente : la Littérature peut donc servir d'adjuvant<sup>2647</sup>

---

<sup>2646</sup> Sous la Révolution, le système de représentation impose une sorte d'hagiographie républicaine, fondée sur le culte de ces saints laïcs (dont les dépouilles sont remises au Panthéon). (cf. Robert Darnton, *Gens de Lettres, Gens du Livre*, Paris, Odile Jacob, 1992, page 138 : « Or, la Révolution était en mesure de loger à la fois Voltaire et Rousseau. Elle les a placés tous les deux au Panthéon. Voltaire lui a fourni des armes contre l'église et Rousseau des armes contre l'aristocratie. Cependant, à l'apogée de la Révolution, entre août 1792 et juillet 1794 le courant rousseauiste balaie tout sur son passage. Les Jacobins dénoncent l'esprit voltairien comme un signe de « l'aristocratie de l'esprit » et Robespierre bannit le rire de la République de la vertu. Ils savaient très bien ce qu'ils faisaient. C'était une entreprise d'importance, rien moins que la reconstruction sociale de la réalité. » ) Jean Orioux, dans la biographie qu'il a consacrée à Voltaire (*Voltaire*, Paris, Flammarion, « Champs », 1977, tome II, page 382.) nous apprend ce qui serait arrivé aux dépouilles des Philosophes : « Ceci se passa une nuit de mai 1814. Les cercueils de Voltaire et de Rousseau qui voisinaient furent ouverts, vidés et soigneusement refermés. Nul ne souffla mot de l'affaire. Fut-elle éventée ? On jurerait que non. Les débris mortuaires furent transportés dans un terrain vague servant de dépôt de voirie et démolitions, à un endroit nommé La Gare, à Bercy. Ils furent enfouis sous de la chaux vive et recouverts de détritrus. Les conjurés piétinèrent le sol pour dissimuler leurs travaux. » L'affaire fut découverte sous le Second Empire. Il ne fut pas possible de retrouver les restes des deux Philosophes. Ironie de l'Histoire, les cendres de ces deux hommes qui se haïssaient auraient (toujours selon Orioux) été mêlées pour l'Eternité.

<sup>2647</sup> Notamment si elle assume le rôle de diffuser l'information, c'est-à-dire de véhiculer des mots d'ordre. Cette configuration, à notre avis, ne se rencontre

à la reconfiguration du paradigme social, mais en son absence (c'est-à-dire si l'on formule l'hypothèse de sa non-existence ou de sa disparition), celui-ci subirait les mêmes contraintes, l'Histoire produirait sans doute les mêmes effets.

#### 4. Exemples d'accroissement de l'information :

Quelques exemples concrets permettront de vérifier qu'une reconfiguration du paradigme peut résulter d'un accroissement de l'information, c'est-à-dire de la quantité d'objets qui meublent l'espace culturel ; le premier exemple concernera le début du XVII<sup>e</sup> siècle et découle naturellement de la révolution copernico-galiléenne ; cette dernière correspond à une injection massive, à l'intérieur de l'univers collectif, d'informations concernant le réel et cette injection génère, dans le champ littéraire, un glissement d'horizon parfaitement repérable. Ce nouveau système de représentation, auquel la société n'adhère que progressivement<sup>2648</sup>, est d'abord défendu par une catégorie d'auteurs qui

---

guère qu'au moment où la Presse prend son essor et où les écrivains y trouvent une tribune naturelle, la profession de journaliste étant encore inféodée au champ littéraire. Grossièrement, il s'agit de la période 1820-1848. D'autre part, l'on peut considérer que, l'un des enjeux du Drame romantique (autour de 1830), c'est de servir d'adjuvant à une reconfiguration du paradigme, la bataille d'*Hernani* étant proche (et annonciatrice) des journées de Juillet.

<sup>2648</sup> La société de l'époque est soumise à des pressions trop importantes pour que le nouveau *paradigme* vienne se substituer de façon brutale à celui qui est en vigueur ; l'absolutisme monarchique, arrivé à son sommet, déclinera après la disparition de Louis XIV en 1715. D'autre part, le système politique (monarchie de droit-divin) est validé par le système de représentation qui, par ce fait même, se trouve officialisé, imposé à tous. Le basculement d'horizon en matière littéraire traduit bien l'apparition d'un nouveau système de représentation, inavoué et inavouable, qui conteste l'autre et sape sa validité (l'invalidé) ; le *Dom Juan* de Molière nous apparaît comme une oeuvre très importante dans laquelle se manifeste le changement d'horizon (au sein même de l'oeuvre de Molière, aussi bien par rapport aux pièces antérieures que par rapport aux pièces postérieures). Elle convoque constamment des notions d'échange et de circulation de biens matériels ou immatériels (même la relation de l'homme avec la divinité se réduit à une rotation de biens : triangulaire dans

visent à contester le système ayant cours — c'est-à-dire le paradigme officiel que défendent les pouvoirs en place : l'enjeu d'un changement de paradigme consistant souvent en une redistribution désirée des hiérarchies et des valeurs. Les informations qui viennent alimenter l'univers collectif, au début du XVII<sup>e</sup> siècle, proviennent essentiellement de connaissances acquises par l'observation, notamment dans le domaine astronomique<sup>2649</sup>. La modélisation, élaborée par les mathématiciens et les physiciens, les conjectures philosophiques qui en sont tirées, enfin la dimension imaginaire ouverte par

---

la fameuse « scène du pauvre » qui repose sur le postulat que le riche donne une pièce au mendiant afin que celui-ci bénisse Dieu, Dieu répercutant ensuite sur le riche les effets de cette prière. Dom Juan pervertit ce système en demandant au mendiant qu'il maudisse Dieu. Simple catalyseur dans ce processus économique, le pauvre n'y trouve pas son compte ( - Tu te moques : un homme qui prie le Ciel tout le jour ne peut pas manquer d'être bien dans ses affaires. ) car il se contente de fournir une simple médiation. Si le système est fonctionnel, Dom Juan devrait naturellement recevoir son centuple de malédiction divine ; or, le pauvre ne saisit pas le rôle qu'on veut lui faire jouer et refuse de s'impliquer dans ce qu'il croit être une abomination mais qui n'est, en fait, que l'application logique des lois régissant le système social ; le pauvre ne triomphe pas de Dom Juan comme on l'affirme souvent. Il démontre qu'il n'a rien compris au système auquel il participe en croyant faire son salut et qui, en réalité, ne lui offre aucun avantage. Dom Juan, de son côté, agit en philosophe et se sert en réalité d'un sujet trouvé sur sa route pour lui appliquer sa maïeutique : la double énonciation du langage qui régit le discours théâtral fait que les spectateurs sont transformés en disciples ; c'est en leur direction que circule le message. Molière révèle « les dessous » de la société de son temps où l'économique fait basculer les anciennes valeurs et ne leur confère plus qu'un rôle de paravent. Le pauvre est récompensé d'une pièce à la fin de la scène : il a joué son rôle démonstratif. Il est normal de rémunérer sa prestation.

<sup>2649</sup> Copernic, en 1543, dans son ouvrage sur la révolution des globes célestes, publié après sa mort, sape la théorie de Ptolémée. Au début du XVII<sup>e</sup> siècle, Kepler, Galilée, Descartes, Pascal vont donner à la physique sa double base mathématique et expérimentale. C'est essentiellement l'observation directe au moyen d'instruments optiques qui modifie le *paradigme* : Galilée se sert d'un télescope pour explorer le macrocosme; mais l'infiniment petit est étudié à son tour grâce au microscope au moyen duquel le Hollandais Antonie Van Leeuwenhoek révèle l'existence des minuscules créatures qui peuplent le microcosme. Ces changements conceptuels alimentent le champ littéraire, et vont progressivement orienter celui-ci, puisque le courant philosophique du XVIII<sup>e</sup> siècle s'appuie nettement sur cette vision « éclairée » du monde qu'il s'agira de vulgariser-diffuser avec le projet affirmé de dissiper les ténèbres de la superstition par l'effet des « lumières ». L'on voit parfaitement ici que le basculement de l'horizon est fondé sur un basculement du système des représentations, réel, souhaité ou ménagé.

ces changements induisent un regard différent sur le monde<sup>2650</sup> : c'est tout le système de représentation du réel qui est remis en cause ; le champ littéraire va phagocyter ces débats qui bouleversent le domaine des représentations collectives et fournir matière aux gassendistes et aux libertins. *Les États et empires de la lune* et *Les États et empires du soleil* de Savinien de Cyrano de Bergerac représentent l'une des tentatives d'intégrer les nouvelles notions sur le réel<sup>2651</sup>. Le regard humain se tourne maintenant vers les planètes et les considère non plus comme des luminaires décoratifs fixés sur des sphères de cristal, mais comme d'autres mondes, sûrement habités. Frisson de l'inconnu, frisson des deux infinis dont témoigne Pascal. Et puisque la terre n'est plus au centre de l'Univers, sa place est toute relative, tout comme celle de l'Homme qui n'est plus une créature privilégiée. Le *Dom Juan* de Molière traduit ce basculement d'horizon : celui-ci étant posé d'entrée par la fameuse tirade sur le tabac de Sganarelle - qui se réfère implicitement à l'atomisme de Démocrite<sup>2652</sup> - où la poudre à priser devient le signe flagrant (au sens

<sup>2650</sup> Voir notamment Brian Easlea, trad. Nina Godneff, *Science et philosophie, Une révolution 1450-1750*, Paris, Ramsay, 1986.

<sup>2651</sup> Les traces sont nombreuses de ce changement : F. Goldwin publie à Londres, en 1638, un livre qui sera traduit en français en 1648, sous le titre : *Un Homme dans la lune*. Dans son *Histoire comique de Francion*, Charles Sorel prête au pédant Hortensius le projet d'écrire un roman sur les peuples de la lune, celle-ci lui apparaissant comme un autre monde « auquel notre terre sert de lune ». Toutes ces idées découlent, bien entendu, des découvertes des savants qui, eux-mêmes, se servent du champ littéraire pour propager leurs idées (cf. *Le Rêve [Le Songe]* de Kepler).

<sup>2652</sup> On sait maintenant pertinemment que Galilée n'a pas été condamné pour ses thèses astronomiques, ce qui n'était qu'un prétexte, mais pour ses positions scientifiques, non-conformes, qui pouvaient être perçues comme un encouragement pour les atomistes. Ce qui est en cause dans la nouvelle physique, ce n'est pas l'héliocentrisme que l'Eglise pouvait admettre sans trop de peine, le problème central est celui de la *transsubstantiation*. Le Concile de Trente, en réponse à la contestation protestante, a fait de la présence réelle une règle de foi, en la fondant sur la pensée de St Thomas d'Aquin (donc, indirectement, sur la physique aristotélicienne). Galilée, homme de foi, s'inscrit du côté du courant mystique qui affirme que l'on peut avoir une appréhension directe de la Révélation, par l'observation des phénomènes, en dehors des catégories d'Aristote. Ainsi, après avoir calciné du sulfate de baryum, il montre que cette « éponge solaire » émet de la lumière dans l'obscurité, la lumière étant donc dissociable de la chaleur. Ce qui est conforme au texte de la *Genèse* où la lumière précède la matière. Mais l'Eglise se méfie des exégèses concordistes. Toute remise en question de l'aristotélisme menaçant l'édifice péniblement mis

sémiologique) d'une matière réduite à l'état de particules insécables, galvaudée à la ronde à un petit cercle d'initiés qu'elle rend « honnêtes hommes » (dotés d'un savoir opératif, donc « philosophes »<sup>2653</sup>). Le propos est placé sous le signe de la communication (c'est-à-dire de la circulation des signes), puisque le tabac est destiné à être offert et devient instrument de sociabilité, donc de diffusion d'idées (instrument signifiant destiné à supporter tous les signifiés possibles régis par l'échange). Il propage et amplifie (on peut dire, de façon humoristique, que lorsque l'on aspire une petite quantité de cette poudre l'on expulse violemment, par éternuement, une grande quantité d'air !)

---

en place à Trente, Galilée reçoit un avertissement mais dont la flèche accusatrice est détournée de l'essentiel. (Voir Pietro Redondi, *Galilée hérétique*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 1985.) L'on comprend mieux pourquoi Aristote devient la cible de certains milieux, notamment libertins.

( - Quoi que puisse dire Aristote et toute la Philosophie, il n'est rien d'égal au tabac...)

<sup>2653</sup> L'« honnête homme », au sens strict, est un modèle social et culturel propre au XVII<sup>e</sup> siècle. Cependant, si l'on envisage le fait que Molière tient, dans sa pièce, un discours « en creux », l'on peut supposer, ne serait-ce que d'un simple point de vue ironique, qu'il procède à des détournements de sens. Le tabac rend « honnête homme » car il favorise les échanges (d'idées) ; ces échanges modifient à leur tour, par rétroaction, celui qui offre le tabac. L'herbe de Nicot sert ainsi d'agent à une métamorphose, à une transformation ontologique. Si l'on se rappelle que le philosophe est celui qui opère sur la *materia prima* afin de la transformer en pierre philosophale, le propos s'éclaire. Une fois obtenue, la pierre philosophale est réduite à l'état de *poudre de projection*, puis testée sur du plomb qui est transmué. La poudre est alors diluée, puis absorbée sous forme d'*élixir* par le philosophe qui se trouve changé fondamentalement ( il accède à un nouvel état spirituel et physique). Dans le *Dom Juan* de Molière, le tabac de Sganarelle fonctionne comme la fameuse *poudre de projection*. Notons enfin que la symbolique alchimique occupait une place de choix dans le champ culturel des contemporains de Molière et notamment des disciples de Gassendi. Vers la fin du siècle, on assistera à une attaque en règle contre ces idées jugées superstitieuses ; Alain Niederst, dans sa biographie de Fontenelle rappelle que le 23 février 1681, était créée une pièce de Donneau de Vizé et de Thomas Corneille, la *Pierre philosophale* : « Pourquoi avoir écrit cette oeuvre que La Reynie et le clan Colbert avaient peut-être encouragée ? " Comme il y a beaucoup de folie nous dit-on, parmi ceux qui veulent trouver quelques vérités dans les extravagantes imaginations des kabbalistes, on a cru qu'une satire publique était l'unique moyen de les faire revenir dans le bon sens." Puis était donné un long extrait de l'*Instruction à la France sur la vérité des frères de la Rose-Croix* de Gabriel Naudé. Les kabbalistes et les alchimistes étaient-ils si nombreux et si dangereux dans la France de 1680 ? » Alain Niederst, Paris, *Fontenelle*, Plon, 1991, page 54.

Le second exemple montrera qu'un événement fortuit - qui peut être naturel - produit parfois un accroissement d'information qui bouleverse la vision du monde du groupe, provoquant une reconfiguration du paradigme. Ainsi, lorsque, le 10 novembre 1755, la terre tremble à Lisbonne, le séisme<sup>2654</sup> va être vécu dans toute la sphère culturelle comme un objet informant qui servira de pierre de touche aux idées en gestation. Il constituera l'expérience fondamentale pour les philosophes du XVIII<sup>e</sup> siècle. Comme le signale François Ewald<sup>2655</sup> : « On connaît le poème de Voltaire sur le *Désastre de Lisbonne* (1756), *Candide*, la réponse de Rousseau à Voltaire ; on sait moins que l'expérience fut décisive pour Kant et plus généralement pour tout le monde intellectuel européen. »

L'événement survient à un instant précis où le système de représentation de la société se trouve soumis à des tensions : la question de l'origine et de l'existence du mal, celle de la liberté de l'homme, l'idée de justice, doivent être conciliées avec la foi officielle en une Providence qui, par son existence, atténue sensiblement la responsabilité de l'individu ; l'examen du réel pose des questions, certes triviales, mais qui rencontrent un écho<sup>2656</sup> : les méchants sont-ils effectivement punis de leurs mauvaises actions et les bons récompensés proportionnellement à leurs mérites ? En un temps où

---

<sup>2654</sup> Goethe écrit : « Le tremblement de terre répandit une terreur panique dans le monde entier, qui s'accoutumait depuis quelque temps à la paix et au repos. Une grande et magnifique capitale, une cité commerçante et maritime, fut inopinément frappée de la calamité la plus terrible. La terre tremble et chancelle ; la mer s'enfle et gronde ; les vaisseaux se brisent les uns contre les autres ; les maisons s'écroulent, et au-dessus d'elles, les églises et les tours ; le palais du roi est en partie englouti par la mer ; la terre entr'ouverte semble vomir des flammes ; car la fumée et le feu se montrent partout au milieu des ruines. Soixante mille hommes, tranquilles et heureux il n'y a qu'un instant, périssent ensemble ; et celui-là doit être appelé le plus heureux de tous, qui n'a pas le temps de sentir le malheur et d'y penser. Les flammes poursuivent leurs ravages, et, avec elles, une multitude de scélérats jusque-là cachés, et mis en liberté par cet événement. Les infortunés qui survivent sont livrés au vol, au meurtre et à toutes les violences ; et la nature exerce de toutes parts une tyrannie sans frein. » (Goethe, *Poésie et Vérité*, Paris, 1979, t. I, page 26.)

<sup>2655</sup> François Ewald, « La fin d'un monde » in *Le Magazine Littéraire*, juillet-août 1986, n° 232, « Les écrivains de la fin du monde », page 28.

<sup>2656</sup> Nous verrons, avec le philosophe Azaïs, combien ces questions restent à l'ordre du jour, à l'époque de Sophie Cottin.

triomphe l'idée du bonheur<sup>2657</sup>, chaque individu subit-il le sort mérité, la répartition du bonheur et du malheur correspondant-elle, bel et bien, selon une rigueur mathématique, à la moralité des conduites de chacun ?

L'optimisme prôné par Leibniz et Pope, cette « métaphysico-théologico-cosmonigologie » raillée par Voltaire dans *Candide*, par Diderot dans *Jacques le Fataliste*, était capable de tout justifier et constituait une doctrine bien pratique, à la portée de tout le monde, populaire :

« Cette idée du meilleur allait de pair avec la nécessité, pour juger correctement du monde, de la nature et des rapports de justice qui y règnent, d'abandonner un mode de jugement individuel et borné pour prendre le point de vue de Dieu sur sa création : il fallait comprendre comment la justice divine opérait comme une immense balance, une immense machine de répartition et d'équilibrage des biens et des maux, non pas à l'échelle d'une vue humaine, mais à celle de l'Univers tout entier. Il fallait comprendre qu'un mal présent ici pouvait être la condition d'un plus grand bien ailleurs, à des centaines de lieues de là, ou à plusieurs années de distance ; comment donc, à l'échelle du monde, pouvaient s'effectuer des dédommagements incompréhensibles à l'échelle humaine. »<sup>2658</sup>

Si un certain consensus, une unanimité, se dessinent autour de cette idéologie, le séisme de Lisbonne va redistribuer totalement les données et engendrer des réactions ; celle de Goethe qui trouvait inacceptable que le jugement divin qu'il fallait supposer derrière cette catastrophe « confonde dans la même ruine le juste et l'injuste ». Celle, surtout, de Voltaire qui, dans son *Poème sur le Désastre de Lisbonne*, constate l'existence irréductible du mal qui rend malsaines toutes les justifications idéologiques d'un ordre supposé parfait :

---

<sup>2657</sup> « La pensée du XVIII<sup>e</sup> siècle découvre, pour la première fois peut-être, que l'existence de l'homme ne se suffit pas à elle-même et réclame une justification. Si la condition humaine devient une énigme et un sujet d'angoisse, c'est que nul ne se sent plus soutenu par la stabilité de l'univers théologique du XVII<sup>e</sup> siècle, et qu'il n'est plus de Révélation pour renseigner d'emblée chaque homme sur sa destination. » (Robert Mauzi, *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Albin Michel, « Bibliothèque de l'Evolution de l'Humanité », 1994 (1979), page 51.)

<sup>2658</sup> François Ewald, *op.cit.*.

« Éléments, animaux, humains, tout est en guerre.  
Il le faut avouer, le *mal* est sur la terre.<sup>2659</sup> »

Cette vision lucide ne condamne pas l'homme au désespoir d'un mal indépassable, mais l'inscrit au contraire dans une dynamique du devenir, dans un sens de l'Histoire, où le perfectible se substitue au fatalisme du « Tout est pour le mieux... » :

« *Un jour tout sera bien, voilà notre espérance*  
*Tout est bien aujourd'hui, voilà l'illusion.*<sup>2660</sup> »

Rousseau allait répliquer à cette vision des choses, dans une lettre datée du 18 août 1756 : pour sa part, le mal, qu'il vienne des hommes ou de la nature, est toujours social ; c'est moins la nature qui fait du mal aux hommes que les hommes qui rendent la nature malfaisante :

« La plupart de nos maux physiques sont encore notre ouvrage. Sans quitter votre sujet de Lisbonne, convenez, par exemple, que si la nature n'avait point rassemblé là vingt mille maisons de six à sept étages, et que, si les habitants de cette grande ville eussent été dispersés plus également et plus légèrement logés, le dégât eût été beaucoup moindre et peut-être nul. Tout eût fui au premier ébranlement, et on les eût vus le lendemain à vingt lieues de là, tout aussi gais que s'il n'étoit rien arrivé. Mais il faut rester, s'opiniâtrer autour des masures, s'exposer à de nouvelles secousses, parce que ce qu'on laisse vaut mieux que ce qu'on peut emporter. Combien de malheureux ont péri dans ce désastre pour vouloir prendre, l'un ses habits, l'autre ses papiers, l'autre son argent !<sup>2661</sup> »

La société<sup>2662</sup> est donc directement responsable des maux de l'Humanité et puisque le mal est avant tout social, c'est à la société d'apporter des solutions politiques qui limiteront son étendue.

---

<sup>2659</sup> « *Poème sur le désastre de Lisbonne, ou examen de cet axiome : Tout est bien.* » (Voltaire, *Oeuvres complètes*, Paris, Garnier, 1877, tome IX, page 471.)

<sup>2660</sup> *Ibidem.*

<sup>2661</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Correspondance complète de J.-J. Rousseau*, Institut et Musée Voltaire, Genève, les Délices, 1967, T. IV, page 73.

<sup>2662</sup> Comme le souligne Robert Darnton : « Pour Rousseau, la culture est le ciment de la société, l'essence de la politique et, partant, la source de tous les maux de l'Ancien Régime. Lorsqu'il remonte aux origines de l'inégalité, il la trouve associée aux origines du langage. En suivant le développement du langage, de la littérature, des arts et des sciences, il discerne un processus

Le tremblement de terre de Lisbonne marquait la fin d'une vision du monde. Kant, qui avait d'abord soutenu la pensée de Leibniz, proclamera bientôt l'insuccès de toute tentative de théodicée : « Les critiques kantienne doivent aussi se lire comme formulation d'une éthique du discours dès lors que l'homme a perdu son rapport à Dieu, la Providence et la nature pour ne plus avoir à faire qu'à lui-même dans une histoire résolument humaine<sup>2663</sup>. »

Ainsi, le paradigme se trouve réagencé, des voies nouvelles s'ouvrent, dont profite directement la littérature qui absorbe les débats, les amplifie et participe à la structuration du système de représentation social ; le feuillet de réception s'en trouve modifié puisque désormais l'existence du mal constitue un objet dont les signifiés ont été revisités. Ce qui a changé la perception du monde, dans ce cas précis, c'est l'inattendu, le phénomène brusque qui n'a pris de sens que parce qu'il survenait à un instant de réceptivité particulière ; le système des représentations subissait déjà des pressions, se trouvait en phase d'agitation, d'instabilité et son basculement vers un autre état n'était qu'une affaire de temps, d'occasion ; cela explique qu'un événement comme le séisme de Lisbonne ait pu accélérer cette évolution, la rendre impérieuse.

Notre dernier exemple prend en compte un déplacement d'horizon repérable au XVIII<sup>e</sup> siècle et qui résulte, lui aussi, d'un accroissement d'information : le champ culturel se trouve enrichi d'éléments nouveaux et sous leur pression les objets qu'il contient vont se réorganiser localement en nouveau paradigme, c'est-à-dire en système de représentation original – le champ littéraire reflétant ce changement. Cet apport d'information a pour origine les voyages de découverte menés dans le Pacifique. Ils contribuent en

---

d'esclavage sans cesse croissant. Les chaînes qui accablent l'humanité ont été forgées par les meilleurs artistes du monde. Par conséquent, pour rompre ces chaînes, les opprimés devront se retourner contre leur culture, et ils ne peuvent trouver de meilleure cible que le théâtre français classique pour réaliser une révolution culturelle. » (*Gens de Lettres, Gens du Livre, op.cit.*, page 136.) Les Romantiques français de 1830 réaliseront partiellement ce projet en prenant pour cible le vieux bastion du théâtre classique.

<sup>2663</sup>

François Ewald, *op.cit.*.

fait à poser le problème d'une réorganisation possible et radicale des objets constituant le champ culturel – dans la mesure où existent des sociétés extérieures, préservées des vices et des corruptions qui affectent notre propre société. L'intérêt pour les îles du Pacifique était déjà grand, dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, comme le démontre la vogue des récits d'exploration<sup>2664</sup> qui permettra à l'abbé Prévost, toujours en quête de projets lucratifs, de traduire la *Collection générale des voyages* que John Green propose au public anglais à partir de 1745. En France, cet engouement connaît son sommet avec le retour de Louis-Antoine de Bougainville qui a ramené sa flotte, composée de la *Boudeuse* et l'*Étoile*, des lointains parages de la voluptueuse O'Tahiti. Le public fait un triomphe à la relation du *Voyage autour du monde*, dès sa parution en 1771<sup>2665</sup>. En fait, c'est toute l'Europe qui s'enflamme à ce récit<sup>2666</sup> car il vient à point au sein d'un champ culturel déjà ébranlé, déstabilisé, en quête de mythes fondateurs et d'idées génitrices<sup>2667</sup>.

<sup>2664</sup> Voir *Le Voyage en Polynésie*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1994, dont on lira avec intérêt l'introduction de Jean-Jo Scemla, pages XXXIX et svtes.

<sup>2665</sup> Sophie Cottin vient de naître.

<sup>2666</sup> Voir « Notice biographiques des voyageurs », in *Le voyage en Polynésie*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1994, page 1135. Ce commentaire qui va dans le sens de notre thèse : « [d'autres] font une lecture politique du cas tahitien, un contre-modèle susceptible d'inspirer et revitaliser une Europe qu'on dit, en cette fin du XVII<sup>e</sup> siècle, proche de la vieillesse et qu'on exhorte à la régénération. Car, après Bougainville, plus personne ne doute que le sauvage n'est pas seulement bon et noble avec des manières anacréontiques. Il est aussi libre. Diderot s'en déclare convaincu et Voltaire réjouit. Chacun a reconnu ce sentiment de la liberté exprimé par le peuple de Tahiti : c'est l'éros, sentiment des origines. Ainsi, mêlant le culte à Vénus, les origines, la force des commencements, l'utopie, et les mythologies bibliques et gréco-latines, Bougainville invente, ou fait renaître de ses cendres, un mythe qui va aussitôt se charger de toute la force du siècle des Lumières où il s'enracine. » Le nouvel horizon culturel est donc bien le fruit d'une redistribution des objets qu'il contenait sous la pression d'une quantité d'information supplémentaire qui enrichit le champ culturel. Le phénomène de l'intertextualité se trouve pris en compte : les objets anciens étant « rechargés » à l'intérieur du champ culturel par cette réorganisation qui leur confère des signifiés neufs.

<sup>2667</sup> Nous pourrions supposer que le champ culturel est en phase de réception, qu'il est ouvert, à un moment donné (comme un interrupteur). Les objets qui le composent sont alors en état de vibration, prêts à se réorganiser sous la pression d'informations venues de l'extérieur, du monde réel. C'est l'état de la

Le premier tirage de mille exemplaires épuisé, le *Voyage* est réédité tandis que Neuchâtel, Dordrecht, Leipzig et Londres sont mis à contribution tant pour les traductions que les éditions-pirates. Mais un autre élément à ne pas négliger, et qui renforce considérablement l'impact de la description des moeurs de la *Nouvelle-Cythère*, c'est la présence, dans les bagages de Monsieur de Bougainville d'un indigène, le célèbre Ahutorou<sup>2668</sup>, qui devient vite la coqueluche de la bonne société, durant son séjour en France. Il bénéficie de la curiosité générale et constitue la preuve vivante que la relation de Bougainville ne ressort pas du récit utopique. Ainsi ancré dans le réel, l'Éden tahitien renforce le thème du bon sauvage et du Paradis perdu. Le champ littéraire peut, dès lors, récupérer, au sein du champ culturel, son dû propre ; Denis Diderot<sup>2669</sup>, en particulier, réinvestit le *Voyage*, lui donnant un

---

ruche avant qu'elle essaime : un état instable précédant un état stable ou métastable.

<sup>2668</sup> Ahutorou - Premier Tahitien à découvrir un pays d'Europe, il alimenta la curiosité parisienne pendant un an (mars 1769 - mars 1770). Revêtu d'un habit à la française, il fut présenté à Louis XV ; logé chez M. de Bougainville, près de l'Eglise Saint-Eustache, (où Sophie Cottin allait être baptisée cette même année), il sortait seul sans jamais s'égarer. Il fréquenta ainsi régulièrement l'Opéra, sans doute sensible aux chorégraphies qui évoquaient indirectement les danses de sa patrie. L'influence corruptrice de la civilisation ne l'épargna pas comme en témoigne cette remarque : « Il aime beaucoup notre cuisine, boit et mange avec une grande présence d'esprit. Il se grise volontiers, mais sa grande passion est celle des femmes auxquelles il se livre indistinctement. » Les anecdotes abondent à son sujet : un soir, il voulut tatouer la danseuse Heinsel, pratique courante dans son île. Ces dévergondages ne l'empêchent pas de fréquenter les salons de la Capitale ; Mme Choiseul, Mlle de Lespinasse et Mme de Deffand le reçoivent ; cette dernière admirant « ses cabrioles et ses gestes ». Il intéresse les savants (de Brosses, La Condamine, d'Alembert, Buffon, Helvétius). Péreire, le fondateur de la méthode d'éducation des sourds-muets, le soumet à un examen physiologique. M. de Bougainville, qui eut le souci honorable de faire rapatrier l'indigène, consacra une somme importante (le tiers de son bien) à armer un vaisseau, et Ahutorou quitta Paris, le 27 février 1770. Arrivé à l'île de France le 23 octobre, à bord du *Brisson*, il est pris en charge par l'intendant Poivre et rencontrera notamment Bernardin de Saint-Pierre. Il séjourne ainsi une année entière dans la colonie avant de repartir sur le *Mascarin*. Hélas, le Tahitien mourut de la vérole, le 18 octobre 1771, avant d'avoir revu son île.

<sup>2669</sup> « B. Il faut attendre.

A. En attendant que faites-vous ?

B. Je lis.

A. Toujours ce voyage de Bougainville ?

B. Toujours. »

*Supplément* philosophique : un passage célèbre<sup>2670</sup>, le chapitre II, met en scène « Les adieux du vieillard » sous la forme d'un discours dont la précision rhétorique n'emprunte rien à la culture tahitienne. Transformé en *fabula*<sup>2671</sup>, c'est-à-dire assimilée par le champ littéraire, le périple de Bougainville gère ainsi parfaitement la redistribution des objets au sein du champ culturel : l'horizon actualisé du lectorat trouve pâture dans un texte littéraire lui-même nourri du supplément d'information que l'expédition de Bougainville a injecté dans le système de représentation social. En fait, la redistribution des objets passe aussi par un changement référentiel, par un déplacement du point de vue (c'est-à-dire par une manière autre de voir, de prendre position). Ce déplacement référentiel éduque le lecteur<sup>2672</sup> à la relativité en le faisant

---

*Supplément au Voyage de Bougainville, Oeuvres Philosophiques*, Paris, Garnier, 1961, page 456.

<sup>2670</sup> *Supplément au Voyage de Bougainville, op.cit.*, page 465.

<sup>2671</sup> Voir Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, « Points », 1992 (1982), page 278 : « La relation de voyage du célèbre navigateur n'est pour Diderot que l'occasion d'un commentaire dialogué, et le cadre opportun à la mise en scène d'une tirade fort éloquente (*Adieux du vieillard*) contre les débuts d'une colonisation condamnée comme spoliation forcée, et surtout comme pollution physique et morale d'un état de nature tout sain et tout innocent : « L'idée de crime et le péril de la maladie sont entrés avec toi parmi nous. Nos jouissances, autrefois si douces, sont accompagnées de remords et d'effroi. Cet homme noir qui est près de toi, qui m'écoute, a parlé à nos garçons ; je ne sais ce qu'il a dit à nos filles ; mais nos garçons hésitent ; mais nos filles rougissent... » ; puis d'une confrontation réjouissante et dévastatrice entre cet idyllique état de nature et un état de civilisation en fort piteuse posture, puisque incarné en un malheureux religieux (c'est l'«homme noir» lui-même) qui n'a pas pu résister (« Mais ma religion ! Mais mon état ! ») aux instances d'une jeune et jolie Tahitienne, fille de son hôte ; c'est l'*Entretien de l'aumônier et d'Orou*, qui porte, comme le dit bien le sous-titre général de l'oeuvre, « sur l'inconvénient d'attacher des idées morales à certaines actions physiques qui n'en comportent pas », et tourne, inévitablement, à la confusion de l'aumônier et de la morale qu'il tente maladroitement de défendre, et qu'il ne saura pas mieux appliquer les nuits suivantes (« Mais ma religion ! Mais mon état ! ») avec les autres filles, et la propre épouse du généreux Orou. La leçon de cet épisode est ainsi tirée par l'un des interlocuteurs du dialogue-cadre : « Voulez-vous savoir l'histoire abrégée de presque toute notre misère ? La voici : il existait un homme naturel ; on a introduit au-dedans de cet homme un homme artificiel ; et il s'est élevé dans la caverne une guerre continuelle qui dure toute la vie. »

<sup>2672</sup> Il façonne en fait un lecteur modèle, à l'image du désir de l'auteur. Sans doute est-ce l'un des projets des lumières que de « façonner » un lecteur modèle capable de raisonner en philosophe. Le déplacement référentiel qui relativise toute position par trop rigide semble bien être l'un des moyens privilégiés

changer d'état<sup>2673</sup> ; la supériorité du discours du bon sauvage (vieux \ sage \ noble) s'inscrit avec évidence dans un texte à l'argumentation serrée :

« Et toi, chef des brigands qui t'obéissent, écarte promptement ton vaisseau de notre rive : nous sommes innocents, nous sommes heureux ; et tu ne peux que nuire à notre bonheur. Nous suivons le pur instinct de la nature ; et tu as tenté d'effacer de nos âmes son caractère. Ici tout est à tous ; et tu nous a prêché je ne sais quelle distinction du *tien* et du *mien*.<sup>2674</sup> »

Dès lors, il ne reste plus au civilisé, qui durant un bref instant s'est identifié au personnage investi d'une sagesse supérieure, qu'à constater l'inanité de ses valeurs prétendument universelles.

L'on notera que l'impact du *Voyage* de Bougainville, ira au-delà des cercles philosophiques et s'étendra à la sphère des « basses lumières », c'est-à-dire à cette masse de libelles et pamphlets, sur lesquels ont porté les travaux de Robert Darnton, où, à partir du thème tahitien, les moeurs européennes pouvaient être contestées. C'est dire la diversité que peut engendrer l'accroissement d'information au sein du système de représentation ! Tous les niveaux du champ littéraire peuvent être concernés, peu ou prou, certains subissant un effet à retardement. L'horizon généré peut ainsi s'étendre, comme par cercles concentriques - à la manière dont l'onde de choc d'un galet, projeté à la surface d'un plan d'eau, s'étend jusqu'aux rives ; ce galet constitue bien un apport extérieur, doté d'une certaine énergie. Les déformations qu'il génère seront plus ou moins importantes (en fonction de sa masse, de sa vitesse, etc.). Des redistributions, plus ou moins importantes, vont intervenir au sein de la masse liquide (poissons qui changent de place, vase qui se redépose, etc.).

---

utilisés par les défenseurs des Lumières, qu'il s'agisse de Montesquieu ou de Voltaire.

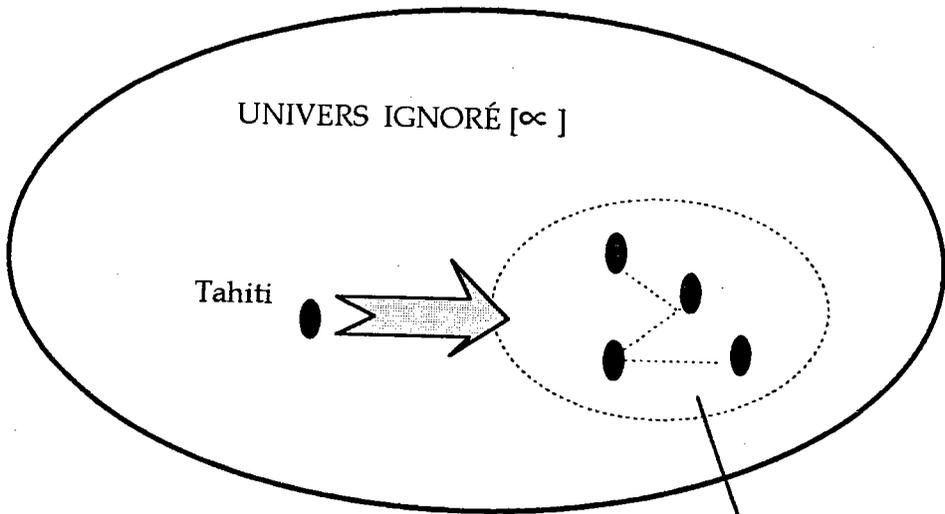
<sup>2673</sup> Voir Jean-Marc Moura, *Lire l'Exotisme* Paris, Dunod, 1992, page 59 : « Toujours plus nombreux, les récits de voyages incitent à la comparaison des différentes civilisations : habitudes et moeurs apparaissent désormais comme relatives à un lieu et à un temps. L'ancienne conception du monde, dominée par l'idée de Révélation, est ébranlée jusqu'en ses fondements. »

<sup>2674</sup> *Supplément au Voyage de Bougainville, op.cit.*, page 465.

Nous déduirons de ce qui précède que le territoire d'une société, l'espace culturel qui constitue l'univers global peuplé d'« objets-meublants » dans lequel elle baigne, peut être assimilé à ce plan d'eau. Cet espace culturel est borné par une interface : au dehors, à l'infini, s'étend le vaste domaine de ce qui est ignoré, inimaginable et inimaginé<sup>2675</sup>.

---

<sup>2675</sup> La physique quantique, par exemple, était un « objet-meublant » hors de portée d'un chevalier du moyen âge et ne faisait pas partie de son espace culturel, du *paradigme* auquel adhéraient ses contemporains. En revanche, si à la même époque, l'Afrique et l'Asie n'avaient pas été explorées, l'imagination permettait de peupler les contrées ignorées de royaumes, d'êtres et d'animaux fantastiques : royaume du Prêtre Jean, sciapodes, basilics et unicornes. (cf. Michel Butor, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, « Idées », page 50 : « Tant que la surface de la terre n'était pas complètement explorée, cet au-delà de l'horizon connu qui ne pouvait pas ne pas hanter les esprits, s'emplissait tout naturellement des rêves. Au-dessus de la limite d'escalade, l'Olympe était le séjour des dieux. Toutes les *terrae incognitae* s'emplissaient de monstres horribles ou merveilleux : *hic sunt leones*. Ainsi tout l'« autre monde » d'un Dante, s'inscrit dans les lacunes de sa cosmologie, dans l'au-delà du plus lointain connu. Et il est de fait que toute exploration, ne ramenant de son périple que les animaux « différents », les épices, les minéraux précieux, ce qui justement nous manquait, accentuait cette liaison entre lointain et fabuleux. »).



UNIVERS GLOBAL  
(celui de la  
représentation sociale)  
Espace culturel meublé  
d'objets culturels  
agencés en paradigme.

La société est fondée sur un certain nombre de représentations qui constituent son idéologie.

Elles constituent le paradigme auquel la majorité adhère.

L'accroissement quantitatif d'information venant de l'extérieur du système crée de nouveaux objets culturels et peut entraîner la réorganisation du système - d'où l'apparition de nouvelles représentations.

## 5. Stratégies d'auteurs et de lecteurs :

Ce qui précède va nous permettre de convoquer une nouvelle fois les notions d'univers afin d'en préciser l'importance. L'horizon de l'univers global constitue cette frontière perméable aux informations venues de l'extérieur ; celles-ci, comme nous l'avons vu, viennent informer l'univers global en élargissant son extension au dépens de l'univers inconnu, l'histoire humaine pouvant être assimilée à la lente reconnaissance de cet espace extérieur<sup>2676</sup>. Il en découle que l'univers global, remodelé, prend en charge les informations nouvelles de telle manière qu'un réajustement des représentations sociales (dont celles des individus du groupe) s'effectue, plus ou moins radical, plus ou moins rapide.

L'univers global<sup>2677</sup>, cet espace culturel qui rassemble des « objets-meublants » et les compose en paradigme social est la somme des univers individuels – de ce qui est connu par l'ensemble des sujets qui participent à une société. C'est pourquoi deux êtres différents, pris au hasard, pourront

<sup>2676</sup> Dans le long passage de Pierre Bourdieu, que nous avons eu l'occasion de citer précédemment, relevons que « L'habitus est un principe d'invention qui, produit par l'histoire, est relativement arraché à l'histoire : les dispositions sont durables, ce qui entraîne toutes sortes d'effets d'hysteresis (de retard, de décalage, dont l'exemple par excellence est Don Quichotte). » L'hysteresis est un phénomène révélateur de cette lente reconnaissance de l'espace extérieur : les objets nouveaux ne se trouvent pas immédiatement intégrés, mobilisés, au sein du paradigme, ni par tous, ni au même degré. D'où, si l'on applique la notion à l'espace littéraire où s'opère la création, la coexistence de formes archaïques avec les éléments novateurs qui se situent au sommet de la crête d'horizon et qui sont représentatifs d'une perception nouvelle du système de représentation du réel.

<sup>2677</sup> Voir Edgar Morin : « La sphère noologique, constituée par l'ensemble des phénomènes dits spirituels est un très riche univers qui comprend idées, théories, philosophies, mythes, fantasmes, rêves. L'idée isolée et le grand système théorique, le fantasme et le mythe ne sont pas « irréels ». Ce ne sont pas des « choses » de l'esprit. Ils sont *la vie* de l'esprit. Ce sont des êtres d'un type nouveau (P. Auger, 1966 ; J. Monod, 1970), des existants informationnels, de zéro dimension, comme l'information, mais qui ont les caractères physiques fondamentaux de l'information et même certains caractères biologiques puisqu'ils sont capables de se multiplier en puisant de la néguentropie dans les cerveaux humains, et, à travers eux, dans la culture qui les irrigue ; nos esprits

parfaitement détenir des compétences différentes. Cependant, pour qu'existe un consensus social, un minimum requis commun est nécessaire<sup>2678</sup> (par exemple, à l'intérieur de la langue parlée, identique, qui permet l'échange des informations, l'utilisation d'un vocabulaire de base constitué d'un certain nombre de signes dont le contenu sémantique est clair, voire d'un registre de langue similaire<sup>2679</sup>, semble une condition *sine qua non*). Mais cette communication immédiate, si elle facilite la vie ordinaire en rendant possibles les échanges sociaux, ne fournira pas nécessairement l'accès aux « petits-mondes » que propose le champ littéraire. Des catégories précises d'individus (repérables, par exemple, à leur appartenance sociale, leur formation, leurs lectures) formeront des isolats de lecteurs – c'est-à-dire des groupes plus ou

---

et plus largement nos cultures sont les éco-systèmes où ils trouvent, non seulement aliment, mais chance, risque. » (*op.cit.*, I, page 340).

<sup>2678</sup> D'où peut-être, à mesure qu'augmente la quantité d'information qui informe le *paradigme* social, la nécessité absolue de « scolariser » la plus grande partie des sujets pour éviter l'éclatement du système de représentation collectif - mais cela implique aussi la nécessité de fournir un modèle de représentation simplifié, édulcoré, accessible à la plus grande masse, afin d'obtenir un consensus minimal. C'est-à-dire l'indifférenciation. La quantité d'information gérée conduirait en fait à un appauvrissement du système de représentation collectif. L'appauvrissement simultané de la langue-véhiculaire (celle qui permet de mettre en communication les *univers individuels* des différents membres du groupe social) en est un autre indice significatif, celle-ci se réduisant à une petite quantité de termes à faible contenu sémantique. Or, il faut noter qu'un texte se distingue des autres types d'expression par sa plus grande complexité qu'Oswald Ducrot (*Dire et ne pas dire*, Paris, Hermann, 1972) attribue au fait qu'il constitue un tissu de *non-dit*. « Non-dit » équivaut à « non manifesté en surface » ; c'est précisément ce non-dit qui est actualisé par le lecteur au travers d'une série de mouvements coopératifs. Ceux-ci entrent en jeu lorsque opère le phénomène de réception. L'on entrevoit ainsi la possibilité d'une société rendue progressivement imperméable à la lecture des textes littéraires, les membres de celle-ci ayant perdu l'aptitude coopérative qui, par ailleurs, n'existe pas, en règle générale, dans la narration filmique. D'où le déclin de la « graphosphère », pour reprendre l'expression de Régis Debray, c'est-à-dire de l'empire de l'imprimerie tel qu'il s'est exercé depuis l'invention de Gutenberg jusqu'à l'orée du XX<sup>e</sup> siècle : « Cette « graphosphère » est en train de s'achever sous nos yeux. Bien entendu, l'écrit imprimé joue encore un rôle essentiel, il existe encore un champ littéraire actif, mais la littérature, dominée par l'audiovisuel, n'a plus le pouvoir de créer des événements, d'imposer ses rites à la société. » (Dominique Mainueneau, *Le Contexte de l'oeuvre littéraire*, *op.cit.*, page 24).

<sup>2679</sup> Plus simplement, la réception suppose le respect de conventions identiques, c'est-à-dire une reconnaissance réciproque du lieu d'où on parle : le lecteur empirique se place par rapport à un auteur modèle.

moins étendus, plus ou moins constitués — où seront représentés des univers individuels qui contiennent, en plus du minimum requis pour que s'opère la communication sociale, des « objets-meublants » particuliers<sup>2680</sup>. Cette remarque est primordiale dans la mesure où elle précise la notion de public concerné par l'oeuvre littéraire. La toute première personne impliquée dans l'acte de réception (et qui en constitue l'agent privilégié) c'est bel et bien le lecteur individuel, solitaire, placé devant le texte, dont l'univers personnel participe, comme nous l'avons répété, de l'univers collectif global dans lequel tout individu baigne obligatoirement. Mais l'univers de ce lecteur est affecté de particularismes et il s'agit aussi d'un univers lié, catégoriel ; c'est ainsi que P.-V. Zima<sup>2681</sup> a mis en évidence la notion de sociolecte en supposant que

---

<sup>2680</sup> Nous retrouvons la notion « d'objets proclamant les intentions subjectives » d'un groupe. Chez les hommes des tribus paléolithiques, il s'agissait d'objets concrets reflétant la formation d'identités sociales complexes (ceinture de canines de renard, par exemple : cf. Randall White, *op.cit.*). Mais comme dans une société plus évoluée il s'agit d'objets conceptuels - donc abstraits -, le simple fait de les intégrer dans un univers personnel correspond à une stratégie sociale : « l'honnête homme » du XVII<sup>e</sup> siècle représente ainsi un idéal social dans la mesure où il figure un modèle supérieur envié auquel n'importe quel individu ne peut prétendre. Son seul accoutrement ne traduit pas sa qualité, bien qu'il y participe (la mode vestimentaire figurant une survivance de ce stade primitif où les objets concrets, visibles, proclament les intentions subjectives d'une « classe »). En fait, « l'honnête homme » est jugé, en dernier ressort, sur son esprit. Cet exemple montre que la possession d'objets culturels précis pourra caractériser une classe sociale, introduisant au sein de celle-ci un système de signes (un code), doté d'un effet régulateur (adhésion aux mêmes valeurs, reconnaissance, connivence). Cette analyse, par ailleurs, peut être appliquée au film *La Grande illusion*, de Jean Renoir, où l'on voit bien que les personnages, séparés par leur nationalité et par les hostilités, retrouvent en fait une fraternité fondée sur leur appartenance de classe ; le système de signes, identique, marque l'adhésion aux mêmes valeurs du *junker* prussien et du hobereau français. L'on peut retrouver la même situation, au début, de *Manon Lescaut* : le marquis de Renoncour reconnaît sans hésitation en Des Grieux un de ses pairs : « Il était mis fort simplement, mais on distingue, au premier coup d'oeil, un homme qui a de la naissance et de l'éducation. [...] je découvris dans ses yeux, dans sa figure et dans tous ses mouvements, un air si fin et si noble que je me sentis porté naturellement à lui vouloir du bien. » (Abbé Prévost, *Manon Lescaut*, Paris, Éd. F. Deloffre et R. Picard, Garnier, 1965, page 13).

<sup>2681</sup> *Pour une sociologie du texte littéraire*, Paris, UGE, 1978 et *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard, 1985.

chaque catégorie sociale a une façon propre de mobiliser la langue<sup>2682</sup> (et les objets précis qui sont particuliers à cette classe) pour élaborer un code qui lui est propre. L'oeuvre délimite, de la sorte, son propre lectorat par un choix, volontaire ou non, d'objets-meublants qui vont constituer son tissu intime<sup>2683</sup>. Le terme de catégorie sociale est trompeur, dans la mesure où l'on

---

<sup>2682</sup> Pour Pierre Bourdieu (*Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1982, page 14) : « Tout acte de parole et, plus généralement, toute action, est une conjoncture, une rencontre de séries causales indépendantes : d'un côté les dispositions, socialement façonnées, de l'habitus linguistique, qui impliquent une certaine propension à parler et à dire des choses déterminées (intérêt expressif) et une certaine capacité de parler définie inséparablement comme capacité linguistique d'engendrement infini de discours grammaticalement conformes et comme capacité sociale permettant d'utiliser adéquatement cette compétence dans une situation déterminée ; de l'autre, les structures du marché linguistique, qui s'imposent comme un système de sanctions et de censures spécifiques. »

<sup>2683</sup> « [...] adopter un code linguistique, et en son sein un registre, comme base légitime de l'écriture littéraire, c'est désigner une catégorie de destinataires possibles, ceux qui ont la maîtrise de ce code et de ce registre, et qui partagent la même prise de position, à savoir de les considérer comme légitimes quand cela ne va pas de soi. » (Alain Viala, *Approches de la réception*, op.cit., page 195.) Cependant, il ne faut pas perdre de vue que c'est avant tout la mobilisation des objets plus que du langage qui détermine le sociolecte (le lecteur reconnaît le monde-identifié) car : « Le roman est, en outre, un genre « mixte » : il mêle au récit d'un narrateur le dialogue des personnages qui parlent une langue conforme à leur statut social et à leur idiosyncrasie. Jacques le Fataliste ne dit pas « hydrophobe » : le mot serait trop savant pour un domestique ; les paysans de Balzac, comme les Normands de Maupassant, ont leur dialecte ; Zazie (de Queneau) a une langue bien personnelle qui correspond à son âge, à son caractère et à sa fonction dérangeante ; dans *La Recherche du temps perdu*, Mme Verdurin se reconnaît aisément à son idiolecte ; chez Malraux, chaque personnage de *La Condition humaine* est identifié par les traits spécifiques de sa parole (défaut de langue, bégaiement, répétitions...). » (Bernard Valette, *Le Roman*, Paris, Nathan, « Lettres 128 », 1992.) En fait, la notion de sociolecte convoque l'habitus : auteur et lecteur se retrouvent sur un même terrain, sur un territoire balisé, où chacun reconnaît en l'autre le possesseur d'objets identiques, donc du même *habitus* pour reprendre la terminologie de Bourdieu. Ces objets identiques, configurés afin de signifier, constituent les définitions légitimes auxquelles se rapporte et se rattache le groupe de lecteurs qui identifient l'auteur-modèle (c'est justement parce qu'il est reconnu en conformité avec ces définitions légitimes qu'il est identifié comme auteur-modèle) : « [...] tout arbitraire culturel, tout système de représentations, de significations, de définitions, interdit aux agents qui l'ont intériorisé, de penser, percevoir et nommer tout ce qui ne serait pas conforme aux définitions légitimes, ou alors conduit les agents à penser les représentations et les pratiques non-conformes comme saugrenues, ridicules, scandaleuses, etc., à la façon dont au Moyen Âge, toute pratique religieuse d'origine pré-chrétienne, apparaissait aux yeux du clergé comme de la

ne peut déclarer que ces groupes sont unis par une « conscience de classe » et qu'ils ne sont pas, en principe, fortement motivés par le désir de se soustraire du reste de la société, de s'en détacher, ou de se singulariser.

Ainsi, si l'on affirme (gratuitement) que les romans de Madame Cottin sont destinés à un public féminin, il faudra définir les « objets-meublants » additionnels qui déterminent la différence entre un univers particulier masculin et un univers particulier féminin (encore faudra-t-il que ce sous-produit de l'univers personnel de l'auteur que constitue son roman contienne ces éléments discriminants référés à l'univers particulier des femmes<sup>2684</sup>) ; de même, si l'on affirme que ces romans visent un public aristocratique, il s'agira de cerner les « objets-meublants »<sup>2685</sup> additionnels qui distinguent l'univers

---

sorcellerie. » (Alain Accardo, *Initiation à la sociologie*, Bordeaux, Le Mascaret, 1983, page 47.).

<sup>2684</sup> Ce qui implique que la majorité des lectrices reconnaissent dans l'oeuvre ces objets spécifiques qui caractérisent la majorité des univers personnels féminins.

<sup>2685</sup> Voir Michel Butor, *Essais sur le roman*, *op.cit.*, page 66 : « Si dans le roman du XVIII<sup>e</sup> siècle, les objets n'interviennent pas beaucoup, c'est que la société apparaît encore comme stable ; ils sont « donnés ». À partir de la Révolution, les objets importent de plus en plus parce que dans l'instabilité sociale, dans le bouleversement intérieur des personnages, les objets, et en particulier les meubles, les objets ménagers, sont un des points de repère les plus sûrs. » Il faut préciser que notre définition des termes |objet|, |objet-meublant|, |meuble|, ne se limite pas exclusivement, bien entendu, à des objets tangibles, physiquement présents dans l'espace de la description, mais à tout ce qui est investi d'un sens, objectif et subjectif, explicite et implicite, social ou symbolique, d'une polysémie. L'objet participe à la représentation dans la mesure où il la « meuble » (*meubler* signifie disposer des *meubles* de manière conventionnelle, harmonieuse ou fonctionnelle) ; l'acte de *meubler* relève d'un agencement. L'objet fonctionne aussi comme élément *stylisé* (Umberto Eco, *La Production des signes*, Paris, Le Livre de Poche, « Biblio essais », 1992 (1976), page 85.) : « On définit comme STYLISATIONS certaines expressions apparemment "iconiques" qui sont en fait le produit d'une convention établissant notre possibilité de les reconnaître en fonction de leur concordance avec un type d'expression qui n'est pas étroitement prescriptif et permet de nombreuses variantes libres. Les figures des cartes à jouer en sont l'exemple caractéristique. Il en est de même des figures du jeu d'échecs, dont les traits pertinents sont encore plus réduits, à tel point qu'il est possible de jouer avec des figures différenciées seulement par leur format. Tous les iconogrammes codifiés, comme les images de type presque « héraldique », la Vierge, le Sacré-Coeur, la Victoire, le Diable, sont des stylisations. Dans ces cas, la dénotation immédiate (le fait qu'ils communiquent « femme », « homme »

personnel aristocratique de l'univers personnel bourgeois. Toujours en sachant que ces objets sont de nature culturelle puisque, d'une part, le champ littéraire représente une inclusion du champ culturel, et que d'autre part, dans les sociétés avancées (qui ont à gérer une quantité élevée d'informations sur le réel et possèdent un système de représentation complexe) les « objets-meublants » détiennent une qualité d'abstraction élevée et fonctionnent en tant que concepts.

Dans le cas contraire, l'écrivain serait obligé d'utiliser un langage ostensif comme ces sages de Balnibarbi, évoqués par Swift, qui transportaient dans un sac tous les objets dont ils voulaient parler :

« Nombreux sont cependant, parmi l'élite de la pensée et de la culture, ceux qui ont adopté ce nouveau langage par *choses*. Ils ne lui trouvent d'ailleurs qu'un seul inconvénient : c'est que, lorsque les sujets de conversation sont abondants et variés, l'on peut être forcé de porter sur son dos un ballot très volumineux des différentes choses à débattre, quand on n'a pas les moyens d'entretenir deux solides valets à cet effet. J'ai souvent rencontré deux de ces grands esprits, qui ployaient sous leurs faix comme des colporteurs de chez nous : quand ils se croisaient dans la rue, ils déposaient leurs fardeaux, ouvraient leurs sacs et conversaient entre eux pendant une heure, puis ils remballaient le tout, s'aidaient à soulever leurs charges et prenaient congé l'un de l'autre. Pour les conversations courantes, on peut se contenter d'accessoires transportés dans les poches ou sous le bras, et, chez soi, chacun dispose évidemment du nécessaire. »<sup>2686</sup>

On ne saurait trouver meilleure définition du fonctionnement profond du schéma de communication. Pour que le message passe entre deux Balnibarbiens, il est indispensable qu'ils possèdent, dans leurs sacs respectifs, le même stock d'objets. Notons que le langage ostensif peut prendre une autre forme lorsque les interlocuteurs ne disposent pas des objets swiftiens : l'on passe d'une communication ostensive *in præsentia* à une communication

---

ou autre chose) est du ressort de l'INVENTION régie par la *ratio difficilis*, mais leur reconnaissance en termes iconologiques est régie par la *ratio facilis* et tient à la présence de traits répliqués et reconnaissables par convention. Ainsi, la représentation picturale du Diable est un énoncé visuel qui est en même temps soit une PROJECTION (une invention), soit la RÉPLIQUE d'une unité hypercodifiée. »

<sup>2686</sup> Jonathan Swift, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1977, page 195.

ostensive *in absentia*, ou le locuteur convoque les objets absents par le mime (la structure absente est restituée par une gestuelle qui investit suggestivement l'espace). François Rabelais se sert abondamment de ce procédé et le dialogue de Panurge avec le savant Thaumaste en constitue l'exemple le plus célèbre :

« Panurge, que cela n'étonnait pas, tira en l'air sa gigantesque braguette avec la gauche, et avec la droite il en tira un morceau d'os blanc de côte de boeuf et deux bouts de bois de même forme, l'un en ébène noir, l'autre en bois du Brésil écarlate ; il les mit entre les doigts de cette main bien symétriquement, et, les cognant ensemble, il faisait le même bruit que les lépreux en Bretagne avec leurs claquettes, toutefois plus sonore et plus harmonieux, et avec sa langue, contractée dans sa bouche, fredonnait joyeusement, sans cesser de regarder l'Anglais. »<sup>2687</sup>

L'on rejoint l'idée que l'auteur empirique vise un lecteur modèle (virtuel), destinataire idéal dont il prépare le parcours de lecture par une sélection d'« objets-meublants » judicieusement agencés<sup>2688</sup>. Il pressent intuitivement que dans l'univers personnel du lecteur existe l'image homologique de ces objets et que ce dernier pourra les reconnaître<sup>2689</sup>.

Pour Eco, le texte est un artifice sémantiquement « réticent » qui organise à l'avance les apports de sens que le lecteur doit effectuer pour le rendre intelligible. La réception du texte reposera donc sur la mise en oeuvre de capacités particulières (de processus d'identification<sup>2690</sup> mis en oeuvre par

<sup>2687</sup> Chapitres 18 et 19 de *Pantagruel, roy des Dipsodes, Oeuvres*, Paris, Editions du Seuil - France Loisirs, 1973, page 234.

<sup>2688</sup> « Le problème du lecteur est de déterminer parmi l'ensemble des significations ouvertes les topics, c'est-à-dire de quoi il est question en tel ou tel point du texte. On a vu que les unités lexicales ouvraient sur de vastes réseaux sémantiques. Mais ces réseaux ne sont activés par le lecteur que pour se fermer sur un parcours cohérent. » (Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990, page 44.) Les « objets-meublants » participent directement à la mise en place des topics (ils mettent en place le contexte et articulent la scénographie).

<sup>2689</sup> «— Hypocrite lecteur, —mon semblable, — mon frère ! »

<sup>2690</sup> L'on pourrait emprunter un terme à la biologie (embryologie) pour qualifier cette opération : l'on pourrait dire que le texte se trouve capacité par le lecteur (le verbe *capaciter* désignant un processus d'activation). Ainsi le texte n'acquiert son existence que si le lecteur le capacite. La capacitation d'un texte étant le processus progressif qui consiste à décrypter la configuration qu'adoptent les « objets-meublants » qu'il contient, elle aboutit lorsque le

le lecteur). L'on peut ici commenter la loi définie par Umberto Eco dans *Lector in fabula*<sup>2691</sup> : la compétence du destinataire n'est pas nécessairement celle de l'émetteur. Le destinataire, selon Eco, doit convoquer successivement deux types de compétences pour parvenir, en fin de parcours, au moment suprême de l'actualisation du texte : une compétence linguistique et une compétence encyclopédique. Nous dirons, pour notre part, qu'il doit identifier clairement les « objets-meublants » que l'auteur place dans le quasi-monde, l'auteur sélectionnant évidemment ces « objet-meublants » dans son univers personnel.

Généralement, la démarche d'identification, menée par le destinataire, s'effectuera sans difficultés majeures et il est peut-être excessif de la qualifier d'active<sup>2692</sup>. Mais comme l'univers de l'émetteur et celui du destinataire diffèrent jusqu'à un certain point, dans la mesure où ils ne comportent pas les mêmes objets de l'univers global, l'on peut supposer qu'une certaine quantité des objets convoqués par l'auteur paraîtront insolites au lecteur. Or, le lecteur doit incorporer ces objets à son univers personnel pour actualiser totalement l'oeuvre. Pour assimiler ces objets, il doit les confronter à tous les objets contextuels qu'il identifie de façon immédiate, mais cela le conduit nécessairement à reconfigurer<sup>2693</sup> l'ensemble des objets de son univers

---

lecteur se trouve « transporté », c'est-à-dire lorsqu'au terme de sa lecture il accède à un fonctionnement supérieur du texte (en fait, le lecteur saisit une organisation stable des objets, pleinement signifiante.).

<sup>2691</sup> *Op.cit.*, page 64.

<sup>2692</sup> À moins d'imaginer un destinataire atteint d'un illettrisme idéal ?

<sup>2693</sup> Pour P. Bourdieu (*Questions de sociologie, op.cit.*, page 136) : « *l'habitus* est aussi adaptation, il réalise sans cesse un ajustement au monde qui ne prend qu'exceptionnellement la forme d'une conversion radicale. » En fait, cette adaptation évoque la recherche d'un équilibre (par définition menacé d'instabilité) résultat d'une reconfiguration au travers de laquelle le monde prend sens. Paul Ricoeur, de son côté, s'intéresse à ce phénomène de reconfiguration dans le roman moderne : « D'abord, l'acte de lecture tend à devenir, avec le roman moderne, une réplique à la stratégie de déception si bien illustrée par l'*Ulysse* de Joyce. Cette stratégie consiste à frustrer l'attente d'une configuration immédiatement lisible. Et à placer sur les épaules du lecteur la charge de configurer l'oeuvre. La présupposition sans laquelle cette stratégie serait sans objet est que le lecteur attend une configuration, que la

personnel en fonction des objets nouveaux que lui fait découvrir son parcours de lecture<sup>2694</sup> : l'oeuvre oblige ainsi son destinataire à opérer une reconstruction<sup>2695</sup>.

lecture est une recherche de cohérence. La lecture, dirai-je dans mon langage, devient elle-même un drame de concordance discordante, dans la mesure où les « lieux d'indétermination » (*Unbestimmtheitsstellen*) - expression reprise d'Ingarden - ne désignent plus seulement les lacunes que le texte présente par rapport à la concrétisation imageante, mais résultent de la stratégie de frustration incorporée au texte même, à son niveau proprement rhétorique. Il s'agit alors de bien autre chose que de se figurer l'oeuvre ; il reste à lui donner forme. » (*Temps et Récit, III, op.cit.*, page 307.)

<sup>2694</sup> La *Carte du Tendre* est une parfaite représentation matérielle de l'opération que nous évoquons ici. Le destinataire se voit en effet directement pourvu d'un support tangible qui lui permet, sans effectuer d'opération mentale trop complexe, d'assimiler le code romanesque sophistiqué dont on veut doter son univers personnel. La carte fait figure d'aide-mémoire où se trouvent condensés sous des appellations topologiques précises les objets culturels insolites de la relation amoureuse telle qu'elle s'inscrit dans le système de représentation que la Préciosité veut faire triompher.

<sup>2695</sup> « On pourrait reprendre dans cette perspective la question du style : cet « écart individuel par rapport à la norme linguistique », cette élaboration particulière qui tend à conférer au discours des propriétés distinctives, est un être-perçu qui n'existe qu'en relation avec des sujets percevants, dotés de ces dispositions diacritiques qui permettent de faire des *distinctions* entre des *manières de dire* différentes, des arts de parler distinctifs. Il s'ensuit que le style, qu'il s'agisse de la poésie comparée à la prose ou de la diction d'une classe (sociale, sexuelle ou générationnelle) comparée à celle d'une autre classe, n'existe qu'en relation avec des agents dotés des schèmes de perception et d'appréciation qui permettent de le constituer comme ensemble de différences systématiques, syncrétiquement appréhendées. Ce qui circule sur le marché linguistique, ce n'est pas la « langue », mais des discours stylistiquement caractérisés, à la fois du côté de la production, dans la mesure où chaque locuteur se fait un idiolecte avec la langue commune, et du côté de la réception, dans la mesure où chaque récepteur contribue à produire le message qu'il perçoit et apprécie en y important tout ce qui fait son expérience singulière et collective. On peut étendre à tout discours ce que l'on a dit du discours poétique, parce qu'il porte à son intensité maximum, lorsqu'il réussit, l'effet qui consiste à réveiller des expériences variables selon les individus : si, à la différence de la dénotation, qui représente « la part stable et commune à tous les locuteurs », la connotation renvoie à la singularité des expériences individuelles, c'est qu'elle se constitue dans une relation socialement caractérisée où les récepteurs engagent la diversité de leurs instruments d'appropriation symbolique. Le paradoxe de la communication est qu'elle suppose un médium commun mais qui ne réussit - on le voit bien dans le cas limite où il s'agit de transmettre, comme souvent la poésie, des émotions - qu'en suscitant et en ressuscitant des expériences singulières, c'est-à-dire socialement marquées. Produit de la neutralisation des rapports pratiques dans lesquels il fonctionne, le mot à toutes fins du dictionnaire n'a aucune existence

C'est en ce point que s'opère (ou non) la perception de l'oeuvre comme oeuvre d'art, c'est-à-dire comme structure réalisant un objet esthétique.<sup>2696</sup> Si cette perception dépend des compétences du lecteur, elle est aussi liée à certaines particularités de l'oeuvre elle-même, notamment son agencement symbolique<sup>2697</sup>. Les objets constitutifs peuvent, en effet, signifier plus qu'ils ne signifient, c'est-à-dire produire des niveaux supérieurs de signification. Mais tous les lecteurs n'ont pas accès à cette dimension de l'oeuvre littéraire car il est souvent difficile de percevoir que ses infra-structures tissent un réseau symbolique. Cette perception restant souvent subliminale pour le lecteur, elle est éprouvée plus que rationalisée, c'est-à-dire ressentie confusément comme sous-jacente sans que l'on puisse lui trouver une assise fonctionnelle<sup>2698</sup>.

Un exemple parlant de cet agencement précis qui permet d'accéder à un sens supérieur de l'oeuvre est constitué par le roman d'Honoré de Balzac, *La Peau de Chagrin*<sup>2699</sup> dont l'élément moteur est le désir. Au delà de la simple

sociale : dans la pratique, il n'existe qu'immergé dans des situations [...] » (P. Bourdieu, *Ce que parler veut dire, op.cit.*, page 15).

<sup>2696</sup> Mikhaël Bakhtine donne la définition suivante de l'analyse esthétique « [...] comprendre l'oeuvre extérieure, matérielle, comme réalisant un objet esthétique, comme appareil technique d'une réalisation esthétique... » (*op.cit.*, page 33.)

<sup>2697</sup> Umberto Eco, *L'Oeuvre ouverte*, Seuil, « Points », page 17 : « [...] ainsi l'auteur crée-t-il une forme achevée afin qu'elle soit goûtée et comprise telle qu'il l'a voulue. Mais d'un autre côté, en réagissant à la constellation des stimuli, en essayant d'apercevoir et de comprendre leurs relations, chaque consommateur exerce une sensibilité personnelle, une culture déterminée, des goûts, des tendances, des préjugés qui orientent sa jouissance dans une perspective qui lui est propre. Au fond, une forme est esthétiquement valable justement dans la mesure où elle peut être envisagée et comprise selon des perspectives multiples, où elle manifeste une grande variété d'aspects et de résonances sans jamais cesser d'être elle-même. »

<sup>2698</sup> Il s'agit du phénomène qu'analyse en détail Umberto Eco dans le chapitre « Analyse du langage poétique », plus précisément dans la partie intitulée « Le stimulus esthétique : double organisation et transaction » (*L'Oeuvre ouverte, op.cit.*, page 54).

<sup>2699</sup> Honoré de Balzac, *La Comédie Humaine*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1979, tome X, page 69 et suiv. : à partir de « il devait voir par avance les ossements de vingt mondes. » Ce roman de Balzac est classé dans les *Études philosophiques*.

*fabula* fantastique, qui suffirait déjà à séduire plus d'un lecteur, c'est-à-dire, en fait, à stopper en lui toute velléité d'outrepasser ce plan, il existe des infrastructures qui alimentent la signification globale, c'est-à-dire des structures productives qui permettent de comprendre l'oeuvre, selon les termes mêmes de Mikhaël Bakhtine, comme appareil technique d'une réalisation esthétique.

Lorsque Raphaël de Valentin, ayant décidé de retarder son suicide, entre chez l'antiquaire, l'espace de la boutique, pris en charge par la description romanesque, se trouve saturé d'une quantité invraisemblable d'objets hétéroclites. Une vaste énumération prend forme sous le regard de Raphaël : « La vue de tant d'existences nationales ou individuelles, attestées par ces gages humains qui leur survivaient, acheva d'engourdir les sens du jeune homme. (page 69) » S'agit-il seulement de retarder l'apparition du vieillard ou de mener Raphaël jusqu'à l'objet ultime auquel, dans le roman, notre héros va gager son destin ? Plus vraisemblablement, Raphaël est arrivé à une sorte de Mer des Sargasses<sup>2700</sup> où se rassemblent, après leur dérive dans l'océan du temps, les épaves encalminées des désirs humains, où se cristallisent, telles d'incongrues statues de sel, les fantasmes secrets d'êtres qui ont épuisé leur vie à poursuivre des illusions. Car ce sont bien toutes les figures du désir que miment ces objets : pêle-mêle désir de mort, désir de pouvoir, désir de richesse et concupiscence (poignards, pistolets, ciboire du prêtre, plumes d'un trône). La description évolue vers une sensualité manifeste teinté d'un érotisme à peine voilé par l'allusion :

« Fraîche et suave, une statue de marbre assise sur une colonne torse et rayonnante de blancheur lui parla des mythes voluptueux de la Grèce et de l'Ionie. Ah ! qui n'aurait souri comme lui de voir sur un fond rouge la jeune fille brune dansant dans la fine argile d'un vase étrusque devant le Dieu Priape qu'elle saluait d'un air joyeux ? En regard, une reine latine caressait sa chimère avec amour ! Les caprices de la Rome impériale respiraient là tout entiers et révélaient le bain, la couche, la toilette d'une Julie indolente, songeuse, attendant son Tibulle. (page 70) »

---

<sup>2700</sup> « Cet océan de meubles, d'inventions, de modes, d'oeuvres, de ruines, lui composait un poème sans fin. (*op.cit.*, page 71) »

Le héros se trouve en quelque sorte contaminé par la charge affective que recèlent ces objets, au point d'en ressentir virtuellement le contenu émotionnel dont il éprouve le magnétisme irrésistible : « Il frémissait aux dénouements nocturnes interrompus par la froide épée d'un mari, en apercevant une dague du Moyen Age dont la poignée était travaillée comme l'est une dentelle, et dont la rouille ressemblait à des taches de sang.(page 71) » À la lecture de ce passage du roman, l'on constate aisément que le désir, de quelque sorte qu'il soit, engendre des objets matériels, fabriqués, artificiels, qui sont autant de signes ostensifs, figés et temporels car matérialisés, d'une stratégie de conquête ; or, ce qu'il s'agit de conquérir, dans les faits, ce sont des concepts immatériels (la puissance, l'amour, la sainteté, la jouissance). Tous ces objets ne sont donc que des substituts<sup>2701</sup> dans lesquels s'est épuisée l'existence d'agents désirants (l'exemple de Bernard Palissy sacrifiant tout à son obsession, brûlant son mobilier, en fait consumant sa vie, en est un exemple significatif). Hors du désir, il n'y a point de création. Mais toute création se présente comme un déchet ou une scorie : l'objet fabriqué est ce qui survit au temps, cristallisé définitivement, alors que l'individu producteur, prisonnier d'un mirage immatériel, a disparu, inassouvi. L'Art serait donc le produit direct d'un désir matérialisé et représenterait une surprenante machine à voyager dans le temps qui permet de revivre, par procuration, au contact des objets échoués, toutes les passions (« Mais tout à coup il devenait corsaire... Mollement balancé dans une pensée de paix, il épousait de nouveau l'étude et la science... Il endossait la casaque d'un soldat ou la misère d'un ouvrier... Il grelottait... Il caressait un tomhawk d'Illinois, et sentait le scalpel d'un Chérokée qui lui enlevait la peau du crâne. (page 72) ») Donc, de se glisser dans la *peau* des autres, sans grand risque d'en subir les conséquences néfastes. L'on comprend

---

<sup>2701</sup> L'on peut remarquer qu'en dépit du fait que ces objets matériels – pour leurs créateurs – représentaient (partiellement au moins) un *capital symbolique*, ils sont désormais perçus comme uniquement représentatifs d'un *capital économique* pour celui qui les possède : « Vous avez des millions ici, s'écria le jeune homme... [...] – Dites des milliards, répondit le gros garçon joufflu. » (*op.cit.*, page 73.)

mieux que le vieil antiquaire soit collectionneur de ces désirs fossilisés, conservés comme dans des bocaux et dont on peut jouir librement sans perdre la moindre énergie : (« VOULOIR nous brûle et POUVOIR nous détruit ; mais SAVOIR laisse notre faible organisation dans un perpétuel état de calme » (Page 85).) La peau de chagrin, en fait, formidable talisman, dans la mesure où il subvertit le processus, réalise les désirs : placé au coeur de cet antre plein, meublé, il est le signe du vide, gouffre qui ne demande qu'à épuiser l'énergie, à se nourrir des forces de l'agent désirant. Dans le même temps, il matérialise instantanément ce qui est souhaité, ne laissant rien survivre, nul objet culturel qui signalerait une existence désirante. De ce fait, il est néant en action : cette peau est une surface qui se réduit à mesure qu'elle exauce les moindres volontés de son possesseur. Si au travers des objets matériels de l'antiquaire le désir nous est présenté comme emplissant l'espace - générateur d'espace plein, rempli, meublé - en revanche, l'art, résultante du désir frustré, assure l'expansion de l'univers humain. La peau, quant à elle, fait le vide, aspire toute énergie, inverse l'expansion du monde (puisqu'elle réduit jusqu'au point ultime qui est la mort du sujet).

Cet exemple succinct montre qu'il existe des infra-structures dans une oeuvre littéraire qui interagissent avec d'autres plans de signification et qu'il n'est pas toujours aisé pour le lecteur d'identifier celles qui sont importantes. Tel lecteur, par exemple, ignorera allègrement les descriptions balzaciennes, réputées ennuyeuses, alors qu'elles gèrent l'isotopie de la narration<sup>2702</sup>.

L'on peut dire, pour résumer, que le lecteur est sensible aux structures productives qu'il perçoit et identifie ; il accède ainsi à une signification supérieure de l'oeuvre, non de façon rationnelle, raisonnée, mais de manière

---

<sup>2702</sup> Les éditions Mengès avaient lancé en 1974-75 une collection intitulée « l'essentiel » dont le projet était le suivant : « *l'essentiel* réunit sous forme abrégée les oeuvres complètes des plus grands romanciers de la littérature mondiale ». On y trouvait notamment *La Comédie Humaine* réduite aux seuls passages « intéressants » (*L'Essentiel de Balzac*).

immédiate<sup>2703</sup>. Sans doute faut-il voir ici la définition de ce terme ambigu, naguère en vogue, mais bien trop galvaudé : l'effet<sup>2704</sup> du texte littéraire. À terme, le lecteur aura franchi un pas car il sera désormais pourvu de compétences nouvelles (confronté aux mêmes objets, naguère insolites, il n'aura plus cette nécessité impérieuse de reconfigurer totalement son univers) : plus simplement, la relecture d'une même oeuvre ne nécessitera pas le déploiement de cette stratégie de lecture qui s'avère productive en matière de sens. Ce qui ne signifie pas qu'on ne puisse relire une oeuvre pour y goûter un plaisir esthétique, pour y retrouver un effet déjà éprouvé<sup>2705</sup>. Mais comme le lecteur aura apprivoisé un territoire, il en connaîtra la topographie, les routes et les détours, ce qui l'ouvrira très certainement à d'autres domaines et étendra son champ d'action<sup>2706</sup>.

Pourtant, cela ne suppose pas obligatoirement qu'il adhère à l'univers convoqué par l'auteur — de ce fait, la reconfiguration de son univers

---

<sup>2703</sup> « Je deviens actif dans la forme, et au moyen de la forme j'occupe une position axiologique en dehors du contenu (conçu comme orientation cognitive et éthique), et cela rend possible pour la première fois le parachèvement et la réalisation en général de toutes les fonctions esthétiques de la forme par rapport au contenu. » (Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op.cit.*, page 71.)

<sup>2704</sup> L'effet résulterait ainsi de ce processus de reconfiguration et serait la manifestation du plaisir intellectuel éprouvé par le sujet (le lecteur - le spectateur) face à un nouvel état (local) de son univers personnel : les objets s'agencent en une configuration originale. Notons que c'est ce phénomène qui peut engendrer, de la part du lecteur, un certain type d'identification (empathie) plus ou moins complète avec la situation, les personnages, les idées, dans la mesure où cette configuration dénoue une tension inhérente à l'univers personnel du lecteur, généralement psychologique ; les objets de l'univers personnel du lecteur se trouvent réinvestis de sens et retrouvent un fonctionnement cohérent.

<sup>2705</sup> Il existe des oeuvres où l'on peut éprouver, à chaque nouvelle lecture, un effet tout aussi puissant que la première fois. S'il veut bien se donner la peine de pénétrer à nouveau dans l'univers du destinataire, le lecteur trouvera des émotions nouvelles : il s'agit des oeuvres poétiques.

<sup>2706</sup> En fait, chaque nouvelle lecture construit/instruit le lecteur. Elle le place plus haut sur une échelle fictive en le dotant de compétences nouvelles qui lui permettront d'accéder à des univers plus complexes. Le fait que certaines oeuvres disparaissent de l'horizon littéraire, parce que jugées obsolètes, résulte peut-être de ce qu'elles ne constituent plus des étapes absolues et nécessaires

personnel, opérée le temps de l'actualisation du texte, sera passagère. Imaginons que je sois un ignoble négrier doté d'idées racistes bien assises et, par conséquent, parfaitement imbu de ma supériorité, mes dividendes proviennent de placements judicieux effectués dans les Colonies : le texte fameux où Montesquieu dénonce l'esclavage des nègres produira bien un effet ; car il constitue à tout prendre un excellent divertissement et me permettra d'admirer le talent consommé d'un avocat bordelais pince-sans-rire qui manie avec une aisance toute rhétorique des arguments spécieux sur lesquels il assied son plaidoyer. Cela ne changera en rien mon attitude. Bien davantage, je reconnaitrai que mes adversaires possèdent d'excellents arguments pour manipuler les naïfs et retourner l'opinion contre l'intérêt supérieur de la nation. Sans doute, tirerai-je la conclusion pertinente que M. de Montesquieu reçoit des subsides de nos ennemis les Anglais qui louent sa plume aux seules fins de détruire notre économie.

C'est le paradoxe d'Harpagon qui s'esclaffe à la représentation de *l'Avare* sans se douter le moins du monde que l'on y trace son portrait au naturel — ou encore fait semblant de rire (jaune), de concert avec le public hilare, afin de prendre ses distances par rapport à un personnage où il perçoit clairement sa caricature. Mais son être profond demeurera inchangé une fois passée la bourrasque.

L'adhésion peut, en revanche, être totale<sup>2707</sup>. La reconfiguration brutale de l'univers personnel entraîne un changement total, radical, de tout l'être. Les exemples existent et concernent le plus souvent le domaine particulier de la littérature spirituelle ; Ignace de Loyola, cloué sur son lit par une atroce fracture<sup>2708</sup>, ne dispose d'autre aliment, pour se divertir de ses

---

pour accéder à l'échelon supérieur, qu'elles n'assument donc plus ce rôle médiateur.

<sup>2707</sup> « Comprendre un texte, c'est se comprendre. Se comprendre, c'est se comprendre devant le texte et recevoir de lui les conditions d'un soi, autre que le moi qui vient à la lecture. » Paul Ricoeur, *Du texte à l'action, Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, 1969, page 31.

<sup>2708</sup> Vaillant militaire, il a été grièvement blessé face aux Français, au siège de Pampelune, le 20 mai 1521. Le père Louis Gonzalès de Camara, confident

terribles douleurs, que de la commune littérature édifiante de son époque : cependant, sa radicale transformation intérieure est un indice de l'impact de ces lectures sur sa perception personnelle du monde. En fait, ce sont les objets de son univers individuel qui adoptent une nouvelle configuration : l'on peut supposer que la série |Soldat| - |Christ| - |Moine| - |Uniforme| - |Religion| - |Combat| - |Saint| - |Militaire| - |Abnégation| - |Ordre| - |Souffrance| - |Devoir| - |Courage| - |Dieu| reproduit une bonne partie de ces objets que le fondateur de l'Ordre des Jésuites a pu mettre en relation : dans ce cas précis, la résultante consiste en un phénomène bien connu des théologiens, qui s'appelle la conversion. L'étymologie de ce terme (*cum + verto*) traduit parfaitement l'effet de reconfiguration que nous essayons de définir. La fameuse lettre manuscrite que Pascal portait cousue dans la doublure de son manteau depuis la nuit du 23 novembre 1654 témoigne du même processus ; la lecture méditée des textes bibliques (*Ancien et Nouveau Testament*) a abouti à un effet brutal d'une grande intensité que s'appliquent à traduire maladroitement les mots du philosophe : c'est son univers personnel qui, globalement, a subi une totale transformation<sup>2709</sup>.

---

d'Ignace de Loyola, a relaté l'épisode de cette convalescence dans *Le Testament* : « On fit l'incision de la chair, on coupa l'os qui était proéminent et l'on se mit en devoir d'employer des remèdes pour que la jambe ne restât pas si courte : on lui appliqua quantité d'onguents, on étendit la jambe sans discontinuer au moyen d'instruments, on le tint de longues journées étendu de manière à ne pouvoir remuer, soumis à un instrument qui lui étirait la jambe, et endurant un véritable martyre. Mais notre Seigneur allait lui rendre la santé ; l'amélioration fut telle que l'état général devint excellent à ceci près qu'il ne pouvait se tenir bien ferme sur sa jambe malade ; aussi force lui fut de rester au lit. Or, comme il s'adonnait volontiers à la lecture de livres mondains et vains que l'on appelle romans de chevalerie, se sentant bien dispos, il demanda qu'on lui en apportât quelques-uns pour passer le temps ; mais dans toute la maison on ne put en trouver un seul de ceux qu'il avait coutume de lire ; on lui apporta donc une *Vita Christi* et un livre de la vie des saints écrit en langue vulgaire. » (Ignace de Loyola, *Exercices spirituels, précédés du Testament*, Paris, Arléa, 1991, page 26.)

<sup>2709</sup> Texte du *Mémorial* : « Depuis environ dix heures et demie du soir jusques environ minuit et demi, feu. » L'on nous objectera que la lecture de textes religieux est sensiblement différente de la lecture de textes profanes. Mais ce processus de conversion permet, à notre avis, de percevoir la nature du changement psychologique provoquée par un texte capacité (auquel le lecteur a conféré une charge en configurant correctement les objets identifiés) : le lecteur ressent un effet. Disons, de façon humoristique, que l'on peut ressentir l'effet

Certes, d'ordinaire, le lecteur de romans (ou de tout autre texte littéraire) ne subit pas une telle secousse. L'effet subi est généralement moindre et se résout en plaisir du texte (sans lequel l'existence même d'un lectorat constitué serait impossible). Pourtant, la réaction émotive<sup>2710</sup> n'est pas exclue et peut s'accompagner d'indices physiques apparents<sup>2711</sup> : soupirs, larmes, rougeurs, hébétude, évanouissement, colère, irritation, dégoût, enthousiasme<sup>2712</sup>. Le roman larmoyant du XVIII<sup>e</sup> siècle témoigne de la forte

---

du courant électrique sans être nécessairement électrocuté. cf. également John Dewey, *-Art as experience*, cité par Eco (*L'Oeuvre ouverte, op.cit.*, page 45) pour lequel « le propre de l'art serait précisément d'évoquer et d'accentuer « cette faculté d'être un tout, d'appartenir à un tout plus grand qui inclut toute chose et qui n'est autre que l'univers dans lequel nous vivons. » ; de là l'émotion religieuse que provoque en nous la contemplation esthétique.

<sup>2710</sup> «Voici un moyen de constater l'infériorité de Musset sous les deux poètes. Lisez, devant une jeune fille, *Rolla* ou *Les Nuits, les Fous* de Cobb, sinon les portraits de Gwynplaine et de Dea, ou le récit de Thérémène d'Euripide, traduit en vers français par Racine le père. Elle tressaille, fronce les sourcils, lève et abaisse les mains, sans but déterminé, comme un homme qui se noie ; les yeux jettent des lueurs verdâtres. Lisez-lui la *Prière pour tous*, de Victor Hugo. Les effets sont diamétralement opposés. Le genre d'électricité n'est plus le même. Elle rit aux éclats, elle en demande davantage.» (Isidore Ducasse-Lautréamont, *Oeuvres complètes, Poésies I*, Le Livre de Poche relié, Paris, 1963, page 381.)

<sup>2711</sup> Voir Maurice Blanchot, *op.cit.*, page 198 : « Ce regard désintéressé, sans avenir, et comme du sein de la mort, par lequel, « toutes les choses se donnent d'une manière à la fois éloignée et en quelque sorte plus vraie », est le regard de l'expérience mystique de Duino, mais c'est aussi le regard de « l'art », et il est juste de dire que l'expérience de l'artiste est une expérience extatique et qu'elle est, comme celle-ci, une expérience de la mort. » L'oeuvre d'art vise à faire partager cette émotion, à la communiquer de la manière la plus intense possible.

<sup>2712</sup> En fait, ces techniques sont proches de ce qu'Umberto Eco définit comme des *éléments non sémiotiques visant à provoquer un réflexe chez le destinataire* : « Un éclair de lumière au cours d'une représentation théâtrale, un bruit insupportable pendant un concert, une excitation subliminale, sont des artifices en général classés comme stimuli et que l'émetteur reconnaît comme *provocateurs d'un effet déterminé.* » Mais ces ingrédients, si l'on peut dire, constituent des éléments physiques, difficilement transposables, apparemment, au texte littéraire. Cependant, ils participent de manière évidente à tout acte rhétorique : « Supposons qu'un orateur, au cours d'un discours conforme aux lois de la rhétorique judiciaire, cherche à provoquer la pitié et la compréhension : il peut réclamer sur un ton sanglotant et infiniment vibrant, propre à suggérer son envie de pleurer. Ces artifices suprasegmentaux pourraient fonctionner soit comme des artifices paralinguistiques, soit comme symptômes évidents de son état d'âme ; mais ils peuvent aussi représenter des

labilité des contemporains, facilement conduits, par une sensibilité exagérée, à verser des torrents de pleurs ou à se pâmer.

C'est une indication à ne pas négliger pour une étude attentive de la réception : l'auteur utilisera sciemment des techniques d'écriture<sup>2713</sup> qui viseront prioritairement une amplification de l'effet destinée à produire ces réactions physiques.

Cela laisse supposer que l'auteur se conforme d'ordinaire à l'image du lecteur modèle qu'il porte en lui<sup>2714</sup> (elle fait partie de son univers personnel) : c'est ce lecteur précis (en fait cette « famille » de lecteurs dont l'ensemble constitue le public virtuel de l'oeuvre) qu'il s'appliquera à viser. L'auteur, en vérité, se projettera lui-même (en tant que modèle probabiliste de lecteur), se référant, en fonction de son univers personnel, à une catégorie, qui lui semble fonctionnelle, de lecteur ; et bien que, pour la déterminer, l'auteur soit obligé d'adopter une démarche empirique, ce modèle de lecteur ne

---

stimuli qu'il introduit *consciemment* dans son discours pour provoquer un processus d'identification chez les auditeurs et les émouvoir dans un certain sens. Dans ce cas, il est en train d'utiliser de tels artifices comme STIMULATIONS PROGRAMMÉES, même s'il n'est pas sûr de l'effet qu'ils susciteront. » (U. Eco, *La Production des signes, op.cit.*, page 91.) Or, selon nous, ces STIMULATIONS PROGRAMMÉES existent au coeur même du texte littéraire dans la mesure où celui-ci, en tant qu'énoncé, recèle des structures rhétoriques. Ces STIMULATIONS PROGRAMMÉES sont particulièrement ancrées dans le système de représentation des contemporains de Sophie Cottin et il suffit, pour se le prouver, de lire à haute voix les « Iambes » d'André Chénier. L'écrit mime volontiers les stimuli que l'auteur reconnaît être provocateurs d'un effet déterminé. Cela suppose que l'auteur vise un lecteur-modèle (virtuel) doté des mêmes compétences cognitives, donc doté du même système de représentation.

<sup>2713</sup> « Les suggestions sont voulues, provoquées, appelées dans les limites déterminées par l'auteur ou plus exactement par la machine esthétique qu'il a mise en mouvement. Cette machine n'ignore pas les capacités personnelles de réaction des spectateurs ; au contraire, elle les fait intervenir, elle y voit même la condition de son fonctionnement et de sa réussite : mais elle les oriente et les domine. » (Umberto Eco, *L'Oeuvre ouverte, op.cit.*, page 54.)

<sup>2714</sup> Voir Maurice Blanchot, *op.cit.*, page 268 : « L'écrivain, pour autant qu'il demeure une personne réelle et croit être cette personne réelle qui écrit, croit, aussi, volontiers abriter en lui le lecteur de ce qu'il écrit. Il sent en lui, vivante et exigeante, la part du lecteur encore à naître et, bien souvent, par une usurpation à laquelle il n'échappe guère, c'est le lecteur, prématurément et faussement engendré, qui se met à écrire en lui. »

constitue pas une entité totalement indéchiffrable<sup>2715</sup> : certes, il peut exister, à certaines époques, une très grande variété de modèles possibles<sup>2716</sup> qui rendent cette projection diffuse et malaisée (c'est le cas de notre époque où l'écrivain se trouve confronté à un lectorat opaque ou évanescent qu'il s'agit de capter - au sens où l'on capte une source - c'est-à-dire d'amener au point voulu, désiré, par des voies détournées). Mais, en d'autres époques historiques précises<sup>2717</sup> (c'est-à-dire si l'on considère un feuillet de réceptivité

---

<sup>2715</sup> L'énonciation même du texte implique l'existence d'une instance précise qui est destinataire du message ; le texte supposera des caractérisations qui circonscrivent son lecteur (le roman précieux n'institue pas le même type de lecteur que le roman naturaliste). On parle, dans ce cas, de lecteur institué.

<sup>2716</sup> L'on peut formuler l'hypothèse que cette difficulté à cerner un modèle précis résulte d'une instabilité du système de représentation social. (Dans ce cas, le modèle de lecteur sera considéré comme ouvert. Par exemple, l'oeuvre de François Rabelais suppose un modèle ouvert de lecteur puisque, diffusée originellement sur les lieux de foire, elle pourra satisfaire aussi bien le lecteur « populaire », qui y trouvera os à ronger, que le lecteur éminemment lettré, hermétiste et cabaliste, capable de convoquer des systèmes de représentation accessibles aux seuls initiés.) Lorsqu'un feuillet de réceptivité est sur le point de basculer vers un autre état, il doit probablement présenter une certaine désorganisation qui se manifeste par une pluralité des modèles en phase d'articulation, ce qui se traduit parallèlement par une entropie élevée ; ces modèles en phase d'articulation constituent autant de noyaux qui visent à stabiliser le feuillet de réception- en fait à structurer celui-ci en le dominant - . Ce modèle du phénomène de la réception, que nous essayons ici de mettre en place, fait appel, on ne peut le cacher, aux théories de René Thom. Il ne peut en être autrement : un changement d'horizon correspond bien à un changement d'état qui impose, à terme, une réorganisation du système. La théorie des catastrophes rend donc compte du glissement que nous évoquons. « La théorie des catastrophes est un regard posé sur le monde. Ce regard ne date pas d'hier, c'est le regard même d'Héraclite, pour qui le combat, *Polemos*, était le père de toutes choses, et qui voyait dans le monde le théâtre sans cesse changeant de l'affrontement des contraires. La théorie des catastrophes exprime cela aujourd'hui en disant que toute forme résulte d'un conflit d'attracteurs. A sa racine, on trouve un regard chargé d'émerveillement naïf, comme au premier jour du monde. » Ivar Ekeland, *Le Calcul, l'Imprévu, Les figures du temps de Kepler à Thom*, Paris, Seuil, « Points », 1984, page 127.)

<sup>2717</sup> L'oeuvre peut être conçue en direction d'un modèle unique de lecteur - modèle fermé - ; c'est le cas de la littérature de Cour où, par exemple, les oeuvres encomiastiques ne visent, *a priori*, que le public des courtisans que l'on cherche à fédérer dans l'admiration unanime du Prince dont on vante les mérites. Ce modèle fermé de lecteur peut aussi être la résultante d'un appauvrissement momentané du champ littéraire, après une crise historique majeure qui a contribué au glissement brusque du feuillet de réceptivité. L'on peut évoquer, à ce propos, la littérature au moment de la Libération (1944 : voir le type d'oeuvres auxquelles sont attribués les Prix littéraires), ou encore, ce qui alimente directement notre sujet, la littérature après la Terreur.

particulier), ce modèle de lecteur s'imposera avec une évidence bien plus grande, tant la variété des possibles sera restreinte. C'est dire que le système de représentation en vigueur sera assez facilement réparable (ce qui n'est plus vrai dans notre civilisation actuelle où une telle « clarté »<sup>2718</sup> n'existe plus).

---

Stendhal, en affirmant viser un lecteur idéal (« *the happy few* »), semble se référer à un modèle fermé de lecteur, particularisé ; en fait, il « ouvre » son oeuvre, par ce subterfuge, sur un destin de réception programmé qui suppose un modèle ouvert futur de lecteur. (L'on peut ici convoquer la notion de paratopie introduite par Dominique Maingueneau : « En excédant ainsi toute communauté naturelle ou sociale, l'écrivain entend ouvrir par son oeuvre la possibilité d'une communauté aux impossibles contours, celle de son public. Là où les paroles ordinaires se meuvent dans les limites de l'espace que leur prescrit le genre de discours dont elles relèvent, les oeuvres littéraires ne peuvent réellement définir leur espace et leur temps de diffusion. Quand Stendhal dédie *Le Rouge et le noir* aux « happy few » il ne vise qu'un groupe insaisissable d'élus, non une communauté constituée. », *Le Contexte de l'oeuvre littéraire, op.cit.*, page 42.)

<sup>2718</sup> La raison en est, sans doute, que la quantité d'information circulante (celle que prend en charge l'univers global) est très élevée. Si les individus ont été dotés d'un système de représentation social standard (commun) - appauvri comme nous l'avons signalé - celui-ci est renforcé par le choix personnel qu'opère (ou non) le sujet parmi les objets que lui propose la réalité. Il en découle une très grande disparité entre les individus, ou plutôt une grande variabilité des systèmes de représentation individuels. D'où une prodigieuse difficulté pour l'auteur empirique à cerner une population de lecteurs modèles, suffisamment homogène. L'auteur empirique moderne est obligé de recourir au système de représentation social standard pour viser le plus large lectorat possible : U. Eco, dans son roman *Le Nom de la Rose*, choisit ainsi comme espace paratopique le roman policier qui, dans le feuillet de réceptivité où évolue l'auteur, constitue un universel (c'est-à-dire un objet figurant dans tous les univers individuels). cf. Également la position d'Edgar Morin qui nous paraît très importante quant à la compréhension que l'on peut avoir de l'évolution du phénomène de la réception à notre époque : « Et, dans ses ultimes avatars, l'information devient diasporée et dégradée. En effet, il y a d'une part multiplication d'« informations » au sens journalistique du terme, dont aucune en principe ne porte trace explicite d'injonction ou d'inhibition, c'est-à-dire qui ne servent apparemment à rien d'autre qu'à « informer » (bien entendu, à un niveau statistique et global de telles informations s'insèrent dans l'organisation de la société, mieux, dans son système culturel de normes, valeurs, intérêts, etc.) ; d'autre part, il y a multiplication de la néguentropie ludique, romanesque, fabulatrice, etc., à travers les média. Ces pullulements informationnels se répandent, sans comporter nécessairement des effets, sans même comporter nécessairement de récepteurs, ils peuvent purement et simplement se disperser, s'évanouir et, même reçus, s'oublier aussitôt après absorption... Combien de mots, discours, chants, poèmes, fables ainsi dispersés dans les éthers de la planète terre ? Certes, répétons-le, ce système de communication fait partie de l'organisation sociale et correspond à des stratégies de disséminations, qui, comme toutes disséminations, jouent sur le hasard et comportent un énorme déchet par dispersion. On peut donc se

Dès lors, l'auteur se servira obligatoirement de procédés<sup>2719</sup> rigides, codifiés, stricts, *topoi* particuliers qu'il s'agit de repérer au sein de la scénographie<sup>2720</sup> mise en jeu ; en examinant l'oeuvre de Sophie Cottin, c'est dans cet espace précis - scénographique - que nous tenterons de nous placer de façon privilégiée.

Nous suggérons ainsi que le feuillet de réceptivité local est lié de manière totalement dépendante au système de représentation en vigueur. Les individus communiquent entre eux au travers de ce système<sup>2721</sup> ; idéalement

---

demander si, au-delà d'un certain seuil, la multiplication fabuleuse des informations ne provoque pas un accroissement d'entropie interne qui déborde l'accroissement de la néguentropie informationnelle. Certes, cette multiplication d'informations devrait en principe contribuer à accroître la variété, donc la complexité d'une organisation fondée sur la communication. Mais à condition qu'il puisse y avoir précisément communication, articulation, entre ces myriades d'informations qui se déversent en trombe. Mais supposons qu'il y ait surcharge en hétérogénéité et en nombre, qu'il n'y ait plus coordination ni articulation dans l'énorme nuage de *bits* s'entre-agitant comme les molécules d'un gaz, alors la diversité se transforme en dispersion, désordre, incohérence, absurdité. C'est peut-être ce qui se passe dans notre société, avec ces quanta d'informations plus nombreux que le sable des plages et que les gouttes de l'océan qui jaillissent en myriades des livres, journaux, magazines, radios, télévisions ; qui s'entrecroisent et se culbutent de façon brownienne, tombent en pluie, s'évaporent et se diasparent. Le plus gros de cette nébuleuse, non seulement se dissout en bruit, mais y compris dans l'énorme masse des « informations » au sens journalistique, fait du bruit, c'est-à-dire noie, désarticule, confusonne toute possibilité de comprendre le monde et la société. Dès lors, on peut se demander si ce bruit n'est pas notre bruit de fond sociologique, pire, si ce n'est pas le bruit qui monte de notre culture, celle-ci étant déjà décomposée, nécrosée, en de larges tissus génératifs. » (*op.cit.*, I, page 339.)

<sup>2719</sup> Or, l'horizon se déplaçant, ces types de procédés ne seront plus conformes à la représentation sociale qui les invalidera, les considérant comme dépassés ou désuets. L'analyse de l'oeuvre de Sophie Cottin (ou de toute autre oeuvre de la période du Premier Empire) doit en tenir compte, de même que toute tentative d'analyse du contexte et du système de représentation qui régit ce feuillet de réceptivité particulier.

<sup>2720</sup> Voir Dominique Maingueneau, *op.cit.*, page 123 : « Cette situation d'énonciation de l'oeuvre, on l'appellera scénographie, en prenant garde de rapporter l'élément *-graphie* non à une opposition empirique entre support oral et support graphique mais à un processus fondateur, à l'inscription légitimante d'un texte stabilisé. Elle définit les statuts d'énonciateur et de coénonciateur, mais aussi l'espace (topographie) et le temps (chronographie) à partir desquels se développe l'énonciation. »

<sup>2721</sup> Voir Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, « Folio », page 88 : « En relisant quelques phrases bien faites, je me dis : Oui, dans ces mots, il y a cette pensée, cette image, je suis tranquille, mon rôle est fini,

transparente, une communication ne convoquerait que des objets réels et serait purement ostensive.

Nous revenons ainsi à nos Balnibarbiens ; dans cette nation, l'échange d'information repose sur l'ostension des objets réels : le risque d'équivoque est limité car on réduit considérablement le caractère polysémique du message en convoquant directement le support physique de celui-ci. En revanche, le comique du dialogue entre Panurge et Thaumaste provient du fait que les objets sont seulement évoqués : chacun tente alors de décrypter la gestuelle compliquée par l'intermédiaire de laquelle Panurge s'exprime. En fait, les spectateurs de la scène plaquent leurs systèmes de représentation personnels sur le signifiant mimé afin de lui trouver un sens plausible (probabiliste) :

« Les théologiens, les médecins, et les chirurgiens pensèrent que par ce signe, il inférait que l'Anglais était lépreux. Les conseillers, les légistes et les canonistes pensaient qu'en faisant cela il voulait conclure qu'il existait une sorte de félicité humaine dans l'état de lépreux, comme le soutenait jadis le Seigneur. »

Ajoutons que le lecteur pensera plutôt que les gestes de Panurge sont tout simplement d'une complète obscénité. Ce passage de Rabelais indique bien que dans un processus de communication, le récepteur (le lecteur empirique, par exemple) prend en charge le message et le filtre en fonction de son système de représentation personnel (les médecins visent un diagnostic : l'Anglais est lépreux ! Les théologiens glosent et se réfèrent à un passage des Evangiles. Chaque catégorie d'individus prend position en fonction de son univers personnel.) Cependant, l'émetteur a pu vouloir communiquer un message d'une toute autre nature : l'univers personnel de Panurge se meut plus volontiers dans la pornographie et la scatologie. D'où le comique de cet

---

chacun n'a qu'à ouvrir ces mots, ils l'y trouveraient, le journal leur apporte ce trésor d'images et d'idées. Comme si les idées étaient sur le papier, que les yeux n'eussent qu'à s'ouvrir pour les lire et les faire pénétrer en un esprit où elles n'étaient pas déjà ! Tout ce que les miens peuvent faire, c'est d'en éveiller de semblables dans les esprits qui en possèdent naturellement de pareilles. Pour les autres, en qui mes mots n'en trouveront point à éveiller, quelle idée absurde de moi éveillent-ils ? Qu'est-ce que cela pourra leur dire, ces mots qui

échange, mais aussi l'extrême lucidité de Rabelais quant à l'existence, au sein de l'espace culturel d'une diversité de points de vue. La Bruyère n'affirme pas autre chose :

« La ville est partagée en diverses sociétés, qui sont comme autant de petites républiques qui ont leurs lois, leurs usages, leur jargon, et leurs mots pour rire. Tant que cet assemblage est dans sa force, et que l'entêtement subsiste l'on ne trouve rien de bien dit ou de bien fait que ce qui vient des siens, et l'on est incapable de goûter ce qui vient d'ailleurs : cela va jusqu'au mépris pour les gens qui ne sont pas initiés dans leurs mystères. L'homme du monde d'un meilleur esprit, que le hasard a porté au milieu d'eux, leur est étranger : il se trouve là comme dans un pays lointain, dont il ne connaît ni les routes, ni la langue, ni les moeurs, ni la coutume. »<sup>2722</sup>

Or, en pratique, une communication ostensive ne peut raisonnablement exister à partir de l'instant où l'on manipule des objets conceptuels<sup>2723</sup>. L'émetteur, tout comme le récepteur, affectent à l'objet des

---

signifient des choses, non seulement qu'ils ne comprendront jamais, mais qui ne peuvent se présenter à leurs esprits ? »

<sup>2722</sup> *Les Caractères*, Paris, Classiques Garnier, 1962, page 207.

<sup>2723</sup> Dominique Maingueneau rappelle que « la structure du langage est radicalement conditionnée par le fait qu'il est mobilisé par des énonciations singulières et produit un certain effet à l'intérieur d'un certain contexte, verbal et non-verbal. (*Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990, page 3.) Or le destinataire du message régit (régule) les énonciations puisqu'il ne ressentira cet effet que dans la mesure où ce contexte ne lui échappe pas totalement (au pire, il doit pouvoir reconstituer ce contexte en se fondant sur ses seules compétences.) Le destinataire doit tenir compte de ces limitations d'où l'obligation de produire un énoncé acceptable, c'est-à-dire conforme jusqu'à un certain point aux capacités de décodage de son interlocuteur : il sait qu'il s'adresse à quelqu'un qui sait (ou parviendra à savoir) quel est le référent convoqué. Destinataire et destinataire s'installent donc sur un même terrain (effet de connivence) où a lieu l'échange. Cette situation n'abolit pas l'existence d'un code, mais suppose que le destinataire en possède les rudiments. En matière de langage, lorsque l'on manipule des objets conceptuels, le code est rhétorique. (« Comme [...] l'art verbal, plus directement encore que tous les autres arts, véhicule et exprime forcément une vision du monde, à travers des systèmes stylistiques et dans les traits d'une esthétique, il partage aussi nécessairement avec l'univers rhétorique la problématique du vraisemblable et de l'acceptable, ou de leur contraire (ce qui permet de penser la dialectique de la reproduction ou de l'imitation et de la modernité ou de la rupture). C'est toute la question du public et de la réception qui est ainsi engagée. On ajoutera que certaines oeuvres littéraires (comme par exemple au théâtre) mettent explicitement en jeu des procédures rhétoriques d'argumentation ou de développement ; et l'arsenal des procédures de production du discours, des procédés figurés, fait partie intégrante de n'importe quelle création verbale.

signifiés précis, préférentiels, qui ne sont pas forcément identiques, homologues. Cependant, pour que se produise la rencontre entre un auteur et le lectorat qu'il envisage de toucher, il semble indispensable que tout ou partie du paradigme social soit reconnu tant par l'émetteur que par les récepteurs, afin qu'il n'y ait pas brouillage de la communication<sup>2724</sup>. L'actualisation du message résultera d'une interprétation (le lecteur se trouvant dans la situation du concertiste interprétant une partition) : le destinataire, impliqué dans un processus de coopération (tel que l'envisage U.

---

Enfin, tout cela ne veut pas dire que l'ensemble des textes littéraires, la littérature, le discours littéraire, ne cherche pas en outre à convaincre par la séduction : le charme *doit* opérer, ou l'objet littéraire est mort. On ne saurait échapper à l'enjeu rhétorique. » (Georges Molinié, *Dictionnaire de Rhétorique*, Paris, Le Livre de Poche, 1992, page 19.)- Or, la rhétorique, fondée sur les figures, suppose une manipulation, un détournement (un *dé-voie-ment*) du langage. (Le mot *trope* se « rattache à la racine du verbe grec *trepô* qui signifie « tourner ». Le terme grec de *tropê* signifie « ce qui tourne », « ce qui change de sens », c'est-à-dire aussi bien de *direction* que de *signification*. » (Patrick Bacry, *Les Figures de style*, Paris, Belin, 1992, page 9.)- Le texte littéraire apparaît bien, dès lors, comme un lieu habité par une logique particulière, floue et non pas binaire. Il est lié intimement au système de représentation - notamment esthétique - d'un moment historique précis qui lui dicte ses déterminations, ses déterminismes ; c'est au sein du *paradigme* social que les figures de style puisent leur charge singulière, leurs significés particuliers. (« Toute la psychologie de l'« abstraction » en art (en peinture, etc.) se justifie par cela. « Achever » signifie et « parfaire », et « tuer ». « Fini », signifie « complet », et « mort ». Chaque détermination est un poids à porter, un remords. Comme le caractère précisé dans le texte peut faire regretter le nom, toute forme reconnue fait regretter l'indistinction qui la précède, et tout choix, la polyvalence, le monde matriciel qu'il remplace. Le nuage meurt d'être reconnu et identifié en quelque chose d'autre que lui-même. L'instant d'après, heureusement, il renaît, d'échapper à nouveau à cette reconnaissance. Le flou et l'indistinct l'emportent toujours sur le déterminé. » (Michel Théron, *Réussir le commentaire stylistique*, Paris, Ellipses, 1992, page 35.)-

<sup>2724</sup> Voir Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op.cit.*, page 8 : « [...] celle de l'*allusion*, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable : ainsi, lorsque Mme des Loges, jouant aux proverbes avec Voiture, lui déclare : « Celui-ci ne vaut rien, percez-nous-en d'un autre », le verbe *percer* (pour « proposer ») ne se justifie et ne se comprend que par le fait que Voiture était fils d'un marchand de vin. Dans un registre plus académique, lorsque Boileau écrit à Louis XIV :

*Au récit que pour toi je suis prêt d'entreprendre,*

*Je crois voir les rochers accourir pour m'entendre,*

ces rochers mobiles et attentifs paraîtront sans doute absurdes à qui ignore les légendes d'Orphée et d'Amphion. »

Eco) qui consiste à rapporter le quasi-monde textuel à son univers personnel, établira des relations nécessaires.

Ces relations, en fait, opèrent une translation d'information entre les deux systèmes : l'univers personnel de l'auteur ayant agi, dans un premier temps, comme filtre, aura produit cette version spéculaire, simulacre issu du monde global<sup>2725</sup>, qu'on appelle l'oeuvre littéraire ; à son tour, le lecteur empirique, investissant ce quasi-monde textuel, lui appliquera le filtre de son univers personnel<sup>2726</sup>. Situation décrite par Jean-Paul Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?*<sup>2727</sup> :

« Si je raconte l'occupation allemande à un public américain, il faudra beaucoup d'analyses et de précautions ; je perdrai vingt pages à dissiper des préventions, des préjugés, des légendes ; après il faudra que j'assure mes positions à chaque pas, que je cherche dans l'histoire des Etats-Unis des images et des symboles qui permettent de comprendre la nôtre, que je garde tout le temps présente à mon esprit la différence entre notre pessimisme de vieux et leur optimisme d'enfants. Si j'écris du même sujet pour des Français, nous sommes entre nous : il suffit de ces mots, par exemple : « un concert de musique allemande dans le kiosque d'un jardin public », tout est là : un aigre printemps, un parc de province, des hommes au crâne rasé qui soufflent dans des cuivres, des passants aveugles et sourds qui pressent le pas, deux ou trois auditeurs renfrognés sous les arbres, cette aubade inutile à la France qui se perd dans le ciel, notre honte et notre angoisse, notre colère, notre fierté aussi. »

Ce qui paraît important dans l'analyse de Sartre, c'est la représentation qu'il donne du processus de coopération ; le lecteur ne sait pas tout, « il n'a pas l'omniscience d'un ange ou du Père éternel » (ce que nous traduirions par « il ne possède pas dans son univers personnel tous les objets figurant dans le monde

---

<sup>2725</sup> Voir Bernard Pinguaud, article  $\Omega$ , « Du secret », in *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 14, oct. 1976, page 257 : « Le texte est le gardien du fantasme, qu'il incorpore, annexe, manipule pour en faire sa substance propre, l'arrachant ainsi au vécu de l'auteur. »

<sup>2726</sup> Voir Maurice Blanchot, *op.cit.*, page 265 : « Ce qui menace le plus la lecture : la réalité du lecteur, sa personnalité, son immodestie, l'acharnement à vouloir demeurer lui-même en face de ce qu'il lit, à vouloir être un homme qui sait lire en général. »

<sup>2727</sup> Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1949, page 89.

global<sup>2728</sup> »). Ainsi, toujours pour Sartre, le lecteur « possède un bagage défini » qu'il mobilise au moment de la lecture. Bagage historique<sup>2729</sup>, lié aux conditions locales du feuillet de réceptivité, si bien que le texte, dans la perspective définie par Sartre, fonctionne comme « truchement<sup>2730</sup> historique ».

Analysant ce passage de Jean-Paul Sartre, Élisabeth Ravoux-Rallo<sup>2731</sup> formule un certain nombre de critiques à son encontre ; il s'agit à notre avis de questions essentielles quant à l'analyse du phénomène de la réception :

« Mais la question aiguë qui se pose à la lecture de ce texte, c'est bien de comprendre pourquoi et comment on continue à lire des oeuvres en prose du passé. En effet, ce que décrit J.-P. Sartre c'est une lecture contemporaine. Que se passe-t-il lorsque les institutions, les valeurs, les moeurs, la sensibilité, les idéologies ont changé ? Comment se fait-il qu'on puisse lire aujourd'hui *La Princesse de Clèves*, alors que nous ne vivons pas à la Cour, que nous ne sommes plus persuadés de la nécessité de se garder de l'adultère, que toutes

---

<sup>2728</sup> De ce point de vue, nous pouvons remarquer que le lecteur sera conduit à adopter une démarche empirique car l'oeuvre remet en cause son univers personnel ; le lecteur devra donc réaffecter les objets contenus dans le quasi-monde aux objets de son propre univers, sans autre garantie de réussite que sa propre expérience du monde réel.

<sup>2729</sup> Jean-Paul Sartre, *Ibid.* : « Je pourrais faire le portrait de Nathanaël d'après *Les Nourritures terrestres* : l'aliénation dont on l'invite à se libérer, je vois que c'est la famille, les biens immeubles qu'il possède ou possèdera par héritage, le projet utilitaire, un moralisme appris, un théisme étroit [...] donc c'est un Blanc, un Aryen, un riche, l'héritier d'une grande famille bourgeoise qui vit à une époque relativement stable et facile encore, où l'idéologie de la classe possédante commence à peine à décliner. »

<sup>2730</sup> Rappelons que le terme « truchement » désignait naguère les interprètes (Christophe Colomb, par exemple, était flanqué d'un « truchement » : Louis de Torres « qui avait été au service de l'Adelantado de Murcie. Ce Torres était un Juif converti, et l'amiral dit qu'il savait l'hébreu et le chaldéen, et aussi un peu d'arabe. » (*Oeuvres* de Christophe Colomb, Paris, Gallimard, 1961, page 69.) Comme le but secret de Christophe Colomb était de trouver le Paradis terrestre, ces langues auraient dû faire merveille auprès des indigènes de ces contrées si proches du Jardin d'Éden. Elles furent de peu d'effet sur les Amérindiens, malgré les simagrées de Torres qui prétendait reconnaître des similitudes avec l'hébreu dans les langages des naturels.). Selon Sartre, le texte serait « l'interprète » (le *medium* qui traduit et donc permet de comprendre clairement le langage du monde) de la situation historique - mais ne serait-il pas également l'interprète de la partition, c'est-à-dire celui qui superpose une manière de voir singulière, à la situation historique ? Rappelons à cet effet le vieil adage : « *Traduttore, traditore !* »

<sup>2731</sup> Élisabeth Ravoux-Rallo, *Méthodes de Critique littéraire*, Paris, Armand Colin, Paris, 1993, page 82.

nos conceptions de l'honneur ou de l'honnêteté ont changé ? Et quelle liberté pouvons-nous engager dans la lecture de ce texte ? Comment opérer une libération alors que l'aliénation n'est plus la même ? Il y a bien une part de l'opération de lecture qui échappe à l'analyse sartrienne : pourquoi un étudiant d'Atlanta peut-il lire l'oeuvre de Flaubert ou un roman japonais ? »

En effet, si nous avons tenté de formaliser d'une façon satisfaisante — fondée sur les approches critiques récentes — le phénomène de la transmission de l'oeuvre littéraire, nous rencontrons ici un écueil important, massif : obstacle qu'il faudra négocier pour parvenir à mieux saisir la manière dont l'oeuvre creuse son lit dans le substrat plus ou moins réticent où elle émerge. Car le processus que nous avons examiné jusqu'ici concerne l'entrée, la pénétration, de l'oeuvre dans le champ littéraire et suppose essentiellement des lecteurs contemporains de l'auteur, destinataire et destinataire faisant partie du même feuillet de réceptivité.

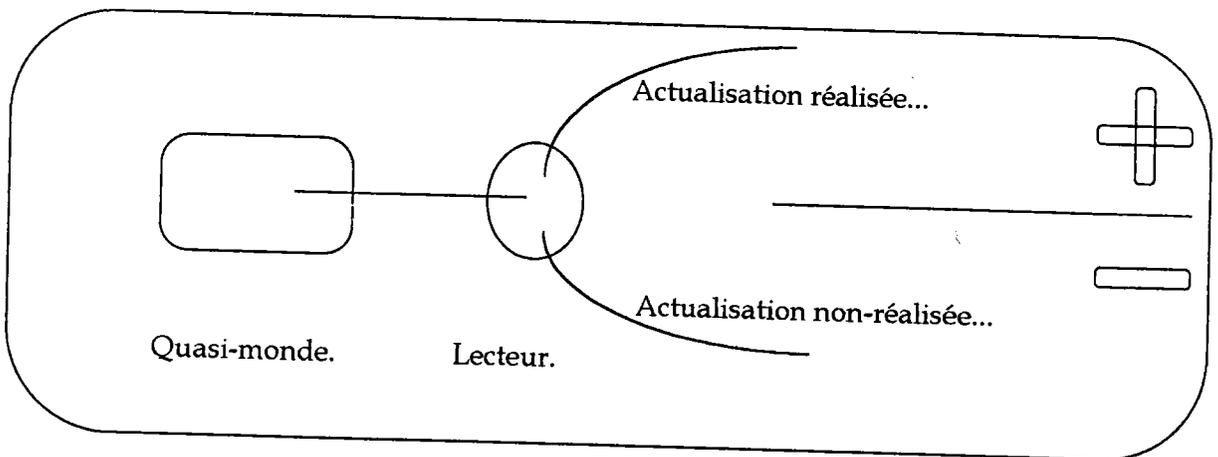
Dans ce cas précis, en théorie du moins, le système de représentation ne fait pas obstacle à la réception puisque l'auteur et le lecteur baignent dans un même champ culturel.

Or, bien qu'il s'agisse là d'un point important, nous n'avons pas encore envisagé la réception à distance (cette dernière pouvant être temporelle ou spatiale). La réception considérée dans sa dimension temporelle constitue un noeud essentiel de notre approche de l'oeuvre de Sophie Cottin ; un des aspects de notre problématique résidera justement dans une réflexion portant sur le phénomène de persistance : les oeuvres que nous étudions ayant été reléguées hors du champ validé par les institutions littéraires, il conviendra de comprendre pourquoi elles n'ont plus été identifiées comme conformes au bon goût.

La question étant de savoir pourquoi une oeuvre s'installe dans le champ littéraire de manière durable et y conserve, malgré des changements flagrants du paradigme social, un pouvoir de séduction qui perdure et continue de fonctionner ; à l'inverse, les oeuvres les mieux installées dans le champ littéraire (celle de Sophie Cottin en témoigne) peuvent basculer hors de

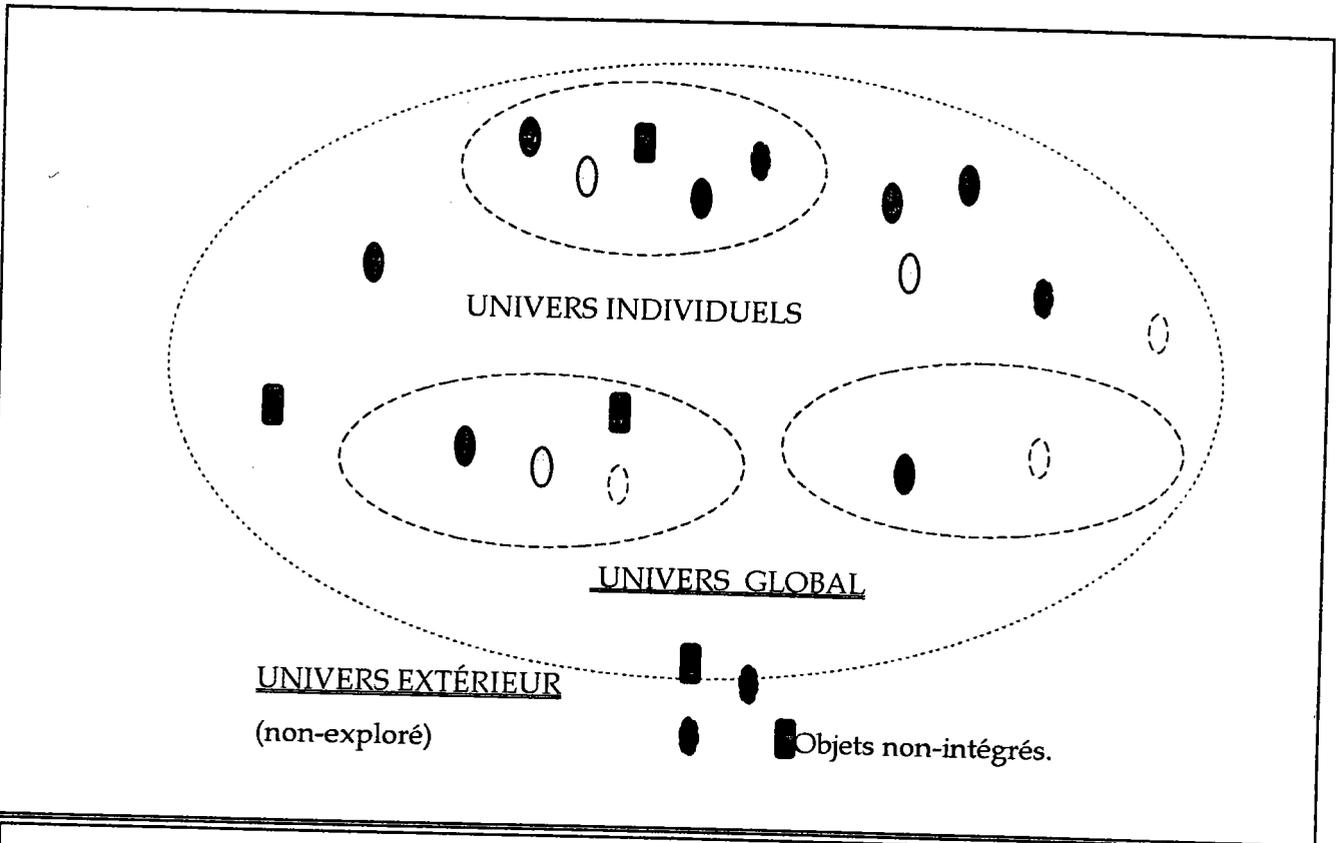
ce champ et tomber dans un oubli total, tissé de mépris et d'idées stéréotypées. (Une troisième possibilité concernerait les oeuvres qui ne réussissent pas à s'imposer d'emblée<sup>2732</sup>, mais qui parviennent à progresser par degrés, en s'assurant une position durable dans le champ littéraire, après un cheminement lent dont l'analyse peut fournir un certain nombre d'indices quant à l'évolution du feuillet de réceptivité où elles ont vu le jour et à son glissement progressif vers un autre état.)

Ces différentes problématiques vont nous permettre d'explorer davantage tout ce qui concerne l'identification, c'est-à-dire l'appropriation par le lecteur du quasi-monde que lui propose un auteur déterminé. L'identification suppose un lecteur empirique coopératif<sup>2733</sup> (pour reprendre la terminologie d'U. Eco). Sa résultante étant l'actualisation réalisée ou non-réalisée de l'oeuvre littéraire.

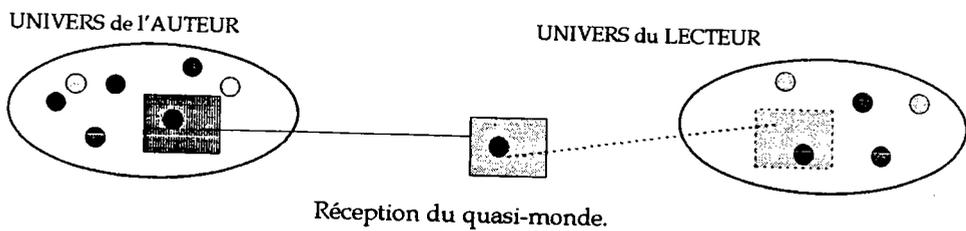


<sup>2732</sup> Le cas des *Fleurs du Mal* de Baudelaire est représentatif de cette situation particulière d'une oeuvre qui parvient à émerger d'un long purgatoire car elle ne sera réellement prise en considération qu'après 1918 (1920). Les cas d'auteurs récupérés par d'autres feuillets de réception que celui où a vu jour l'oeuvre sont abondants et méritent qu'on s'y intéresse ; avaient-ils pressenti d'une quelconque manière la sensibilité future du lectorat à venir ou bien n'ont-ils pas réussi à se faire une place, de leur vivant, dans le champ littéraire, soumis à des enjeux de pouvoir ?

<sup>2733</sup> Pour être actualisé le texte exige que le lecteur institué se montre coopératif, qu'il soit capable de reconstruire l'univers de fiction à partir des indications qui lui sont fournies.



Dans un premier temps, ce que nous appelons univers de l'auteur va être confronté à l'univers du lecteur. La première des stratégies que va développer le lecteur repose sur l'identification de l'univers du romancier : par une démarche empirique qui lui est particulière et personnelle, le lecteur va essayer d'identifier le quasi-monde qui s'offre à lui, *terra incognita* dont il entame une exploration prudente ou raisonnée.

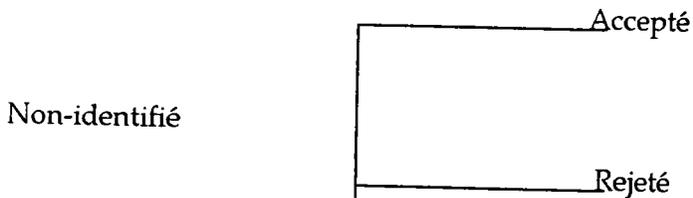
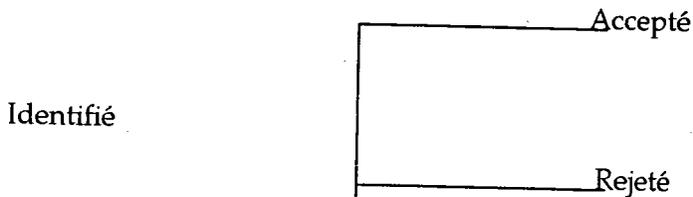


le Processus d'identification

6. Identification du *quasi-monde* par le lecteur :

Ce processus d'identification est fondamental puisqu'il engage totalement la réception et on peut constater qu'il résulte bien de la mise en relation des univers personnels.

On peut définir simplement les différents cas de figure qui découlent naturellement de ce processus d'identification. Quatre possibilités régiront tout naturellement la qualité de la réception. Bien que le lecteur empirique identifie parfaitement les objets du quasi-monde, il peut soit accepter, soit rejeter l'oeuvre. Cependant, même s'il n'identifie pas ces objets-meublants parce qu'ils sont par trop « exotiques » (donc étrangers à son univers personnel), le lecteur empirique ne rejettera pas nécessairement l'oeuvre<sup>2734</sup>.



<sup>2734</sup> C'est ici qu'intervient l'effet de l'oeuvre. Un univers non-identifié peut justement receler un degré d'étrangeté élevé parce que les objets convoqués [ou la configuration au sein de laquelle ils sont convoqués (relation)] sont exotiques. Nul besoin de citer *in-extenso* l'incipit de *Salammbô* : « C'était à Mégara, faubourg de Carthage, dans les jardins d'Hamilcar. ». Après Lautréamont, les Surréalistes ont parfaitement compris quel parti l'on pouvait tirer de ce cas de figure.

Un poème hermétique<sup>2735</sup>, songeons par exemple à telle ou telle oeuvre de René Char<sup>2736</sup>, peut entraîner l'adhésion totale du lecteur : l'effet de surprise jouant à plein conduit à une fracture de l'horizon d'attente et la réception s'installe sur cet horizon de faille que produit la transgression des schémas habituels. Dans ce cas, le lecteur empirique n'identifie pas totalement (loin s'en faut) à quel univers se réfèrent les objets-meublants, mais cela ne nuit pas à la réception.

L'essentiel est qu'il existe une liaison entre les deux univers, que quelque part ils soient en relation, qu'un rapport soit présent ; le lecteur, de toute manière, devra formuler un jugement qualitatif et le sort de l'oeuvre dépendra étroitement de celui-ci. Comme nous l'avons vu, le lecteur, engagé dans une démarche empirique, mobilisera une série de compétences<sup>2737</sup> afin d'identifier l'univers de l'auteur (il se forgera une représentation de l'auteur-modèle). Parvenu au terme de ces démarches opératives, l'oeuvre étant lue, le lecteur prendra pleinement la mesure de l'effet produit (qui sera purement subjectif et dépendra donc des structures psychologiques du lecteur, de son

---

<sup>2735</sup> Il y a certes d'autres éléments à prendre en considération. « L'oeuvre est hantée par les normes, celles de l'institution littéraire, des genres, des divers types d'échanges ordinaires, et elle définit ses contrats en fonction d'elles. Produire une oeuvre hermétique, c'est aussi construire une scène de légitimation qui situe son auteur et son destinataire par rapport à ces normes. » (Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990, page 135.)

<sup>2736</sup> L'historien Paul Veyne a écrit le meilleur des témoignages concernant René Char dont il fréquentait la demeure comme ami et voisin. Il précise que le poète tenait à être compris : « Un jour, croyant flatter le monstre dans le sens du poil, je lui dis : « La poésie n'a d'autre message que son existence. » La réplique fut sans équivoque : « Ah ! non ! Les mots, dès que vous les assemblez signifient. C'est une évidence contre laquelle on ne peut rien. L'écriture automatique, je n'y ai jamais cru : les mots y perdent tout pouvoir [...] dès que vous parlez, vous signifiez. » (Paul Veyne, *René Char en ses poèmes*, Paris, Gallimard, « Essais », 1990.)

<sup>2737</sup> Alain Viala utilise la notion de *rhétorique du lecteur*, fondée sur cinq étapes : « 1/ Le choix du texte à lire [...] 2/ La mise en place d'une façon d'aborder la lecture [...] 3/ La façon de construire un sens dans le détail [...] 4/ [...] la matérialité même du texte ( l'*actio* du côté de la production) [...] 5/ [...] une intervention de la mémoire [...] » (Pour les détails, voir *Approches de la réception*, Paris, P.U.F., 1993, page 199)

*habitus*<sup>2738</sup>, de la composition de son univers personnel<sup>2739</sup>). Mais le jugement qualitatif peut résulter d'une sorte d'illusion d'optique qui confère à certaines oeuvres un prestige usurpé (éminemment labile, car il sera remis en question à la première occasion, c'est-à-dire dès que se modifiera le feuillet de réception). Car il ne faut pas perdre de vue que l'état du feuillet de réception tend à privilégier, à tout instant, les oeuvres qui réalisent le mieux l'attente du lectorat<sup>2740</sup>.

Le jugement des contemporains d'un auteur ne constitue donc pas un critère suffisant pour évaluer la qualité d'une oeuvre littéraire qui peut

---

<sup>2738</sup> Comme le souligne Alain Viala : « [...] lire n'est pas une capacité naturelle à l'humain, mais bien une compétence acquise, qui s'inscrit dans l'ordre des *habitus*. De ce fait, lire est en soi un acte éminemment socialisé, et en tant que tel tributaire de tous les aléas de quelque pratique sociale que ce soit. Le lecteur apte à « se donner » au texte tel qu'il est, et en retrouver « le fil » est un mythe littéraire, une sorte de lecteur idéal, qui ne serait qu'un double de l'auteur... « son semblable, son frère »... Et non seulement la rhétorique du lecteur est une réalité sociale, mais elle est, en toute logique, en tant que telle une réalité collective différentielle. C'est-à-dire qu'il existe des groupes et des classes de lecteurs, et pas uniquement des lecteurs individuels ou un modèle unique du lecteur ; et ces groupes et classes de lecteurs, analysés selon leurs *habitus*, ne recourent pas exactement les groupes et classes sociales, mais peuvent former des mixtes entre catégories sociales ou socioprofessionnelles et catégories culturelles. » (*op.cit.*, page 201.)

<sup>2739</sup> Alain Viala, *op.cit.*, page 200 : « La lecture n'est pas « libre » en ceci qu'elle est soumise à toutes sortes de déterminations psychologiques individuelles (à quoi rien ne peut grand chose) et collectives (qui sont, elles, au coeur de la problématique).

<sup>2740</sup> Voir le début de la Préface de 1805 d'*Atala-René* de Chateaubriand : « L'indulgence avec laquelle on a bien voulu accueillir mes ouvrages, m'a imposé la loi d'obéir au goût du public, et de céder au conseil de la critique. » La manière dont Chateaubriand se positionne par rapport au lectorat et aux institutions qui régissent le champ littéraire montre qu'il essaye de se conformer à l'horizon qui régit le feuillet de réceptivité. Le jugement qualitatif (« l'indulgence ») du public enferme néanmoins l'auteur (« loi », « céder ») dans une boucle rétro-active (*feed-back*) réductrice qui l'oblige à se conformer à l'horizon qu'il a contribué, sans doute, à mettre en place. En vertu du principe qui suppose que la répétition d'un signal renforce la réception d'un message, l'horizon d'attente se trouve conforté (en fait, il s'ossifie, se lignifie) autour d'objets qui finissent par accéder au statut de *topoi* (stéréotypes). Pour W. Iser (*Le Lecteur implicite*, Bruxelles, Mardaga, 1988) un texte propose toujours une image de son lecteur : tout permet de supposer que le texte s'ajuste, dans ses formes et dans sa sémantique, aux capacités du lecteur qu'il inscrit dans sa texture même. C'est cette référence à un lecteur implicite qui (pour nous) tend à produire un ajustement de la production au plus près de l'horizon exprimé (revendiqué) par l'état du feuillet de réception.

idéalement s'insérer dans le feuillet de réceptivité qui l'accueille parce qu'elle se plie aux diverses pressions qu'exerce le champ littéraire sur la production. En fait, l'adéquation parfaite de l'univers de l'auteur à l'univers du lecteur (l'auteur empirique ayant formulé une représentation du lecteur modèle qui le circonscrit totalement car elle fondée sur les points stables du feuillet de réception), si elle assure le succès de l'oeuvre, inciterait plutôt à une saine méfiance<sup>2741</sup>.

Quel que soit le cas de figure, le processus d'identification fera apparaître des connexions d'univers, celui du destinateur et celui du destinataire se rencontrant obligatoirement de manière topologique<sup>2742</sup>.

Les deux univers seront ainsi liés par un rapport de proximité. Ce dernier pourra être simplement d'ordre local ou spatial. Dans ce cas, les univers confrontés contiennent la même collection d'objets, à tel point qu'on pourrait presque lier ces deux ensembles par une relation mathématique de bijection<sup>2743</sup>. Précisons à nouveau que le rapport qui s'établit entre ces deux univers n'est en rien un rapport de « réalisme »<sup>2744</sup> au sens vulgaire du mot,

---

<sup>2741</sup> Voir L.-C. Sykes : « Soyons certains qu'on disait bien souvent, la lecture de *Claire*, de *Malvina*, d'*Amélie* ou de *Mathilde* terminée : « Si moi, j'écrivais des romans, j'en ferais comme celui-ci ! » Ce sont les paroles qui, dites ou obscurément senties, consacrent le succès éphémère accordé, dans toutes les générations, aux ouvrages qui offrent au public exactement ce qu'il demande. » (Sykes, page 81).

<sup>2742</sup> La topologie est une branche des mathématiques fondée sur l'étude des déformations continues en géométrie et sur les rapports entre la théorie des surfaces et l'analyse mathématique.

<sup>2743</sup> *Bijection*: Relation qui établit entre les éléments de deux ensembles une correspondance telle que tout élément de l'un a un correspondant et un seul dans l'autre. « La notion d'application est un modèle mathématique très général de différents aspects de la réalité de la pensée. Elle se génère en tant que forme de l'idée d'une *correspondance en couples d'objets d'une classe, ou d'un ensemble, avec des objets d'une autre classe*. Une telle correspondance se réalise dans la description de processus qui se développent dans le temps quand, à chaque moment du temps, correspond un certain stade du système étudié. Elle est utilisée dans l'étude d'opérations sur les objets [...]. » (J.I. Manin, « Applications » in *Enciclopedia*, vol. I, Turin, Einaudi, page 701.)

<sup>2744</sup> « Il faut se créer des contraintes pour pouvoir inventer en toute liberté. En poésie, la contrainte peut être donnée par le pied, le vers, la rime, par ce que

mais bien plutôt un rapport de re-connaissance/re-construction qui conduit le lecteur, en fonction de ses compétences propres (de sa « rhétorique de lecture », pour suivre une terminologie qui est celle d'A. Viala), à valider le quasi-monde du romancier. Ces compétences pouvant, quant à elles, être extrêmement variées et diverses, allant de la simple compétence linguistique à des compétences esthétiques fort élaborées.

Pour un lecteur empirique<sup>2745</sup> du début du XIX<sup>e</sup> siècle, le contenu<sup>2746</sup> des oeuvres de Sophie Cottin lui est suffisamment familier pour qu'il entretienne avec celui-ci un rapport de re-connaissance pratiquement parfait : l'exemple d'un roman comme *Claire d'Albe*, peut nous renseigner sur le rapport de proximité qui unifie les deux univers ; ainsi, le fait d'entretenir avec son amie la plus chère une correspondance suivie où elle décrit son évolution sentimentale - ce qui constitue le fil linéaire narratif du roman - n'est pas un élément de nature à surprendre un lecteur empirique de cette époque et ne saurait être considéré comme une fantaisie, ni comme un procédé factice. Il n'y a rien d'artificiel dans cette stratégie narrative à une époque qui ignore les procédés modernes de télécommunication et fait un usage immodéré du billet, du placet, de la lettre. En revanche, nos contemporains, pour lesquels la lettre<sup>2747</sup> ne constitue plus un véhicule

---

les contemporains ont appelé le souffle selon l'oreille... Pour la narrativité, la contrainte est donnée par le monde sous-jacent. Et cela n'a rien à voir avec le réalisme (même si cela explique *jusqu'au* réalisme). On peut construire un monde totalement irréel, où les ânes volent et où les princesses sont ressuscitées par un baiser : mais il faut que ce monde, purement possible et irréaliste, existe selon des structures définies au départ (il faut savoir si c'est un monde où une princesse peut être ressuscitée uniquement par le baiser d'un prince, ou encore par celui d'une sorcière, si le baiser d'une princesse retransforme en princes les seuls crapauds ou bien aussi, mettons, les tatous). Umberto Eco, *Apostille*, *op.cit.*, page 30.

<sup>2745</sup> Nous ne formulons pas de conjectures particulières quant au sexe du lecteur empirique dont il est question ici.

<sup>2746</sup> Nous désignons par ce terme « contenu » l'ensemble des objets-meublants contenus dans le quasi-monde.

<sup>2747</sup> Nous dirions donc que dans ces deux univers (univers du romancier / univers du lecteur) liés par une relation de proximité locale, la lettre est un objet. Cet objet fonctionne de façon identique dans l'univers du romancier et dans l'univers du lecteur du début du XIX<sup>e</sup> siècle : il y a concomitance.

privilegié de contacts intimes et personnels suivis<sup>2748</sup>, pourraient trouver bien étranges, voire déplacés, les aveux de Claire d'autant qu'ils revêtent des outrances rhétoriques qui ne seraient guère de mise dans une correspondance moderne. Pour nous, l'univers de Sophie Cottin se trouve de la sorte placé à distance, affecté d'une sorte d'« exotisme » dû à un décalage chronologique et nous ne pouvons plus investir les objets présents dans *Claire d'Albe* des mêmes signifiés sociaux qu'y découvraient les contemporains de la romancière.

Ces aspects ayant été passés en revue, l'on peut aborder les questions soulevées par Élisabeth Ravoux-Rallo : « Comment se fait-il qu'on puisse lire aujourd'hui *La Princesse de Clèves*, [...] pourquoi un étudiant d'Atlanta peut-il lire l'oeuvre de Flaubert ou un roman japonais ?<sup>2749</sup> » Il s'agit effectivement de situations de réception différées où le temps et l'espace transfèrent le quasi-monde de l'auteur d'un feuillet de réceptivité à un autre. L'univers personnel d'un auteur se trouve rapproché de l'univers personnel d'un lecteur qui ne possède plus – ou pas – le système de représentation convoqué par

---

<sup>2748</sup> Cependant, cette affirmation doit être nuancée. Dans la pratique, nous avons pu constater l'existence de correspondances suivies entre adolescentes qui ne sont pas sans rappeler les lettres qu'adresse Claire d'Albe à son amie. De tels échanges, même rares, existent bien. Deux points méritent réflexion : d'abord, à l'époque de Sophie Cottin, la correspondance de ce type est beaucoup plus généralisée que de nos jours et ne constitue pas un fait exceptionnel ; les distances entre les êtres, les difficultés de communication, privilégient la correspondance écrite, c'est un fait ! En second lieu, écrire sa situation présente, sentimentale, constitue un acte cathartique par excellence, propre à l'univers féminin. Cela équivaut à faire le point, à s'évaluer. D'où l'importance du journal intime (diarisme) chez les jeunes filles (phénomène étudié par Ph. Lejeune) et l'échange, entre celles-ci, de correspondances qui relèvent souvent de la simple extériorisation (la destinataire n'ayant pas une importance majeure dans ce type de communication, puisque l'essentiel est de produire un monologue qui sert à se situer sentimentalement).

<sup>2749</sup> Ne perdons jamais de vue la réalité (cf. Alain Viala) : « On lit ce que les programmes scolaires imposent, que les profs prescrivent, ce dont la critique bruit, dont nous parlent des amis... Et on ne lit pas de la même manière selon qu'il faut décortiquer une page pour en faire une « explication de texte », parcourir un livre afin de savoir un peu ce que c'est pour n'avoir pas l'air trop inculte en société, ou pour y quêter un plaisir que le bouche à oreille ou

l'oeuvre. Si la rhétorique du lecteur, telle que la définit A. Viala, obéit aux mêmes fonctionnements que ceux qui géraient sa réception dans son feuillet de réceptivité initial (nous pourrions certes lire un roman médiéval comme s'il s'agissait d'une production récente, un poème nippon comme s'il émanait d'un poète occidental, en faisant abstraction des mentalités singulières qui ont présidé à leur rédaction<sup>2750</sup>, mais cette démarche, par trop naïve, aboutirait à une déperdition de sens, voire à des contresens majeurs), le processus d'identification constituera une épreuve de vérité particulière où se jouera à nouveau la destinée du texte.

Pour expliquer le mécanisme de ces situations de réception différée, il faut admettre un type particulier de proximité (non plus locale) qui favoriserait l'identification de l'oeuvre et lui permettrait de bénéficier des faveurs d'un public différent du sien propre, c'est-à-dire de son public générique. Nous la qualifierons de proximité idéologique.

Un roman de science-fiction qui convoque un univers totalement étranger<sup>2751</sup> au lecteur, ou bien un roman historique, peuvent dépasser les compétences cognitives d'un lecteur-type et lui proposer un univers qui n'offre aucune relation évidente avec l'univers familier. Ainsi, le fait que Robert Merle nous relate les aventures d'un personnage de la Renaissance en usant d'une langue qui imite les tournures et le phrasé de cette période haute en couleurs, dans sa série romanesque intitulée *Fortune de France*, pourra

---

l'institution nous ont annoncé comme de qualité... (*Approches de la réception, op.cit.*, page 201.)

<sup>2750</sup> « Borgès suggérerait de lire l'*Odyssée* comme si elle était postérieure à l'*Enéide*, ou l'*Imitation de Jésus Christ* comme si elle avait été écrite par Céline. » (Umberto Eco, *Lector in fabula, op.cit.*, page 73.)

<sup>2751</sup> L'on peut évoquer à ce propos des romanciers comme Tolkien ou Lovecraft qui ont construit des « univers » qui exigent du lecteur qu'il accepte des conventions particulières. Frank Herbert, l'auteur de *Dune*, renvoie le lecteur au « *Lexique de l'Imperium* » situé en fin de volume, car, à l'instar d'autres écrivains de science-fiction, il invente un lexique spécifique au monde futur qu'il dépeint. Quant à Anthony Burgess, auteur dont on ne saurait contester la dimension littéraire et la qualité de l'oeuvre, le roman qui l'a propulsé dans le champ littéraire, *Orange mécanique*, exige une véritable traduction de la part du lecteur.

surprendre plus d'un lecteur contemporain, habitué à un tout autre style ; mais l'univers de ce dernier contiendra peut-être — en tant qu'objets de référence, entretenant un rapport de proximité avec l'univers du romancier — le souvenir scolaire<sup>2752</sup> de lectures antérieures où figureront, en bonne place,

---

<sup>2752</sup> L'importance de l'institution scolaire et universitaire ne doit pas être négligée pour tout ce qui concerne la survie des oeuvres littéraires. Si nous lisons encore certaines oeuvres du passé, c'est parce qu'elles sont proposées à notre admiration, considérées comme modèles ou comme références. (L'institution universitaire leur confère un statut officiel, l'institution scolaire leur assure une diffusion-vulgarisation.) Dominique Maingueneau montre bien quelles sont les influences qui ancrent une oeuvre littéraire dans le *feuilleton de réception* : « [...] devant un phénomène stylistique qu'il juge de prime abord négatif, c'est en s'appuyant sur la caution fournie par l'institution littéraire que le plus souvent le lecteur fera crédit au texte, présumera qu'il respecte les lois du discours à un autre niveau, et exécutera en conséquence le travail interprétatif requis. L'opacité des proses mallarméennes, le didactisme de certains romans balzacien, la longueur de certaines tirades cornéliennes seront absous dans la mesure où la Tradition est là pour garantir qu'il ne s'agit pas de « défauts », mais d'un contrat de lecture légitime, sémantiquement pertinent, dont l'acceptation sera profitable au lecteur. Confronté aux minutieuses descriptions des *Gommes* ou de *la Jalousie* de Robbe-Grillet, le lecteur des années 1960 surmontera ses éventuelles tendances à disqualifier le texte (parce que répétitif, parce que sans véritable histoire, etc.) si l'existence reconnue d'une école, le « Nouveau Roman », l'assure que ce ne sont pas là des défauts mais l'effet d'une poétique consistante. » (*Pragmatique pour le discours littéraire, op.cit.*, page 135). Alain Viala, de son côté, précise comment une oeuvre littéraire s'installe dans le champ culturel (en fait, pourquoi elle passe à la postérité.) « S'ils sont devenus des classiques, c'est que ces écrivains se sont trouvés engagés dans des processus historiques qui ont fait d'eux des modèles reconnus, passés au rang d'institution en devenant des éléments fondamentaux des programmes scolaires. Leur entrée dans la longue durée de la conservation culturelle est en relation avec les cheminements qui ont fait de leurs oeuvres, de la littérature en général, des valeurs consacrées, capables d'entrer en tant que telles dans le circuit des échanges sociaux, aussi bien pour l'acquisition de diplômes que comme modèles de la norme du « bien parler » et du « bien écrire » et comme moyens de distinction. Une telle consécration suppose l'existence d'instances de jugement et de légitimation qui confèrent à l'éphémère, ici le succès littéraire, la pérennité qui l'érige en valeur sociale. (*Naissance de l'écrivain*, Paris, Editions de Minuit, 1985, page 9) ». Ces oeuvres, érigées en références, constituent en somme des passages obligés « culturels » qui forment (ou déforment) nos goûts. Elle mettent en place notre « rhétorique de lecture » (qui est le résultat d'une acquisition progressive de compétences). Répondre à la question d'Élisabeth Ravoux-Rallo : « Comment se fait-il qu'on puisse lire aujourd'hui *La Princesse de Clèves*... » c'est tout simplement être conscient du fait que le lecteur impliqué est capable de conférer un sens à l'oeuvre en question. Il s'est annexé une partie suffisante du *paradigme* des contemporains de l'oeuvre pour pouvoir l'intégrer à son champ de réception personnel (il est vrai que dans une société donnée, les *paradigmes* antérieurs subsistent plus ou moins complètement et que, par ailleurs, l'on en

le *Gargantua* de Rabelais, les *Essais* de Montaigne et les brillants romans de Dumas<sup>2753</sup>. L'on peut ici parler de proximité idéologique dans la mesure où les compétences du lecteur n'ont rien de naturel (n'importe quel membre du groupe, pris au hasard, ne les possède pas obligatoirement) ; seuls des isolats de lecteurs, pour des raisons sociales particulières, possèdent les références qui leur permettent d'identifier un univers non-habituel/non-coprésent : ce type de lecteur, doté d'un certain nombre de schémas opérationnels qui lui ouvrent la possibilité d'interpréter l'oeuvre<sup>2754</sup>, peut se situer idéologiquement dans le quasi-monde de Chrétien de Troyes ou de Madame de Lafayette. Néanmoins, il n'en percevra pas tous les aspects parce que sa lecture sera pilotée, filtrée, par les schémas de représentation culturels (forcément schématiques) dont on l'a doté – et parce que, raisonnablement, il ne peut épouser les codes implicites qui ne se concevaient que dans un

---

retrouve des traces dans le *paradigme* existant car ce dernier résulte d'une reconfiguration qui implique des objets rémanents (qui figuraient déjà dans les *paradigmes* antérieurs : exemple, la religion catholique est un objet rémanent, mais qui a probablement fait l'objet d'une reconfiguration ; un catholique du XVII<sup>e</sup> siècle raisonne probablement de manière très singulière par rapport à un catholique moderniste du XX<sup>e</sup> siècle.)- L'intégration de *paradigmes* antérieur passe par l'institution scolaire. (Mais il faut constater que les visées de cette institution se sont profondément modifiées et que la transmission de ces *paradigmes* a été jugée inutile (un manuel comme le "*Lagarde et Michard*" a fait l'objet d'attaques véhémentes, assurément justifiées, mais on a perdu de vue trop rapidement qu'il permettait de transmettre de façon suivie les *paradigmes* indispensables à la lecture d'oeuvres anciennes), voire dangereuse socialement. D'autant que la massification de l'éducation (hétérogénéité du public scolarisé) a déplacé très largement le moment d'acquisition de ces données (de la *sixième* vers la *première*). Il s'ensuit un net appauvrissement de la « rhétorique de lecture », voire sa disparition totale, qui rend désormais possible la disparition, à l'intérieur de notre système de représentation social, de pans entiers de la culture ancienne.)

<sup>2753</sup> Précisons que ce lecteur n'appartient pas à la catégorie des « analphabètes lobotomisés par les masses-médias » qu'évoque Umberto Eco. (*Apostille au Nom de la rose*, Paris, Le Livre de Poche, 1992, (Grasset, 1985), page 81).

<sup>2754</sup> « Dans *Brave new World*, A. Huxley évoque le cas de ce « sauvage » qui, dans un monde futur, ne connaît qu'un seul livre dont il ne sait rien, sinon qu'il s'agit de textes écrits par un certain Shakespeare dans un anglais très différent du sien. Ce n'est là qu'un cas d'école ; tout texte arrive porté par une certaine rumeur, une tradition qui conditionne sa réception. Cette contextualisation, même indigente, même erronée, oriente déjà le déchiffrement en éliminant un grand nombre d'interprétations possibles. »

contexte historique déterminé<sup>2755</sup>. Ainsi, « Spleen (LX)<sup>2756</sup> » de Baudelaire convoque des objets auxquels un lecteur actuel n'attachera que peu d'importance : « Un gros meuble à tiroirs encombré de bilans » se raccrochant de façon, apparemment peu pertinente, à deux champs lexicaux concurrents, l'un mortifère : « caveau, morts, fosse commune, cimetière », l'autre fondé sur l'Antiquité : « mille ans, pyramide, sphinx ». Sans doute, déjà, n'aura-t-il guère perçu la configuration secrète du poème s'il ne sait faire jouer des compétences encyclopédiques qui lui révéleraient la valeur efficace du verbe « chanter » au dernier vers : « Ne chante qu'aux rayons du soleil qui se couche. » Les statues de « granit », en Égypte, étant creuses, au crépuscule, sous l'effet d'une chute brutale de température (au sens propre, « Sahara brumeux » évoque cette condensation soudaine de l'humidité qui caractérise la nuit au désert), elles « chantent » ; le fameux « colosse de Memnon<sup>2757</sup> » était connu

---

(Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, op.cit., page 37.)

<sup>2755</sup> « Bien que l'ajustement entre les codes de l'auteur et du lecteur soit bien souvent partiel, cela n'interdit pas toute lecture : les codes que le(s) auteur(s) de l'Odyssée présumaient chez leurs lecteurs sont certainement fort différents de ceux que les lecteurs d'aujourd'hui présumant qu'il(s) respecte(nt), mais cette distorsion même peut devenir partie intégrante du plaisir que peut ressentir le lecteur moderne, le déficit interprétatif étant compensé par exemple par un sentiment de dépaysement. » (Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, op.cit., page 35.)

<sup>2756</sup> « Spleen (la numérotation dépend de l'édition considérée) » Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Magnard, Textes et Contextes, 1990, page 248. Ce poème est utilisé par Hans Robert Jauss pour illustrer sa méthode : « Le texte poétique et le changement d'horizon de la lecture (Baudelaire : *Spleen II*), page 357 » (*Pour une herméneutique littéraire*, op.cit.).

<sup>2757</sup> « Nom donné à l'époque romaine, à l'une des deux identiques statues colossales du pharaon Aménophis III qui se dressent encore aux environs de Thèbes et précédaient l'entrée d'un temple aujourd'hui disparu. Ces statues, de 15 m. de haut, avaient été taillées dans un bloc de grès monolithe. À la suite d'un tremblement de terre survenu en 27 av. J.C., l'une des statues, fendue en deux, commença à émettre des sons chaque jour, au lever du soleil. Ce phénomène acoustique, qu'on a depuis expliqué scientifiquement, fit croire que Memnon, roi légendaire d'Éthiopie et d'Égypte, tué par Achille au siège de Troie, saluait chaque matin sa mère, l'Aurore. Bien que la statue fût redevenue silencieuse à la suite de réparations effectuées sous Septime Sévère, elle garda le nom de *colosse de Memnon*. » (*Dictionnaire Encyclopédique d'Histoire*, Michel Mourre, K-M, « Memnon », Paris, Bordas, 1978, page 2921.) Notons que

depuis l'Antiquité en raison de ce phénomène particulier et les nombreux voyageurs romantiques, férus de culture classique, qui fréquentaient l'Égypte, rapportaient le fait avec complaisance. La parole du Poète ne se révèle donc qu'à des moments précis, d'idéalité, le reste du temps, il est comparable au Sphinx, muet, gardien d'une énigme. Voilà qui alimente la séquence fondée sur le champ lexical de l'Antiquité égyptienne ; qu'est-ce qui la justifie ? A nos yeux de lecteur actuel, rien ! Or, si l'on se replace dans le système de représentation du temps, tout change. Depuis la campagne d'Égypte menée par Bonaparte, le champ culturel se trouve littéralement envahi<sup>2758</sup> : à partir de 1809 est publiée la *Description de l'Égypte*, véritable encyclopédie des monuments pharaoniques, patronée par l'*Institut d'Égypte* que Napoléon avait créé en 1798, ou encore le *Voyage dans la Basse et Haute Égypte*, de Dominique Vivant Denon, directeur du Musée du Louvre durant tout l'Empire. Champollion déchiffre les hiéroglyphes en 1821-22. L'égyptomanie gagne toutes les couches de la société : décors de fêtes, constructions utilitaires, monuments, empruntent leurs éléments à cette période de l'Antiquité<sup>2759</sup> ; en 1827<sup>2760</sup> est créé le musée Charles X, consacré aux antiquités grecques,

---

ce phénomène des « statues qui chantent » est encore constaté en maints endroits.

<sup>2758</sup> Bien qu'on puisse en trouver des traces depuis longtemps : au XVIII<sup>e</sup> siècle déjà, avec un peintre comme Hubert Robert, ou avec la Reine Marie-Antoinette qui multiple Sphinx et bustes à l'égyptienne dans ses différents appartements.

<sup>2759</sup> A Paris, fontaines de la place du Châtelet, de la rue de Sèvres, tombe de Monge au Père-Lachaise, immeuble, place du Caire, orné de trois têtes de la déesse Hathor. C'est aussi à cette époque que l'on se met à collectionner des sarcophages peints et des momies. Nous avons pu contempler personnellement, au musée de Besançon, d'admirables sarcophages égyptiens. Or, à notre grande surprise, certains de ces sarcophages, donation au musée de la ville, provenaient de la collection du Baron Taylor. Ce personnage sympathique qui a joué un rôle de premier plan durant les luttes romantiques et dont l'amitié pour les écrivains de cette période fut essentielle avait succombé, comme tant d'autres, à cette « égyptomanie ». Par ailleurs, une exposition a été consacrée, au Louvre, à ce courant d'idées du 21 janvier au 18 avril 1994 (*Egyptomania, l'Égypte dans l'art occidental de 1730 à 1930*, Musée du Louvre - hall Napoléon).

<sup>2760</sup> Signalons que c'est en 1827 que la girafe offerte au roi par le Pacha d'Égypte, Mehemet-Ali, remonte à pied de Marseille à Paris, attirant des foules sur son passage.

romaines et égyptiennes. En 1836, l'obélisque ramené de Louksor<sup>2761</sup> et érigé au milieu de la place de la Concorde crée l'événement. Baudelaire, dont l'adolescence se déroule durant cette période, ne peut être resté insensible à ces influences. À Paris, il fréquente assidûment les musées. « Spleen (LX) » s'alimente évidemment à une telle source. Le champ lexical mortifère s'appuie sur le champ lexical égyptien, la « pyramide » évoquant un « caveau », les momies empilées en vrac dans les grottes de la Vallée des rois, les « morts » d'une « fosse commune ». On voit bien comment ces deux séries s'enrichissent mutuellement, amenant des dérives de sens, les « lourds cheveux roulés dans des quittances » faisant songer aux momies « roulées » dans des bandelettes. Mais l'essentiel est perdu de vue ! Il nous faut aller au principal et analyser l'image génétique, le bout du fil d'Ariane à partir duquel tout se déroule. « Un gros meuble à tiroirs encombré de bilans » demeure le point de départ qui, dans ce poème, a attiré les deux séries objectales que nous avons relevées. D'où provient-il et pourquoi appelle-t-il l'Égypte comme référent ? Il faut savoir qu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle, Vivant Denon<sup>2762</sup> commanda à l'ébéniste Jacob Desmalter tout un mobilier : un lit à la tête duquel était sculptée la déesse Isis, deux fauteuils en acajou incrustés d'argent dont les accoudoirs sont figurés par des lions, et un médailler du même bois, décoré de tiges de lotus, serpents et de scarabées. Dans l'esprit de ce mobilier, on fabriqua – jusqu'en 1836 – un « gros meuble à tiroirs » pour recevoir les vingt-deux volumes de la fameuse *Description de l'Égypte* évoquée ci-dessus. Bref une bibliothèque sur mesure destinée à ceux qui faisaient l'acquisition de

---

<sup>2761</sup> Ce qui constitue une véritable prouesse technique pour l'époque, menée à bien par l'ingénieur Lebas. On sait dans quelles conditions et au prix de quels efforts l'obélisque fut ramené à Paris.

<sup>2762</sup> Un regain d'intérêt se manifeste actuellement pour Vivant Denon (1747-1825) dont on a republié le roman *Point de lendemain* (1777) (Bouquins, *Romans libertins du XVIII<sup>e</sup> siècle*, 1993 et *Nouvelles françaises du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Le Livre de Poche, « Bibliothèque classique », tome II, 1994.) Il est extrêmement troublant que dans « Spleen (LX) » Baudelaire en vienne à évoquer « des pastels plaintifs et les pâles Boucher » : Vivant Denon, lui-même artiste, a fréquenté de très près ce peintre, ce qui pourrait bien constituer l'indice supplémentaire qui validerait notre hypothèse quant à « l'univers » convoqué par Baudelaire.

l'ouvrage et que l'on devait, sans nul doute, rencontrer fréquemment dans les demeures cossues et les salons que fréquentait l'auteur<sup>2763</sup>.

L'on comprend qu'un tel poème ne puisse être lu, par un lecteur dépourvu des compétences nécessaires, que par rapport à des grilles de lecture ou d'évaluation qui ne correspondent pas au paradigme qui a fécondé l'imaginaire baudelairien. Ce lecteur appréciera, sans doute, des alliances d'images surprenantes, voire fantasques, sans se douter qu'en fait elles répondent à un choix calculé, s'alimentent réciproquement et se justifient de manière totale. Baudelaire veille particulièrement à assurer l'isotopie de son texte et en « programme » chaque élément pour parvenir à un effet voulu, pleinement maîtrisé.

Le problème se pose en d'autres termes si l'on considère que l'oeuvre récente<sup>2764</sup> de Robert Merle bénéficie d'une faveur extraordinaire dans un pays (doté d'un fort lectorat) comme le Japon, phénomène qui *a priori* peut sembler étonnant tant l'univers du lecteur nippon paraît distant de celui d'un lecteur français...

---

<sup>2763</sup> Peut-être chez Boissard à l'Hôtel Lauzun-Pimodan que fréquentaient Musset, Arvers, Roger de Beauvoir, le savant Arago, Guttinguer, Gautier, Delacroix, Meissonier, Henri Monnier et où était reçu le banquier Mosselman en compagnie de « la Présidente », sa maîtresse, la belle Apollonie Sabatier. « Nous étions, écrit Théophile Gautier, dans ce grand salon du plus pur style Louis XIV, aux boiseries rehaussées d'or terni, mais d'un ton admirable, à la corniche en encorbellement, où quelque élève de Le Sueur ou de Poussin avait peint des nymphes poursuivies par des satyres à travers les roseaux, suivant le goût mythologique de l'époque. Sur la cheminée de marbre seracolin, tacheté de blanc et de rouge, se dressait en guise de pendule un éléphant doré, harnaché comme l'éléphant de Porus dans la bataille de Le Brun, qui supportait sur son dos une tour de guerre où s'inscrivait un cadran d'émail aux chiffres bleus. Les fauteuils et les canapés étaient anciens et couverts de tapisseries aux couleurs passées, représentant des sujets de chasse par Oudry ou Desportes. » (cité par Louis Mermaz, *Un amour de Baudelaire, Madame Sabatier*, Paris, Éditions Rencontre, 1967.) L'ameublement, comme on le constate dans ce passage, est quelque chose qui, à cette époque, prend une importance pour les écrivains.

<sup>2764</sup> *Week-end à Zuydcoote* et de *La Mort est mon métier*, constituant des oeuvres plus anciennes, marquées par le souvenir de la seconde guerre mondiale.

C'est mal poser le problème, et il nous faut proposer ici, à nouveau, la notion de proximité idéologique pour saisir exactement quels ponts relie les deux univers concernés<sup>2765</sup>.

On supposera qu'un Japonais possède parmi les objets de son univers personnel (culturel) une représentation des Occidentaux de la Renaissance<sup>2766</sup> : il existe des paravents peints par des artistes japonais d'époque représentant l'arrivée des « longs-nez » portugais (c'est en 1542 que le premier navire européen, déporté par une tempête, aborda au Japon ; de 1549 à 1551, St François-Xavier séjourna dans l'archipel, amorçant un processus de conversions qui allait produire des effets importants.) D'autre part, l'Histoire japonaise, de 1542 à 1640, est marquée par des guerres civiles où les Religieux occidentaux se trouvent impliqués (rivalités qui associent les Dominicains et les Franciscains contre les Jésuites, arrivée des Protestants hollandais, révolte de la péninsule de Shimabara). Enfin, la morale japonaise s'appuie sur un code qui n'est pas sans rappeler celui qui régissait notre société d'Ancien Régime à son origine : honneur, hiérarchie, obéissance au suzerain, prouesse individuelle lors de combats au sabre (que le cinéma japonais a largement popularisés<sup>2767</sup>).

Voilà autant d'éléments qui peuvent ouvrir le lectorat concerné à une oeuvre qui s'inscrit dans la lignée des grands romans de cape-et-d'épée du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>2768</sup> (Dumas - Gautier - Féval - Zévaco) et qui évoque

---

<sup>2765</sup> La réception s'opère en dehors de tout choix volontariste, par l'auteur, d'un public visé, c'est-à-dire, pour reprendre la terminologie de W. Iser, d'un *lecteur implicite*. Le texte ne propose alors aucune image de lecteur et ne s'ajuste, ni dans sa sémantique ni dans ses formes, à un type précis de lectorat. C'est ce dernier qui investit alors le texte, s'en empare : rien ne prédestinait *Fortune de France* à avoir un tel impact sur des Japonais, l'auteur n'ayant pas prévu son texte pour un tel public (l'oeuvre ayant été destinée *a priori* au marché français).

<sup>2766</sup> Notons que les Japonais sont particulièrement friands d'art occidental : la Renaissance et l'Impressionnisme constituant des références culturelles qui « meublent » leur paradigme social.

<sup>2767</sup> *Kagemusha* d'Akira Kurosawa, pour n'en citer qu'un.

<sup>2768</sup> Également fort prisés au Japon ; il est significatif que le chef-d'oeuvre d'Alexandre Dumas, *Les Trois mousquetaires*, ait fait l'objet d'adaptations

indirectement une période où le paradigme social du Japon a subi une reconfiguration complète due à un apport massif d'information (intrusion massive de nouveaux objets dans le champ des représentations<sup>2769</sup>) venu de l'extérieur ; homologie aussi, dans le fait qu'à la Renaissance, la France, comme le Japon, est traversée de secousses politiques et civiles, où est fortement impliqué le pouvoir religieux. Ainsi se trouve activé le processus d'identification et son fonctionnement assuré : l'oeuvre est intégrée (donc actualisé au sein du feuillet de réception) parce que topologiquement son univers rejoint l'univers du lecteur.

Ce dernier exemple permet de comprendre que l'univers convoqué par l'oeuvre n'a pas l'obligation d'être totalement familier au lecteur qui peut l'agréer simplement parce qu'il croit y découvrir des points de connexion avec le sien (lesquels, parfois, ne sont que des leurres facilitant la diffusion du texte<sup>2770</sup>).

Le phénomène de réception, tel que nous l'avons envisagé jusqu'à présent, nous a permis de vérifier qu'il dépendait de trois instances précises :

---

cinématographiques dans ce pays (avec des acteurs japonais en costumes français du XVII<sup>e</sup> siècle).

<sup>2769</sup> Christianisme, Jésuites (astronomie, mathématiques, philosophie occidentales), objets techniques (notamment les armes-à-feu)...

<sup>2770</sup> C'est le cas de l'oeuvre de Rabelais, par exemple, qui sous un aspect drôlatique, multiplie les niveaux d'interprétation possibles. L'oeuvre peut ainsi être vulgarisée/diffusée plus largement, le rire servant de leurre, les initiés seuls saisissant les messages (ces derniers, au demeurant multiples et divers, sont fonction du lieu (de lecture) où se place le lecteur coopératif, c'est-à-dire de ses compétences virtuelles). Selon Dominique Maingueneau : « Pour légitimer ses transgressions des lois du discours, la littérature peut toujours invoquer une distinction entre sens manifeste et sens « véritable » de l'oeuvre. L'ensemble du texte fonctionne alors comme un vaste acte de langage indirect qui exige du destinataire un travail de dérivation d'un sens caché. [...] Rabelais doit aussi justifier la singularité du contrat qu'entend instituer son oeuvre. À travers les « matières joyeuses », c'est à la fois le thème traité et sa manière de le traiter qui apparaissent transgressifs pour une oeuvre à prétention intellectuelle : l'auteur ne semble ni sérieux ni sincère ; son sujet (les aventures de géants) ne saurait intéresser les doctes ; quant au style drôlatique, il n'est pas pertinent pour traiter de matières graves. (*Pragmatique pour le discours littéraire, op.cit.*, page 130.)»

un auteur matérialisant sa propre vision du monde dans l'oeuvre qu'il produit, un lecteur qui accueille cette vision en se servant, comme pierre de touche, de son système de représentation individuel ; le dernier terme, qui interfère avec les deux précédents, est un paradigme social, culturel, collectif, dont les contours sont difficiles à cerner et dont le contenu, peut-être, ne peut être recensé de façon exhaustive. Mais justement, la production littéraire peut être révélatrice puisqu'elle reflète la vision d'individus, donc nous renvoie, de quelque manière, au paradigme officiel. Et une oeuvre, si son succès atteint une dimension remarquable, majeure, si elle représente un phénomène littéraire, nous permettra de rejoindre une zone très vaste du territoire idéologique d'une époque déterminée<sup>2771</sup>. D'où l'intérêt de tenir compte d'oeuvres dont nous ne comprenons plus, de nos jours, pourquoi elles ont massivement été plébiscitées en leur temps (ce qui est le cas des textes de Sophie Cottin).

#### 7. Filtres, Prisme et approche du prisme :

Nous pouvons émettre le postulat suivant : plus le succès d'une oeuvre sera grand, plus grande sera la chance d'y déceler les traces d'un paradigme social ambiant (l'oeuvre de Robert Merle, prise comme exemple ci-dessus, car elle bénéficie d'un accueil enthousiaste au Japon, fournira des indices précieux sur le système de représentation des lecteurs japonais<sup>2772</sup>) ; puisque

---

<sup>2771</sup> « [...] ces moyens mettent la critique littéraire en état d'apprendre aux historiens des sociétés au moins autant, sinon plus, qu'elle ne peut recevoir d'eux. Toute histoire est courte, qui prétend rendre compte de la vie en ignorant les représentations, imaginations et affirmations de valeurs sans lesquelles l'homme et les sociétés qu'il constitue ne sauraient vivre ni se concevoir. » (Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, *op.cit.*, page 466.)

<sup>2772</sup> Au sujet des phénomènes de réception différée, cf. Alain Viala : « Non seulement le public est différent du public pour lequel ces oeuvres ont été conçues (donc du destinataire qu'elles portent inscrit dans leur facture même), et par conséquent différents ses horizons d'attentes, mais encore les

davantage de lecteurs valideront le monde de l'oeuvre, l'ensemble de ces univers personnels, individuels, qui offrent une caution à la vision de l'auteur, doivent bien recouper quelque chose d'essentiel. Ainsi, si une oeuvre s'inscrit dans une situation de réception différée - soit dans le temps, soit dans l'espace - elle nous révélera quelque chose d'essentiel quant à ses récepteurs, et sans doute bien plus que si l'on considérait une situation de réception naturelle où l'oeuvre est perçue par son public contemporain comme un reflet du champ culturel ambiant.

C'est-à-dire une structure, une configuration particulière qui, bien sûr, traduit un état - qui nous intéresse ici au plus haut point - celui du feuillet de réception duquel dépend l'horizon d'attente.

Ces idées laissent facilement entrevoir que le processus de la réception s'effectue au travers d'une série de médiations qui sont autant de filtres par lesquels transite le destin du texte. Le paradigme social (le système de représentation selon lequel la société a configuré les divers objets que l'univers global contient) est certes le filtre majeur qui régent le champ culturel et par là même la création littéraire.

Un auteur visera à transmettre sa vision personnelle ; par conséquent, il isolera un certain nombre d'éléments de l'univers global, jugés pertinents ; cette vision, essentiellement sélective, jouera le rôle d'un filtre subjectif. L'auteur pourra solliciter le paradigme officiel de façon à y « trouver<sup>2773</sup> » des types de relations nouvelles ; un « bon » auteur serait celui qui est capable de repérer les objets nouveaux qui pénètrent dans l'univers social : ces objets, qui mettent en mouvement le champ culturel, imposeront, à terme, une

---

modalisations de la réception étant différentes, la direction donnée au sens des textes (le « sens du sens ») s'ordonne autrement. » (*Approches de la réception*, *op.cit.*, page 202.)

<sup>2773</sup> Les trouvères du pays d'oïl et les troubadours du pays d'oc « trouvaient » (*trover* et *trobar* signifiant, comme on le sait, « trouver » dans ces deux langues.) La création médiévale était donc une *inventio*, que l'on pourrait assimiler à une découverte de rapports neufs, au sein du réel, entre les objets constitutifs du monde global (connu) : nouveaux rapports sémantiques qui

reconfiguration du paradigme<sup>2774</sup>. L'auteur, s'il se montre capable de *pré-voir* cette reconfiguration, exprimera « la modernité », son paratope<sup>2775</sup> étant placé au-delà de la ligne d'horizon. Intuitivement, les Romantiques ont bien perçu ces enjeux et en ont fait leur credo : c'est en tant que « prophète<sup>2776</sup> » que l'écrivain de 1830 définit sa paratopie puisqu'il occupe un point d'observation suffisamment élevé (à ceux qui les accusaient d'être des nains comparés aux géants littéraires d'antan, les Romantiques répliquaient volontiers : « Des nains soit ! mais juchés sur des épaules de géants ! ») Bien installé dans le nid-de-pie du vaisseau de l'humanité, il peut deviner les territoires encore invisibles à l'équipage, prévoir les changements de cap, prédire et annoncer<sup>2777</sup>. Un tel auteur possède le « bon » filtre, la bonne loupe, le kaléidoscope idéal pour proposer sa vision, plus distincte, plus nettement colorée.

---

restituent aux mots leur charge affective, les rechargeant, procédé qui est la base même de toute création poétique.

<sup>2774</sup> Paul Bénichou formule cela en d'autres termes ; évoquant les critiques que peut essuyer la sociologie littéraire en tant que méthode, il écrit : « La méthode ne se justifie que si l'on peut atteindre la région où le contenu visible de l'oeuvre et sa justification historique voisinent jusqu'à se confondre presque. Si une telle région n'existait pas, la sociologie des oeuvres serait une pure chimère. Mais cette région existe : c'est celle où un besoin social, surgi d'un moment décisif du drame historique, trouve son issue dans de nouvelles dispositions de pensée : le créateur est là sur le même terrain que l'ensemble de ses contemporains, qui accueillent en lui l'instrument de leur salut. » (Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, *op.cit.*, page 464.) Soulignons que « de nouvelles dispositions de pensée » rejoint notre idée directrice de « reconfiguration des objets du paradigme social et culturel » et que Paul Bénichou se place bien (« le contenu visible de l'oeuvre et sa justification historique voisinent jusqu'à se confondre presque ») sur le terrain qui est le nôtre, celui des mécanismes de la réception...

<sup>2775</sup> Voir Dominique Maingueneau, *Le contexte de l'oeuvre littéraire*, *op.cit.*, page 28 : « L'appartenance au champ littéraire n'est donc pas l'absence de tout lieu, mais plutôt une difficile négociation entre lieu et non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser. Cette localité paradoxale, nous la nommerons paratopie. »

<sup>2776</sup> Voir Paul Bénichou, *Le Temps des prophètes*, Paris, Gallimard, 1977.

<sup>2777</sup> Paul Bénichou, *Les Mages romantiques*, Paris, Gallimard, 1988. Au sujet de Lamartine, Paul Bénichou écrit : « Quelques années après naissait, sous le titre de *Visions*, le projet d'une épopée religieuse de l'humanité, pour laquelle le poète, organe du Saint-Esprit, lui demande le don prophétique. Enfin, à la veille de 1830, un poème, *A l'Esprit-Saint* évoque longuement l'attente d'un avenir providentiel. »

Toutefois, il est important de constater que, dans tous les cas, c'est le lecteur, en définitive, qui filtre les informations que lui procure le texte. Le lecteur opère sur celui-ci un travail de réglage qui consiste à ramener, les informations qui lui sont fournies, à son univers personnel. Il les évalue en fonction du système de représentation qu'il porte en lui, qui lui est personnel (mais qui est en connexion avec le paradigme social collectif). En effet, le lecteur opère essentiellement à partir de son propre paradigme, plus ou moins conforme, plus ou moins altéré : comme le souligne T. Van Dijk<sup>2778</sup>, « la compréhension fait souvent usage d'informations incomplètes, requiert des données tirées de divers niveaux discursifs et du contexte de la communication, et se trouve contrôlée par des croyances et des visées variables selon les individus » Ce sont bien ces croyances et ces visées variables qui fournissent l'ultime filtre au travers duquel l'oeuvre littéraire se trouve actualisée.

Le filtre, par définition, en photographie, retient et ne laisse passer que certaines longueurs d'onde. Dans le spectre, il est des longueurs d'onde que l'oeil humain ne perçoit pas (U.V., infra-rouge, rayons X) et qu'un filtre approprié pourra restituer, rendre perceptibles (en fausses-couleurs). En radio-astronomie, l'on peut user de filtres électroniques pour isoler un signal, le faire émerger du bruit de fond d'autres radio-sources. Enfin, le filtre photographique permet de produire des effets (flou, estompé, polarisation, multiplication, lissage) qui visent à rendre esthétique une image. Par ces métaphores, l'on place à distance la vieille théorie du reflet, celle du miroir stendhalien, intéressante parce qu'à tout prendre un miroir est borné, limité par un cadre, déformant parfois, mais insuffisante, parce qu'elle ne suffit pas à rendre compte du fait littéraire qui ne se vise pas la simple restitution d'une image la plus réelle possible.

Filtre davantage que miroir ? Si ce terme n'est qu'un pis-aller, il traduit néanmoins une autre gamme de possibles : le filtre a le don de transformer, de

---

<sup>2778</sup> *Comprehending oral and written language*, New York Academic Press, 1987, page 165.

traduire, de transposer ; il joue essentiellement sur des effets qu'il superpose, par addition ou soustraction, à l'image brute, au simple reflet. Une chose est certaine, c'est que le fait littéraire ne copie pas à l'identique le monde tangible, objectif, déjà parce que, au mieux, il ne peut que le traduire en mots (cette étrange procession de signes dont le simple déchiffrement, problématique, constitue, à lui seul, un défi au réel, qui déconstruit le monde pour le transposer dans une autre dimension, sous forme de données symboliques.)

Le terme filtre n'a d'intérêt que parce qu'il nous fait saisir une idée essentielle : il n'y a pas passage direct du réel dans le texte, toute littérature étant, au premier chef, une construction opérée à partir d'éléments sélectionnés, mis en ordre, en relation, en mouvement, afin de produire un sens - quel qu'il soit ! Mais le filtre est souvent un instrument plat et rudimentaire, très primitif et insuffisant, à l'instar de ces plaques de verre noircies à la flamme d'une bougie qui permettent de contempler les éclipses solaires, sans qu'on se brûle la rétine.

Sans doute existe-t-il un meilleur terme, dans le domaine métaphorique, pour traduire cette opération qui transmute les données d'une société et les réordonne en les cristallisant dans une structure définitive, instantanée, mais vivante, l'oeuvre littéraire.

Alain Viala propose « prisme ». Nous restons toujours dans le domaine de l'optique, pour aboutir, au terme d'approches successives d'une définition satisfaisante, à un instrument qui s'interpose et qui diffracte, qui fait obstacle, sorte d'octroi où le réel verse son péage, se voit taxé, afin de franchir la barrière ou le pont qui le fait pénétrer dans notre territoire :

« Qu'est-ce, en effet, qu'un prisme ?

C'est un corps, un ensemble structuré : la littérature l'est. Il peut être de diverses formes : la littérature l'est. Il a pour propriété de laisser la lumière le traverser mais, selon les formes et selon les matériaux utilisés, chaque prisme agit diversement sur la lumière qui vient en lui se réfracter. Tel laissera passer tous les rayons, que tel autre en arrêtera la majorité ; tel leur fera subir une grande distorsion, que tel autre les infléchira à peine, voire de façon imperceptible, etc. Affaire de matériaux (les diverses conceptions du littéraire selon les époques et les sociétés), et affaire de formes (les genres, leurs « lois »,

leurs traditions). Et le prisme a des vertus créatives : là où il reçoit une lumière blanche, c'est-à-dire en fait incolore, parce que composite, il peut faire voir, révéler, les couleurs qui entrent dans cette lumière, ou certaines d'entre elles en tout cas ; vertu créative encore que de recevoir un rayon et de modifier ses trajectoires et direction, avoir un effet de « diffraction ». Vertu créative, enfin, que de renvoyer, le cas échéant, de la lumière, ou une partie du moins, vers le lieu d'où elle lui provient, en un effet de « réfraction ». <sup>2779</sup> »

De cette approche découle une nouvelle perception du fait littéraire<sup>2780</sup>, heuristique, où la littérature, fait social parmi d'autres, interfère avec le système de représentation officiel d'une société. Les prismes qu'évoque Alain Viala sont au nombre de quatre ; la langue, au travers de laquelle le réel se diffracte et qui, de plus, spécifie « un type de discours », « un type de prise de position » tout simplement parce qu'elle offre divers registres et niveaux de langue. Nous préciserons cette notion en l'élargissant modérément - l'emploi du terme « rhétorique » ne nous paraissant pas abusif, dans ce cas (l'auteur se sert d'une rhétorique précise dont les procédés visent un public modèle). Le champ littéraire, reflète quant à lui, la vie de l'oeuvre ; celle-ci est prise dans un réseau qui l'étreint et la contraint. Objet matériel, elle est soumise aux lois de la production et du marché qui lui confèrent un statut économique. L'auteur se trouve projeté dans un univers où il doit forger son image à des fins publicitaires, essentiellement pour que son public le repère, le reconnaisse, « s'agglutine » - pour un auteur comme Sophie Cottin, cet aspect est essentiel, puisqu'aujourd'hui encore nous vivons sur des représentations précises qui lui ont assuré un succès certain, mais qui ont perdu leur vertu première. Ces représentations de l'écrivain sont prises en compte par les institutions ; officialisé, reconnu, l'auteur verra son buste placé dans la galerie des écrivains tolérés dans le patrimoine social. Pour Viala (nous ne nous sommes guère éloignés de son opinion), l'auteur est par lui-même un prisme ; d'abord parce que, comme nous venons de le souligner, « en donnant une

---

<sup>2779</sup> Alain Viala, *Éléments de sociopoétique*, op.cit., page 187.

<sup>2780</sup> « Ah ! ce sera moins simple qu'avec la théorie du miroir... Mais si le rendement scientifique est plus élevé, la peine vaut sans doute d'être prise. » (*ibid.*, page 188.)

oeuvre, il construit (Lanson l'avait déjà vu) une image de lui-même, et au fil des oeuvres suivantes, cette image se confirme ou évolue », mais aussi parce que son imaginaire, sa psyché individuelle, d'artiste, opère ce filtrage dont nous parlions. L'ultime prisme, c'est le genre ; en gros, le genre constitue une sorte de langage précis, normé, régi, qui focalise les rayons (c'est-à-dire qui « ne traite pas de n'importe quel référent que ce soit, mais privilégie certains sujets »). De ce fait, il s'adresse à un public<sup>2781</sup> précis, déterminé, circonscrit dans l'espace et le temps.

En ce qui nous concerne, nous proposons de prendre appui sur cette approche qui ouvre de multiples perspectives. Cela implique cependant que nous poussions plus loin la réflexion

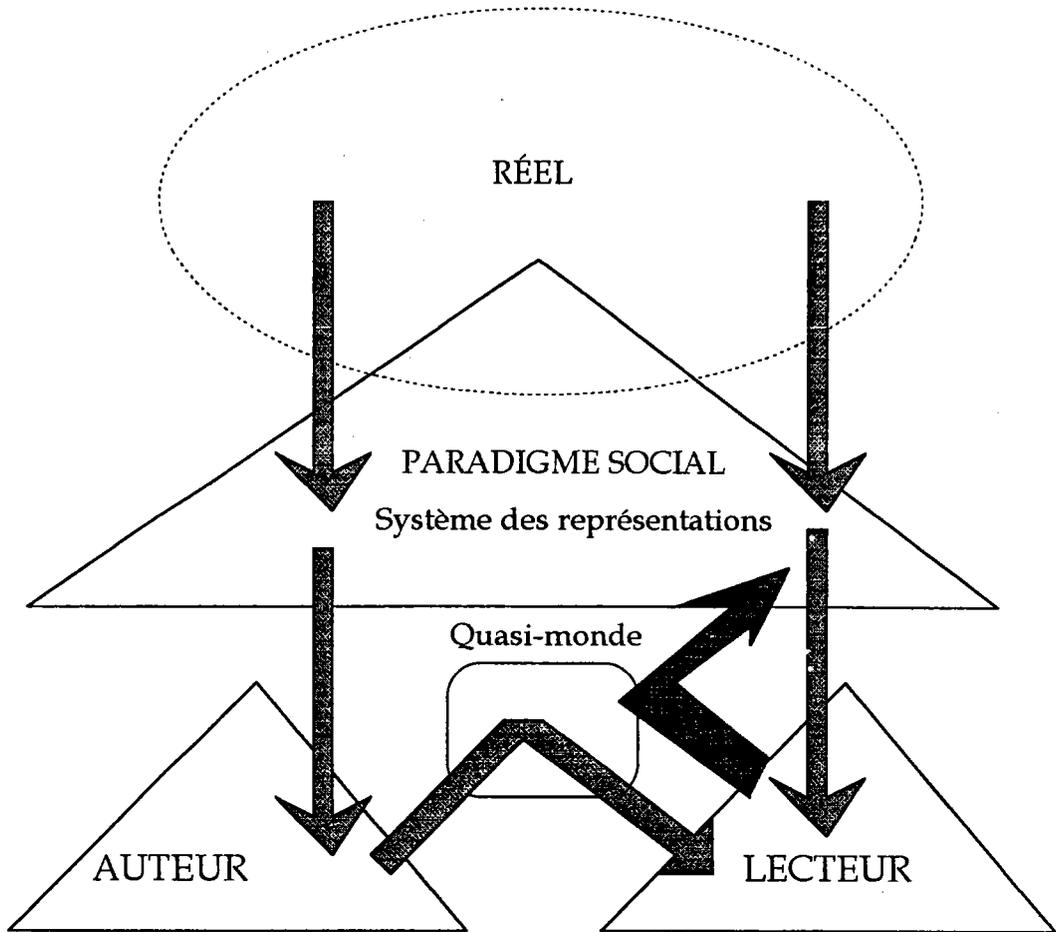
Pour nous, les enjeux essentiels se situent au premier niveau, celui du paradigme social, différemment intégré par les individus : il constitue le filtre – le prisme majeur – qui médiatise tout échange d'informations et vise à les fédérer sous forme d'une théorie du monde. Or, nous le concevons d'abord comme l'élément organisateur, systématique, qui assure le fonctionnement social, et qui contient ou gère les quatre prismes proposés par Alain Viala. Bien plus, selon nous, il générerait totalement le phénomène de la réception dans la mesure où il est constitué, comme nous allons le voir, de champs interconnectés qui échangent entre eux des informations. Une modification en un point quelconque engendrera nécessairement une mise en mouvement qui pourra (éventuellement) entraîner la reconfiguration de l'ensemble, donc changer le paradigme (ou le feuillet de réception dépendant du paradigme).

Pour mieux préciser ces notions, nous allons les aborder de manière descriptive dans les pages suivantes.

---

<sup>2781</sup> «[...] pour le sociologue en effet, le genre littéraire n'est pas un en soi, mais une modalisation particulière de genres qui parcourent l'ensemble des modalités sociales de l'énonciation, et il peut donc les référer à l'extension des catégories sociales qui en font usage, et aux fonctionnalités de cet usage. » (A. Viala, *op.cit.*, page 197.)

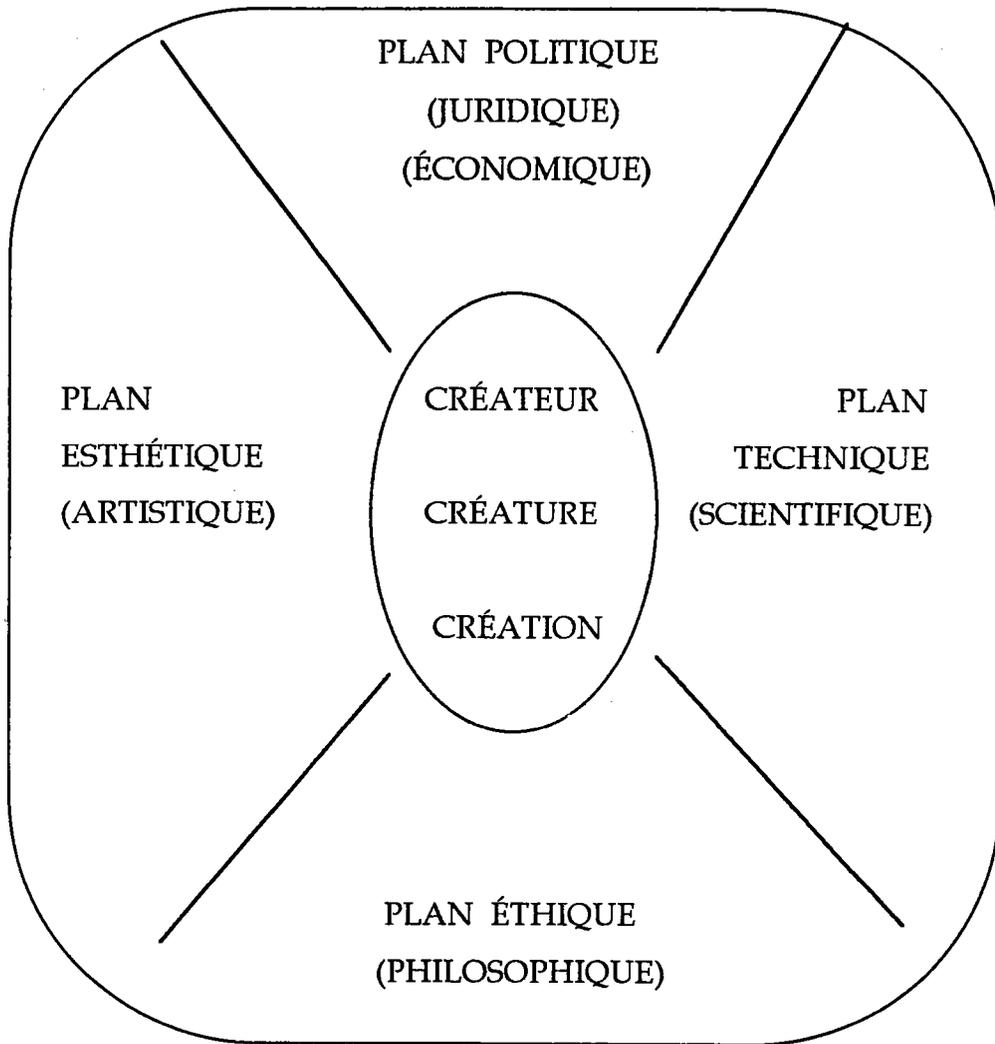
## Présentation schématique :

**Trois prismes à prendre en compte :**

1. **Le paradigme social** (le système de représentation qui régit la société toute entière) opère un premier filtrage du réel qu'il configure en système idéologique.
2. **L'auteur** construit le quasi-monde (l'oeuvre) à partir de son prisme individuel. Il perçoit le réel au travers du prisme idéologique (y adhérant plus ou moins selon les cas).
3. **Le lecteur** reçoit le quasi-monde au travers de son prisme personnel et en opérant des réglages par rapport au prisme idéologique (auquel il adhère plus ou moins selon les cas.)

LE PARADIGME : PRISME MAJEUR.

DIFFÉRENTES FACETTES DU PRISME.



Le prisme comportera ainsi un certain nombre d'éléments : nous y distinguerons un noyau central (générateur) et quatre plans<sup>2782</sup> placés en connexion.

1 - Le noyau central fonde l'ensemble du système : quelle est la relation (dynamique) qu'entretiennent (dans le *paradigme* considéré) les trois termes :

CRÉATEUR - CRÉATURE - CRÉATION ?

Cette question est essentielle. Elle circonscrit une position<sup>2783</sup> (D'où parle-t-on ? En fonction de quelle représentation de l'Homme ?).

*Exemples :*

- Paradigme médiéval :

Au **moyen âge**, la place du CRÉATEUR apparaît à la fois fondatrice et fondamentale puisque tout repose sur l'idée d'une CRÉATION transcendée par le divin. L'histoire humaine a un sens, puisqu'au terme de celle-ci sera établi le Royaume de Dieu, Jérusalem céleste où les justes, ressuscités, vivront dans l'harmonie. La CRÉATURE, doit mettre à profit son court passage sur cette terre pour préparer son séjour dans l'autre monde et mériter sa place au Paradis ; la CRÉATION, placée dans la main et sous le regard de Dieu, est un lieu d'épreuve où la CRÉATURE doit élaborer son salut, dans l'attente d'une vie future<sup>2784</sup>.

<sup>2782</sup> Notre théorie des plans n'est pas inventée de toutes pièces et ne constitue pas une vue purement gratuite des phénomènes ; on en trouve le fondement chez Pierre Bourdieu : (*Ce que parler veut dire, op.cit.*, page 19) « Les discours savants peuvent tenir leur efficacité de la correspondance cachée entre la structure de l'espace social dans lequel ils sont produits, champ politique, champ religieux, champ artistique ou champ philosophique, et la structure du champ des classes sociales dans laquelle les récepteurs sont situés et par rapport à laquelle ils interprètent le message. »

<sup>2783</sup> Notamment, elle fonde la nature même de la société qui, pour reprendre la terminologie de Karl Popper, sera une « société close » (magique, dotée d'une éthique contrainte par une religion ou une idéologie) ou une « société ouverte » (libre de contraintes éthiques).

<sup>2784</sup> Voir André Grijbine, « L'éthique sans dieux », (*in Pour LA SCIENCE*, n° 202, août 1994, page 28.) « L'essor des ordres monastiques, au Moyen Âge, montre clairement cette priorité accordée aux relations personnelles avec Dieu

- Paradigme philosophique :

Le CRÉATEUR, s'il existe, est un « horloger » de génie. La CRÉATURE a hérité du monde, a charge pour elle d'y vivre le mieux possible, d'y faire son bonheur. Il faut cultiver son jardin, aménager l'espace social qui est le nôtre. La CRÉATURE est perfectible, à condition que soient dissipées les ténèbres de la superstition : par les arts, les sciences, les techniques, l'homme se place sur la voie du progrès et confère ainsi un sens à son histoire.

- Paradigme marxiste :

Il n'y a pas de CRÉATEUR. La CRÉATURE est confrontée à la matière, à la seule CRÉATION. Le CRÉATEUR est un mythe, inventé par les classes possédantes afin de soumettre le prolétariat. La CRÉATURE, confrontée à la CRÉATION, doit agir sur celle-ci, par la Révolution d'abord, libératrice (lutte des classes), puis, par l'industrie, c'est-à-dire par une transformation volontaire de la CRÉATION qui apportera, au terme d'une histoire qui a retrouvé un sens, le bonheur à tous les hommes.

- Paradigme existentialiste :

Il n'y a pas de CRÉATEUR. La CRÉATURE est confrontée à la matière, à la seule CRÉATION. De cette confrontation de l'homme avec le monde naît le sentiment de l'absurde : l'individu n'a pas de destin car « l'existence précède l'essence ». (Ce paradigme offre des versions différentes - quant à l'attitude qu'assume la CRÉATURE face à la réalité - chez les romanciers du demi-siècle : Céline, Sartre, Malraux, Camus.)

Comme dans toute présentation rapide, ces analyses peuvent paraître caricaturales ou sommaires ; cependant, elles devraient permettre de percevoir la relation dynamique qui lie les trois éléments constituant le noyau du prisme

---

au détriment des préoccupations sociales. Dans ce cas, la métaphysique (l'existence de Dieu) précède et fonde la morale, et lui demeure supérieure. » En ce qui concerne l'évolution du noyau paradigmatique (CRÉATEUR - CRÉATURE - CRÉATION) au cours du Moyen Âge, l'on se référera aux travaux de Jacques Chiffolleau (« La Comptabilité de l'Au-delà, les hommes, la mort et la religion dans la région d'Avignon à la fin du Moyen Âge », in *Faire croire, modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux* du XIII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle, Ecole française de Rome, 1981 et « Les Morts, la Messe et l'Au-Delà », in *L'Histoire*, n° 174, février 1994 (« Au Moyen Âge, certains testaments n'hésitent pas à demander vingt mille messes pour le repos d'une âme ! Qu'est-ce qui a pu conduire les fidèles à des pratiques aussi extravagantes ? »)

paradigmatique. Ces éléments gèrent le système de représentation (c'est-à-dire la position de l'être confronté au monde.)

2 - Le noyau central interfère avec quatre plans constitutifs qui nourrissent le système de représentation :

#### A - LE PLAN ÉTHIQUE :

Ce PLAN ÉTHIQUE ou PHILOSOPHIQUE, recoupe les positions du sujet (ou de la société) en matière « morale ». C'est la morale d'une société qui fonde ses autres caractéristiques (notamment, le PLAN POLITIQUE qui ne peut être dissocié du PLAN ÉTHIQUE). De façon évidente, le PLAN ÉTHIQUE dépend essentiellement du noyau CRÉATEUR-CRÉATURE-CRÉATION dont il objective la vision. Si le CRÉATEUR constitue l'élément prééminent, la société sera régie par une éthique du sacré, comme au moyen âge, ou dans la société d'Ancien Régime (monarchie de droit divin), où politique et religieux se trouvent confondus. Une éthique de l'homme, de la CRÉATURE, séparera plus nettement le juridique du religieux, comme c'est le cas pour l'éthique républicaine<sup>2785</sup>.

---

<sup>2785</sup> Il convient de signaler, ce passage de l'article déjà cité d'André Grjebine, « L'éthique sans dieux », (*op.cit.*, page 28) qui élucide notre propos : « L'éthique a longtemps été fondée sur la religion, qui fournissait à la fois des fondements métaphysiques et un soutien répressif puissant : menace de châtements divins pour ceux qui s'écartent du droit chemin, châtements temporels pour les récalcitrants. Toutefois, dès le XV<sup>e</sup> siècle, l'éthique religieuse a commencé à s'adapter aux préoccupations économiques, dans certaines cités telles que Florence. Puis, à partir du XVII<sup>e</sup> siècle, les fondements religieux s'effritent. La société occidentale perd progressivement son assise religieuse. Le pouvoir séculier gagne en autonomie, et la révolution industrielle ébranle les structures sociales et brouille les repères traditionnels. On conçoit que les élites sociales et intellectuelles aient éprouvé le besoin de restreindre la moralité de la société : qu'allait devenir une société désarmée, dont les membres, notamment la nouvelle classe ouvrière, ne craignaient plus la justice divine ni ceux qui s'en prévalaient ? Les obligations envers Dieu ont alors été transformées en devoirs, envers soi-même et envers la collectivité. Le désintéressement le plus pur, l'abnégation de soi devaient désormais être recherchés, sans crainte des foudres divines ni espoir de récompenses dans l'au-delà. La patrie, la famille, le travail, l'épargne, la promotion sociale par l'éducation, la tempérance sont devenues les valeurs maîtresses sur lesquelles se sont accordés laïcs et chrétiens. Cette morale a connu son apogée rigoriste au XIX<sup>e</sup> siècle : la reine Victoria, Guizot et Jules Ferry, en France, ont remplacé l'Eglise comme nouveaux gardiens de la morale. » Pour André Grjebine : « Une éthique n'a quelque chance de s'imposer sans coercition que si elle n'est pas en contradiction avec les besoins humains fondamentaux. Ceux-ci paraissent être

Le PLAN ÉTHIQUE gère la « distribution des valeurs » à l'intérieur d'une oeuvre littéraire (axiologisation).

#### B - LE PLAN POLITIQUE :

Le PLAN POLITIQUE ou JURIDIQUE gère le cadre dans lequel se développe la vie sociale et en conditionne tous les aspects. L'économique fait partie de ce plan. Du point de vue de l'étude du champ littéraire, l'idéologie politique d'une société représente une donnée importante, car c'est une chose d'écrire sous l'Ancien Régime et c'en est une autre que d'écrire sous la Révolution, en 1789, en 1793 ou en 1796 : ni le cadre dans lequel s'exercent les droits et les devoirs de l'écrivain, ni le vocabulaire, qui subit des contraintes sémantiques, ne représentent des éléments négligeables. Le PLAN JURIDIQUE peut aussi avoir des répercussions sur le statut propre de l'écrivain : le prend-il en considération, assure-t-il, par un *corpus* de lois particulier, sa sécurité physique ou matérielle ? Dans la société d'Ancien Régime, où la place de l'auteur reconnu est régie par un système plus ou moins officieux de pensions et de rétributions qui le placent sous la tutelle du pouvoir, le PLAN POLITIQUE intègre la vie littéraire comme élément de prestige (faire l'éloge du pouvoir, lui apporter un « lustre » de distinction). La *loi de l'offre et de la demande* qui définit la place de l'écrivain dans un système de production libéral, décharge le Pouvoir d'une partie de ses obligations, mais le statut de l'écrivain se trouve réglementé de façon précise (protection, etc.)

#### C - LE PLAN SCIENTIFIQUE :

LE PLAN SCIENTIFIQUE ou TECHNIQUE est de première importance si l'on se place du point de vue de la diffusion de l'imprimé. L'auteur utilise des supports d'écriture matériels (papyrus, papier, calame, plume, crayon, machine-à-écrire, écran d'ordinateur) qui dépendent de la technologie de son époque. Son oeuvre sera diffusée au moyen de supports matériel eux aussi liés à l'état des techniques. L'imprimerie, à la veille de la Renaissance, se développe à la faveur d'une amélioration du papier. C'est que la fabrication des toiles (donc leur usage par la population) a connu un essor. D'où la possibilité de récolter de vieux chiffons qui alimenteront l'industrie papetière (« chiffes et frapouille »). Le développement de la mécanique, à l'orée du XIX<sup>e</sup> siècle,

---

de trois types : une fonction biologique primordiale, qui consiste à survivre et à se reproduire ; une nécessité sociale, qui est l'organisation en groupe pour assurer une coexistence pacifique des individus composant le groupe, pour optimiser les ressources, pour se défendre ; une aspiration métaphysique, qui est de se situer dans l'Univers, c'est-à-dire donner un sens à sa vie. Ces trois besoins sont interdépendants, et leurs relations sont à la fois multiples et complexes. L'agencement des réponses qu'une société leur donne conditionne dans une large mesure ses capacités de survie. » Nous retrouvons ici, exprimée sous une autre forme, la notion capitale de paradigme (*interdépendants - agencement - réponses*). Gageons que l'on retrouve, sous une forme ou une autre, l'expression de ces trois besoins fondamentaux dans la littérature.

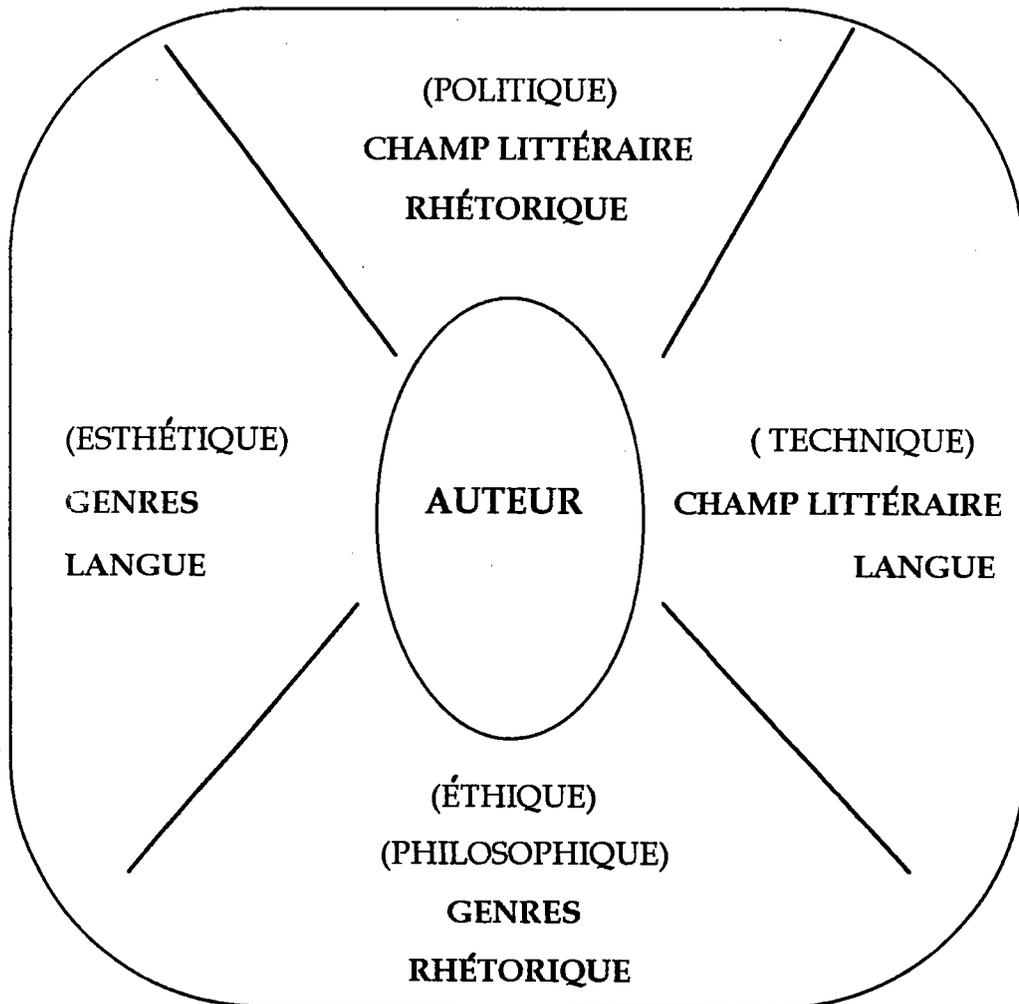
bouleversera quantitativement la production du livre (comme en témoigne le début d'*Illusions perdues* de Balzac). On peut aussi souligner que ce PLAN SCIENTIFIQUE est essentiel parce qu'il interfère directement avec la vision du monde que véhicule une oeuvre littéraire : le paradigme scientifique sur lequel est fondée *La Comédie Humaine* diffère de celui que Zola met en action dans *Les Rougon-Macquart*.

#### D - LE PLAN ESTHÉTIQUE :

Le PLAN ESTHÉTIQUE ou ARTISTIQUE reflète les positions du sujet (ou de la société) en matière esthétique. Il impose un certain nombre de choix, notamment, en matière littéraire, le choix générique : le genre adopté par un auteur est largement imposé par le paradigme esthétique. On voit cela, au XVII<sup>e</sup> siècle, par exemple, où le genre dramatique constitue une référence esthétique, notamment la Tragédie, dotée d'un *corpus* d'écrits réglementaires par les doctes, alors que le roman voit son territoire contesté ; ce paradigme est reconduit au XVIII<sup>e</sup> siècle puisqu'il figure désormais le système de représentation officialisé, à tel point que Voltaire mène essentiellement une carrière de dramaturge, visant avec application à occuper cette position précise du champ littéraire, et ne signe pas ses *Contes et romans* (pourtant, c'est davantage à des oeuvres qui appartiennent à ce genre-là, décrié, qu'à la médiocre *Irène*, que sa place littéraire s'est fixée). Ce plan gère donc le *sociolecte* et la *paratopie* de l'écrivain. Les genres littéraires, le niveau de langue, le type de discours relèvent de ce plan.

Différences et apports à la théorie développée par Alain Viala.

Nous allons préciser où se situent, dans notre propre schéma, les « prismes » qui servent de support à la méthodologie d'Alain Viala. Il va sans dire qu'ils sont bien pris en compte dans notre système d'analyse personnel, mais qu'ils se trouvent redistribués au sein des divers plans qui les gèrent.



Arrivé à ce point, il nous faut donner les raisons qui justifient, en quelque sorte, ce long exposé théorique. S'il nous a paru indispensable c'est que notre démarche procèdera directement des fondations qui y sont mises en place. Il s'inspire des courants qui se dessinent actuellement en matière de critique littéraire, tout au moins de certains d'entre eux, et tente d'en organiser les méthodes. Et puisqu'il faut préciser avec quelle boussole nous sillonnerons cet océan peu fréquenté qu'est l'oeuvre de Sophie Cottin, le moment semble propice pour hisser notre pavillon.

Ce vers quoi se porte instinctivement notre intérêt, est sans doute apparu clairement dans les pages qui précèdent. Le nom d'un certain nombre de critiques figure un parcours précis où nous avons essayé de trouver des leçons et une méthodologie charpentée : Umberto Eco, Pierre Bourdieu, Paul Ricoeur, Paul Bénichou, Jean Rousset, Dominique Maingueneau ; la sociopoétique pour laquelle Alain Viala a proposé un statut officiel fait également partie de nos centres d'intérêt majeurs. Sa définition programmatique est prometteuse puisqu'elle ouvre clairement la voie à des recherches :

« Nous privilégierons donc la démarche inductive.

Celle-ci a pour propriété principale de partir des textes, de les explorer selon les perspectives prismatiques énoncées ci-dessus, mais en ne supposant rien de connu, d'établi d'avance. À partir d'eux, elle suscite des questions sur l'état de langue, sur les structures du champ, des genres, sur les trajectoires sociales des écrivains. Et à partir de cela elle suscite des hypothèses et des questions sur la société et son état historique. La science historique apporte parfois des réponses ; et, parfois, la littérature a la vertu de faire apercevoir des questions que l'histoire n'a pas encore résolues. Elle retrouve ainsi son statut de discours singulier, qui prend des cheminements hors des voies ordinaires, et qui est une autre forme d'exploration et d'appréhension du monde. <sup>2786</sup> »

C'est en nous fondant sur cette déclaration, qui nous servira d'amer que nous allons ouvrir le dossier de cette romancière perdue, oubliée, véritable chaînon-manquant, dont l'oeuvre constitue une pièce d'importance dans l'étude de l'esthétique de la réception. Au travers du destin de Sophie Cottin,

---

<sup>2786</sup> Alain Viala, *Éléments de sociopoétique*, op.cit., page 204.

de ses écrits, c'est tout le glissement d'un monde qui se fait sentir, discontinuité dans l'évolution historique<sup>2787</sup>, changement porteur de sens quant aux évolutions du tissu social, du tissu littéraire et du système de représentation.



---

<sup>2787</sup> René Thom dirait « catastrophe », étant bien entendu qu'une *catastrophe* est une discontinuité de surface, le bord d'une table étant considéré comme une *catastrophe* dans la théorie féconde de ce mathématicien.

Le présent INDEX ne concerne que notre « Annexe méthodologique » : l'on trouvera en fin de volume un INDEX portant exclusivement sur notre thèse.

**1**

1770 xxxii; xliii

1789 civ

**A**

Accardo (Alain) ix; xxiv; lii

Adjuvant xxxiii; xxxiv

Agonistique xxviii

Ahutorou xliii

Albert xxviii

Alembert (d') xliii

Amour lviii; lix; lxxxix

Aristote xix; xxxvi

Arnelle v

Art lix; lxiv

Arvers (Félix) lxxxix

Atala lxxix

Automate x; xi; xii

Axiologisation xxix; lxi; civ

Azaïs xxxviii

Azaïs (Pierre-Hyacinthe) xxxviii

**B**

Bakhtine (Mikhaïl) xviii; xxi; lvii; lviii; lxi

Balnibarbi liii

Balzac xvii; xxiii; xxvii; xxix; li; lvii; lx; cv

Banquier lxxxix

Baudelaire lxxv; lxxxvi; lxxxviii; lxxxix

Beaumarchais xi

Bénichou (Paul) viii; xcii; xciv; cvii

Bergerac (Cyrano de) xxxvi

Bergson (Henri) xiii

Blanchot (Maurice) ii; lxiv; lxv; lxxii

Boileau lxxi

Bonaparte (Napoléon) lxxxvii

Bordeaux ix; xxv; lii

Boucher lxxxviii

Bougainville (Louis-Antoine de) xlii; xliii;  
xliv; xlvBourdieu (Pierre) xiii; xv; xxi; xxiv; xxvi;  
xxix; xlvi; li; lv; lvii; ci; cvii

Bovary xvi; xxix

Buffon xliii

**C**

Camus (Albert) xxviii; cii

*Candide* xxxviii; xxxix

Caron v; xi

Céline (Louis-Ferdinand) lxxxiii; cii

Champ iv; viii; xiv; xxi; xxiv; xxv; xxvii; xxxi;  
xxxiv; xxxv; xxxvi; xxxvii; xli; xlii; xliii;  
xliv; xlix; liii; lxi; lxvi; lxxiv; lxxv; lxxix;  
lxxx; lxxxiii; lxxxiv; lxxxvii; xci; xciii;  
xciv; xcvi; ci; civ; cv; cviChamp culturel xxiv; xxxvii; xli; xlii; xliii; liii;  
lxxiv; lxxxiv; lxxxvii; xciiiChamp littéraire iv; viii; xxi; xxxi; xxxiv;  
xxxv; xxxvi; xli; xliii; xlv; xlix; liii; lxvi;  
lxxiv; lxxv; lxxix; lxxx; lxxxiii; xciv; xcvi;  
civ; cv; cvi

Chaos xv

Chateaubriand lxxix

Chénier lxv

Chronotope xxi

Claire lxxx; lxxxii; lxxxiii

*Claire d'Albe* lxxxi; lxxxii  
 Classe xxviii; xxx; i; li; lvi; lxxiii; lxxx; ciii  
 Clausule xvii  
 Communication ii; xxii; xxxvii; xlix; liii; lvi;  
 lxxvii; lxxix; lxx; lxxxii; xc  
 Coopération xxi; lxxi; lxxii  
 Corneille xxxvii  
 Cottin ii; iii; iv; v; xiii; xxviii; xxxviii; xlii;  
 xliii; lii; lxxv; lxxviii; lxxiv; lxxx; lxxxii;  
 xcii; xcvi; cvii  
 Cottin (André) xv; lxxv; ci; ciii  
 Créateur xvii; ci; cii; ciii  
 Création ci; ciii  
 Crypte, caveau, tombe, cercueil xix; lxxxvi;  
 lxxxvii

## D

Dante xlvi  
 Darnton (Robert) xxxiii; xl; xlv  
 Deffand (Mme du) xliii  
 Denon (Vivant) lxxxvii; lxxxviii  
 Desmalter (Jacob) lxxxviii  
 Destinataire xviii; liv; lv; lvi; lxi; lxxiv; lxxv;  
 lxx; lxxi; lxxiv; lxxviii; lxxx; lxxxii; xci;  
 xcii  
 Diachronique viii; xxxi  
 Diderot xxxix; xlii; xliii; xlv  
 Dieu xi; xvii; xxii; xxxv; xxxix; xli; lviii; lxiii;  
 ci; ciii  
*Dom Juan* xxxiv; xxxvi; xxxvii  
 Dominicain(s) xc  
 Dumas lxxxv; xc

## E

Eco (Umberto) ii; ix; x; xv; xvi; xvii; xviii; xix;  
 lii; liv; lvii; lxiv; lxxv; lxxvii; lxxii; lxxxv;  
 lxxxi; lxxxiii; lxxxv; cvii

Economique viii; xxi; xxxii; xxxv; lix; xcvi; c;  
 civ  
 Egypte lxxxvi  
 Emetteur lv; lxiv; lxix; lxx  
 Emma xvi  
 Ernest xxii  
 Esthétique xxv; lvii; lviii; lxi; lxiv; lxxv; lxx;  
 xc; cv; cvii  
 Ethique xxv; xli; lxi; ci; ciii; civ  
 Ewald (François) xxv; xxxviii; xxxix; xli  
 excipit xvii

## F

*Fabula* xvi; xlv; lv; lviii; lxxxiii  
 Feuillet de réception (et de réceptivité) xxv;  
 xxviii; xli; lxvi; lxxvii; lxxviii; lxxxiii; lxxxiv;  
 lxxv; lxxix; lxxx; lxxxii; lxxxiv; xci; xciii;  
 xcvi  
 Féval (Paul) xc  
 Flaubert (Gustave) xxix; lxxiv; lxxxii  
 Florence ciii  
*Fortune de France* lxxxiii; xc

## G

*Gargantua* lxxxv  
 Gassendi xxxvii  
 Gassendistes xxxvi  
 Gautier lxxxix; xc  
 Genette (Gérard) xliv; lxxi  
 Genève xl  
 Gérard xliv; lxxi  
 Giguet v  
 Goethe xxxviii; xxxix  
 Goldmann (Lucien) xx; xxi; xxii; xxvii; xxx  
 Green (John) xlii

## H

Habitus ix; xiv; xv; xxi; xxiv; xxix; xlvi; li;  
 iv; lxxix  
 Hamon (Philippe) xxx  
 Helvétius xliii  
*Hernani* xxxiv  
 Histoire Littéraire iii; vi; xxx  
 Horizon iii; iv; vi; vii; viii; xxiii; xxv; xxx;  
 xxxiv; xxxv; xli; xlii; xlv; xlv; xlv; xlviii;  
 lxi; lxvi; lxviii; lxxviii; lxxix; lxxxvi; xciii;  
 xciv  
 Hugo (Victor) lxiv

## I

*Illusions perdues* cv  
 Incipit xvii; lxxvii  
 Intrigue x; xix  
*Irène* cv  
 Isotopie xiii; lx; lxxxix

## J

*Jacques le fataliste* xxxix; li  
 Japon lxxxix; xc; xci; xcii  
 Japonais xc  
 Jauss (Hans-Robert) xxv; lxxxvi  
 Jérusalem ci  
 Jésuite(s) lxiii; xc; xci  
 Joyce lv  
 Juillet (Révolution et Monarchie de) xxii  
 Julie lviii

## K

Kant (Emmanuel) xxvi; xxxviii; xli  
 Kurosawa xc

## L

La Bruyère lxx  
*La Nouvelle Héloïse* lviii  
*La Princesse de Clèves* lxxiii; lxxxii; lxxxiv  
 Lafayette (Mme de) lxxxv  
 Lamartine xciv  
 Langage x; xiii; xxii; xxxv; xl; li; liii; lvi; lvii;  
 lxx; lxxiii; xci; xcvi  
 Lanson xcvi  
 Lautréamont (Isidore Ducasse) lxiv; lxxvii  
 Le Caire lxxxvii  
*Le Nom de la Rose* xix; lxvii  
 Lecteur ii; xiv; xvii; xxv; xxvi; xxix; xlv; xlix;  
 l; li; liv; lv; lvii; lviii; lx; lxi; lxiii; lxiv; lxx;  
 lxvi; lxix; lxxi; lxxii; lxxiii; lxxiv; lxxv;  
 lxxvi; lxxvii; lxxviii; lxxix; lxxx; lxxxi;  
 lxxxii; lxxxiii; lxxxiv; lxxxv; lxxxvi;  
 lxxxix; xc; xci; xcii; v; xcix  
 Lectorat vi; xxi; xxiii; xxv; xxvi; xxvii; xlv; li;  
 lxiv; lxvi; lxvii; lxxi; lxxv; lxxix; lxxxix; xc  
 Lecture xiv; xvii; xviii; xxxi; xxxii; xli; xlix;  
 liv; lv; lvi; lix; lxi; lxii; lxiii; lxvii; lxxii;  
 lxxviii; lxxix; lxxx; lxxxii; lxxxiv; lxxxv;  
 lxxxvi; lxxxix; xci  
 Leibniz xxxix; xli  
 Leipzig xliii  
*Les Essais* (de Montaigne) xxii; xlvi; lii; lxii;  
 lxxviii; lxxxv  
*Les Fleurs du Mal* lxxxvi  
*Les Liaisons dangereuses* xxx  
 Lespinasse (Mme de) xliii  
 Lisbonne xxxviii; xxxix; xl; xli  
 Littéraire ii; iii; iv; v; vi; vii; viii; xv; xxi; xxii;  
 xxiii; xxv; xxvi; xxviii; xxxi; xxxii; xxxiv;  
 xxxv; xxxvi; xli; xliii; xlv; xlvi; xlix; l; li;  
 liii; liv; lvii; lx; lxi; lxiv; lxvi; lxx; lxxii;  
 lxxiii; lxxiv; lxxv; lxxviii; lxxix; lxxxiii;

lxxxiv; lxxxvi; xci; xcii; xciii; xciv; xc;v;  
xcvi; xcvi; xcvi; civ; cv; cv; cvii; cviii  
Londres xxxvi; xliii  
Louis XIV xxxiv; lxxi; lxxxix  
Louis XV xi; xliii  
Louis XVI xi  
Louksor lxxxviii  
Lukács (Georges) xxv; xxvii; xxviii; xxx; xxxi  
Lumières iii; xxxiii; xlii; xlv

**M**

Maingueneau (Dominique) ii; xxiii; xlix; liv;  
lxvii; lxviii; lxx; lxxviii; lxxxiv; lxxxvi; xci;  
xciv; cvii  
Malraux (André) li; cii  
Malvina lxxx  
Mandrake ix  
Manon I  
Marc xxvi; xxviii; xxx; xxxi; xlv  
Marmontel xi  
*Mathilde* lxxx  
Maupassant (Guy de) li  
Mauzi (Robert) xxxix  
Memnon lxxxvi  
Merle (Robert) lxxxiii; lxxxix; xcii  
Métaphore iv  
Meuble xvi; xix; lii; lxxxvi  
Meubler lii  
Michaud v  
Mimésis xi; xii  
Mme Cottin (Sophie) ii; iii; iv; xiii; xxviii;  
xxxviii; xlii; xliii; lxv; lxviii; lxxiv; lxxi;  
lxxii; xcii; xcvi; cvii  
Molière xxxiv; xxxvi; xxxvii  
Monge lxxxvii  
Montaigne lxxxv  
Montesquieu xlv; lxii  
Morale xlv; xc; cii; ciii

Moralisme lxxiii  
Morin (Edgar) x; xxxi; xlvi; lxvii  
Moura (Jean-Marc) xlv  
Musset (Alfred de) lxiv; lxxxix

**N**

Napoléon (Bonaparte) lxxxvii  
Narration x; xiv; xlix; lx  
Neuchâtel xliii

**O**

Objet iii; iv; xi; xiv; xvi; xix; xxii; xxvi; xxviii;  
xxxviii; xli; xlvi; lii; lv; lvii; lviii; lix; lxvii;  
lxx; lxxi; lxxii; lxxxv; xc; xcvi  
Ostensif liii  
Ouaknin (Marc-Alain) xxvi; xxx; xxxi

**P**

Panthéon xxxiii  
Panurge liv; lxix  
Paradigme xi; xx; xxii; xxiii; xxvi; xxvii; xxix;  
xxx; xxxi; xxxii; xxxiv; xxxv; xxxviii; xli;  
xlvi; xlvi; xlvi; xlix; lxxi; lxxiv; lxxxiv;  
lxxxix; xc; xci; xcii; xciii; xc;v; xcvi; xcix;  
c; ci; cii; civ; cv  
Paratopie lxvii; xciv; cv  
Paris ii; iv; vi; vii; viii; ix; x; xi; xii; xv; xix;  
xx; xxi; xxii; xxiii; xxvi; xxvii; xxix; xxx;  
xxx; xxxii; xxxvi; xxxviii; xxxix; xl; xlii;  
xliii; xliv; xlv; xlix; l; li; lii; liii; liv; lvii;  
lxii; lxiii; lxiv; lxvi; lxviii; lxx; lxxii; lxxiii;  
lxx; lxxxiv; lxxxvi; lxxxvii; lxxxviii; lxxxix;  
xciv  
Pascal xxxv; xxxvi; lxiii  
Passion xliii

Paul vii; viii; x; xii; xv; lv; lxii; lxxii; lxxiii;  
 lxxviii; xcii; xciv; cvii  
 Père Lachaise (cimetière) lxxxvii  
 Philippe xxx; xxxiii  
 Philippe d'Orléans xxxiii  
 Philosophes xxxv; xxxvii; xxxviii; xliv; lxiii  
 Picon v  
 Pierre iii; xi; xv; xxi; xxiv; xxvi; xxvii; xxxvii;  
 xliii; xlvi; li; ci; cvii  
*Poétique* xix  
 Polynésie xlii  
 Pope xxxix  
 Popper (Karl) ci  
 Premier Empire lxviii  
 Prévost (abbé) xlii; l  
 Protestant(s) xc  
 Psychanalyse xiv; xx; lxxii

<b>R</b>
----------

Rabelais liv; lxvi; lxix; lxxxv; xci  
 Racine lxiv  
 Raphaël lviii  
 Rastignac xxix  
 Récepteur xxv; lvi; lxix; lxx  
 Réception v; vii; viii; xiv; xxii; xxiii; xxv; xxvi;  
 xxviii; xxx; xxxi; xli; xlii; xlix; l; li; liv; lvi;  
 lxy; lxvi; lxvii; lxx; lxxiii; lxxiv; lxxv;  
 lxxvii; lxxviii; lxxix; lxxx; lxxxii; lxxxiii;  
 lxxxiv; lxxxv; xc; xci; xcii; xciii; xciv;  
 xcvi; cvii  
 Religion xiii; xxvi; xliv; lxxxv; ci; cii; ciii  
 Renaissance lxxxiii; xc; xci; civ  
*René* lxvi; lxxviii; lxxix; cviii  
 Représentation xi; xvi; xx; xxii; xxiii; xxiv;  
 xxvi; xxvii; xxviii; xxx; xxxi; xxxii; xxxiii;  
 xxxiv; xxxviii; xli; xliv; xlv; xlvi; xlvi; xlvi;  
 xlix; lii; liii; lvi; lxii; lxiv; lxvi; lxvii; lxviii;

lxix; lxxi; lxxii; lxxviii; lxxx; lxxxii; lxxxv;  
 xc; xcii; xciii; xciv; xc; xcix; ci; ciii; cv; cviii  
 Reuter (Yves) x  
 Révolution xxxiii; lii; cii; civ  
 Rhétorique xliv; lvi; lxii; lxiv; lxx; lxxviii;  
 lxxix; lxxx; lxxxiii; lxxxiv; xcvi; cvi  
 Ricoeur (Paul) vii; x; xv; xvii; lv; lxii; cvii  
 Robert (Hubert) lxxxvii  
 Robert (Marthe) ix  
 Robespierre xxxiii  
 Romanesque xvii; xxviii; xxix; lvi; lviii; lxvii;  
 lxxxiii  
 Romantique viii; xxxiv  
 Romantisme iii  
 Rome lviii; cii  
 Rousseau xxxiii; xxxviii; xl  
 Rousset (Jean) cvii  
 Ruine xxxviii; xxxix; lviii

<b>S</b>
----------

Saint-Pierre (Bernardin de) xliii  
*Salammbô* lxxvii  
 Scemla (Jean-Jo) xlii  
 Scénographie liv; lxviii  
 Schleicher (August) viii  
 Sensibilité iii; ix; lvii; lxx; lxxiii; lxxv  
 Sentiment xlii; lxxxvi; cii  
 Seyne v  
 Sganarelle xxxvii  
 Shakespeare lxxxv  
 Shimabara xc  
 Signe xxii; xxx; xxxiii; xxxvi; lx; lxix; cv  
 Social iii; iv; ix; x; xiii; xx; xxi; xxii; xxiii;  
 xxiv; xxvii; xxviii; xxix; xxx; xxxii; xxxiv;  
 xxxv; xxxvii; xl; xli; xliv; xlvi; xlix; l; li;  
 lii; lxvi; lxvii; lxx; lxxiv; lxxxv; xc; xci;  
 xcii; xciii; xciv; xcvi; xcvi; xcvi; xcix; ci;  
 cii; cviii

Sociolecte I; li; cv  
 Sociologie iii; viii; ix; xii; xiii; xv; xx; xxi;  
 xxiv; xxix; I; lii; lv; xciv  
 Sociologique iii; viii; xxi; lxviii  
 Sophie ii; iii; iv; xiii; xxviii; xxxviii; xlii; xliii;  
 lxv; lxviii; lxxiv; lxxxi; lxxxii; xcii; xcvi;  
 cvii  
 Sorel (Julien) xxxvi  
 Staël xiii; xxiii  
 Stendhal iii; xxiii; lxvii  
 Swift liii  
 Sykes lxxx  
 Synchronique viii; xx; xxviii; xxx; xxxiii  
 Système xi; xii; xiii; xviii; xxi; xxii; xxiii; xxiv;  
 xxvi; xxvii; xxix; xxx; xxxi; xxxii; xxxiii;  
 xxxiv; xxxv; xxxviii; xli; xliv; xlv; xlvii;  
 xlviii; xlix; I; li; liii; lvi; lxv; lxvi; lxvii;  
 lxviii; lxix; lxxi; lxxiv; lxxxii; lxxxv;  
 lxxxvii; xcii; xciii; xcvi; xcvi; xcix; ci; ciii;  
 civ; cv; cvi; cviii

**T**

T. Van Dijk xciv  
 Taylor (baron) lxxxvii  
 Thaumaste liv; lxix  
 théologique xxxix

Topos lxviii; lxxix  
 Troie lxxxvi  
 Troyes (Chrétien de) lxxxv

**U**

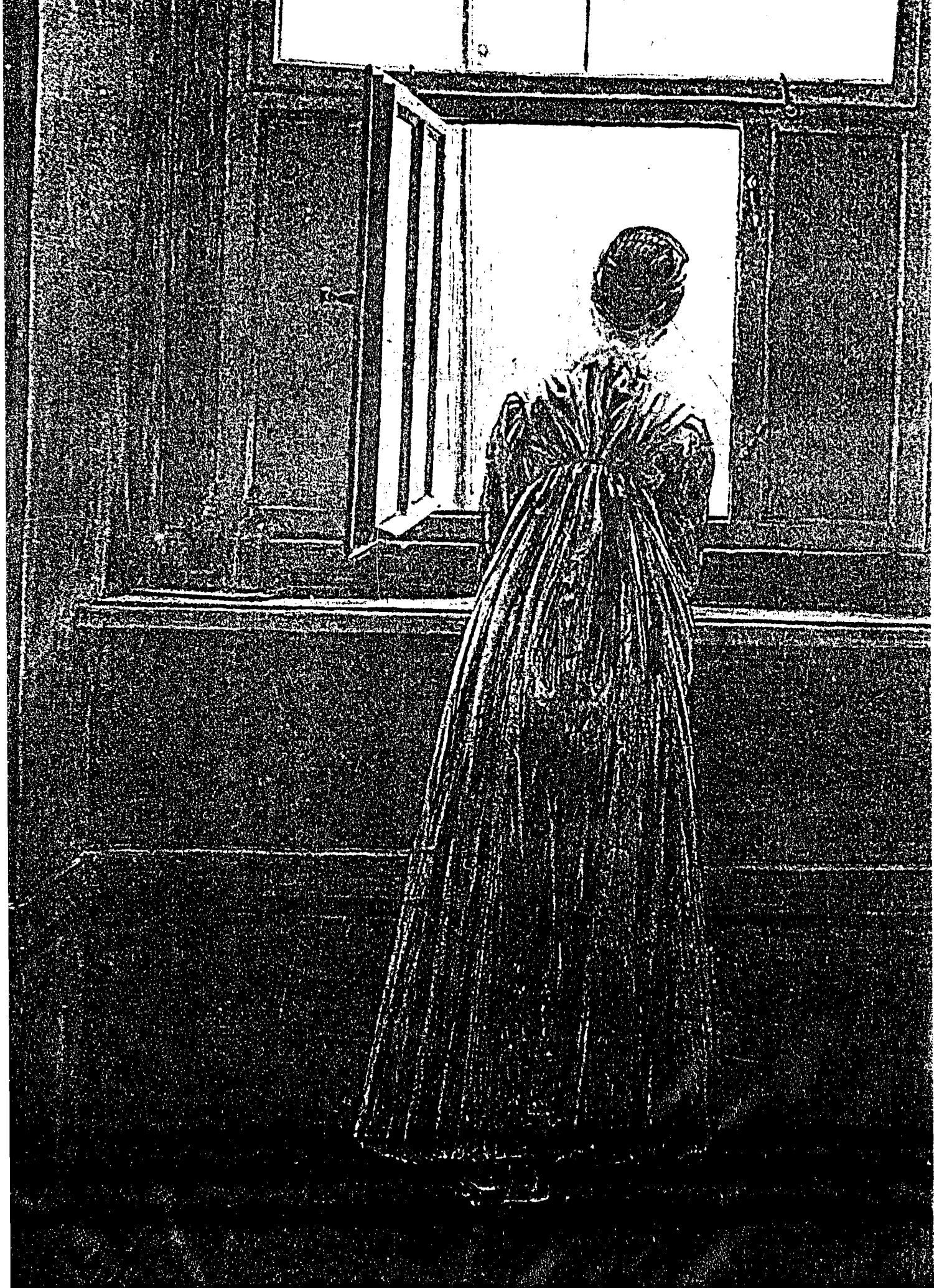
Univers xi; xii; xiii; xiv; xv; xvi; xvii; xviii;  
 xix; xxi; xxii; xxiii; xxv; xxviii; xxix; xxxi;  
 xxxiii; xxxiv; xxxix; xlvi; xlvii; xlviii; xlix;  
 I; lii; liv; lv; lvi; lx; lxi; lxii; lxiv; lxv; lxvii;  
 lxix; lxx; lxxii; lxxiii; lxxv; lxxvi; lxxvii;  
 lxxviii; lxxx; lxxxii; lxxxiii; lxxxviii;  
 lxxxix; xc; xcii; xciii; xcvi; xcvi

**V**

Valentin (Raphaël de) lviii  
 Valette (Bernard) vi; li  
 Valmont xxx  
 Vaucanson xi  
 Vignaux (Georges) viii; x  
 Voltaire xi; xxxiii; xxxviii; xxxix; xl; xlii; xlv;  
 cv

**Z**

Zévaco xc  
 Zola (Emile) cv



LE  
GYMNASE MORAL  
DES  
Jeunes Personnes  
ou  
NOUVELLES ANECDOTIQUES  
*relatives à des Femmes Célèbres  
de notre Siècle*  
Par  
J. B. J. CHAMPAGNAC



PARIS,  
*Librairie de l'Économie et de la Jeunesse*  
LEHUBY,  
Rue de Seine N° 53 1/2.  
RUEX, Fleury, Élie aux Tab de S. A. R. M<sup>te</sup> le Cardinal



## MADAME COTTIN

ou

### L'ART D'OBLIGER.

On se souvient froidement des plaisirs  
qu'on a goûtés ; on se rappelle avec trans-  
port les bonnes actions qu'on a faites.

(M<sup>me</sup> DE GENTIS.)

La modestie de madame Cottin a trouvé de nombreux et intéressants panégyristes. On a souvent présenté cette femme célèbre comme un modèle digne d'être imité par les jeunes personnes de son sexe. Il est en effet admirable qu'un talent aussi distingué que le sien ait été d'une si sage indifférence pour les faveurs de la renommée, objet des vœux de la plupart de ceux qui cultivent les lettres.

C'est que madame Cottin, douée d'une âme vertueuse, sensible, éclairée, savait, par suite de ses observations, combien il en coûte à une femme quand elle livre son nom au public, à ce public malignement envieux dont elle semble solliciter les applaudissements. Elle savait qu'une femme peut quelquefois, par un talent brillant,

obtenir la gloire, mais que c'est presque toujours aux dépens de sa félicité. Les hommes eux-mêmes ne sont pas à l'abri des nombreux inconvénients de cette réputation qu'ils recherchent avec tant d'empressement, qu'ils se disputent avec tant d'orgueil.

C'est donc un mauvais moyen de bonheur pour une femme, que d'aspirer aux lauriers de la littérature. Dès que son nom est entre les mains de la publicité, elle peut avoir à redouter des tribulations de plus d'un genre, à craindre les jalouses vengeances de l'envie, à expier quelques louanges flatteuses par d'odieuses calomnies. Et si l'on joint, ce qui n'est que trop ordinaire, un amour-propre excessif à la prétention d'être auteur, que de déceptions cuisantes, que d'amères désappointements ! jamais on n'obtient dans l'opinion des autres la place qu'on y prétend. S'ils nous l'accordent à quelques égards, ils nous la refusent à mille autres, et une seule exclusion tourmente plus que ne flattent cent préférences. Oh ! combien est plus heureuse mille fois la femme, bonne épouse, tendre mère de famille, qui, fidèle à ses foyers domestiques, ne vise point à d'autre gloire ? Ce n'est pas que nous voulions dire, comme d'autres moralistes, que les femmes ne sont point aptes aux travaux de l'esprit. Loin de là, nous

pensons même qu'elles ont à cet égard de grands avantages sur les hommes. Mais nous nous occupons ici du bonheur des individus, des familles, de la société et nous croyons pouvoir dire que la célébrité s'achète souvent au prix du repos, et que la femme surtout s'expose, en courant après cette brillante chimère, à voir son existence empoisonnée sans retour.

Madame Cottin s'était pénétrée de bonne heure de ces utiles vérités. Certes, elle sentait bien en elle ce naturel que nous avons tous admiré dans ses écrits, mais elle ne songeait nullement à le produire en public; elle s'en servait uniquement pour épancher son cœur, pour fixer sa pensée; elle regardait avec raison ses exercices dans l'art d'écrire, comme une culture propre à orner l'esprit et à nourrir l'âme. Quelques amis étaient les seuls confidentes de ses essais modestes, sortes de passe-temps instructifs et agréables. Mais, naturellement ennemie du faste, du bruit, de la représentation, madame Cottin n'avait jamais éprouvé le désir de composer des livres et de voir son nom sur l'étalage des libraires. Il fallut un motif bien puissant pour la déterminer à devenir auteur. Ce motif n'est pas moins honorable pour sa mémoire que les ouvrages sortis de sa plume.

Madame Cottin avait épousé un riche banquier

DES JEUNES PERSONNES.

29

de Bordeaux, qui était venu avec elle fixer son séjour à Paris. Restée veuve à vingt ans, après trois années de mariage, elle observa la conduite la plus circonspecte, la plus exemplaire, menant une vie studieuse et retirée, qui convenait à son caractère et à ses goûts. Il y avait un petit nombre de sociétés où elle apparaissait de temps en temps, moins pour prendre part aux distractions bruyantes et folâtres de ces réunions, que pour y recueillir des notes, y faire des observations, y étudier des originaux, ou bien y choisir des modèles pour ses esquisses littéraires. Disons aussi que, malgré cette tournure d'esprit qui la portait bien plus à réfléchir qu'à se mêler à la conversation, elle se faisait aimer de toutes les personnes qui la connaissaient, parce qu'elle était d'une douceur inaltérable, se montrait pleine d'indulgence pour les autres, et n'avait de sévérité que pour elle-même.

Bientôt la révolution de 1789 éclata. A dater de ce moment, madame Cottin, qui n'adoptait pas les principes des innovations politiques dont la France était le théâtre, cacha sa vie dans une retraite presque absolue, cherchant à se distraire, par l'étude, des malheurs qui commençaient à peser sur la patrie. Toutes ses relations se bornaient à un petit cercle d'amis éprouvés, avec qui elle pouvait s'épancher en toute con-

2

fiance, et dont les opinions sympathisaient avec les siennes. Les proscriptions venaient de commencer; les échafauds étaient dressés, le sang des honnêtes gens, des sujets fidèles, des personnes qu'atteignait la délation ou même le simple soupçon, ruisselait sur les places publiques. Il n'était personne qui, dans cette épouvantable crise, pût se flatter d'être à l'abri de la hache du bourreau. Madame Cottin, née avec une profonde sensibilité, gémissait, dans son intérieur, de toutes ces atrocités, et appelait de tous ses vœux le retour du règne des lois. A cette époque, de douloureuse mémoire, un inconnu se présente chez elle et lui remet mystérieusement la lettre suivante :

« Madame,

« J'ai à peine l'honneur d'être connu de vous, peut-être mon nom n'aura-t-il pas laissé la moindre trace dans votre souvenir. Mais je suis malheureux, et c'est à ce titre que je m'adresse à vous, certain d'avance que vous ne me refuserez ni votre compassion, ni votre sympathie, ni les secours qu'il sera en votre pouvoir de me donner.

« Madame, mon nom vient d'être porté sur la liste des proscrits... Des espions et des sbires sont à ma recherche... Il ne me reste d'autres

DES JEUNES PERSONNES.

31

moyens de soustraire ma tête à l'échafaud, que de fuir à l'étranger. Malheureusement, je ne puis user de cette ressource, me trouvant dénué en ce moment, par suite de fatales circonstances, de ce qui me serait le plus indispensable pour entreprendre ce voyage avec quelque chance de succès. Il me faudrait quinze à dix-huit cents francs pour faire face à tout événement, et, forcé comme je le suis de me cacher à tous les regards, il m'est impossible de songer à faire le moindre recouvrement. Je vous en conjure donc, madame, intéressez-vous au sort d'un malheureux; faites tous vos efforts pour me procurer cette somme, soit par vous, soit avec l'aide de quelques amis communs. Je vous devrai la vie, madame; la conservation de mes jours est précieuse pour ma famille, cela me dispense de vous parler de ma reconnaissance.

DE FONDELLE.

« P. S. Je n'ai pas besoin de vous recommander de taire absolument mon nom; vous sentirez que la moindre indiscretion pourrait nous être funeste à tous deux. C'est un ami sûr qui vous remettra cette lettre. Mille et mille pardons. »

Madame Cottin se ressouvint très-facilement du nom du signataire de cette lettre; elle se

rappela aussi très-bien que M. de Fonbelle jouissait de l'estime et de la considération de toutes les maisons où elle l'avait vu. Elle s'était trouvée elle-même à portée d'apprécier son noble caractère, ses vertus et sa moralité. Elle n'en fut que mieux disposée à le secourir dans son infortune. Mais comment faire ? elle n'a pas, elle ne saurait se procurer, dans la conjoncture présente, la somme qu'on lui demande. L'argent circule difficilement, la confiance manque, et les emprunts sont presque impossibles. Aller puiser dans la bourse de quelques amis, ce serait s'exposer ou à un refus égoïste, ou à des questions indiscrettes auxquelles elle ne serait pas disposée à faire des réponses satisfaisantes.

Cependant les moments sont précieux : il s'agit de la vie ou de la mort d'un homme vertueux. Madame Cottin avait tout récemment ébauché un ouvrage qui, dans un petit comité de personnes choisies, avait paru exciter un vif intérêt. Justement les feuilles éparses qui contenaient le récit de cette histoire lui retombent sous la main ; et soudain une heureuse inspiration, émanée de son bon cœur, vient solliciter puissamment son attention. « Si je réunissais ces feuilles éparses, se dit-elle ; si j'en revoyais soigneusement l'ensemble ; si, dans une circonstance aussi pressante, j'avais le temps d'en re-

---

DES JEUNES PERSONNES. 33

faire ou d'en retoucher les détails, il me semble qu'un libraire pourrait fort bien en faire l'acquisition et en tirer peut-être un parti aussi avantageux que de cette foule de romans où l'on ne trouve que situations fausses ou forcées, où il y a absence complète de raison et de style. Essayons. Pourquoi non? L'occasion qui se présente permet-elle les scrupules? Pour faire une bonne œuvre, dois-je m'arrêter devant la crainte du blâme ou du ridicule dont certaines gens se plaisent à poursuivre les femmes auteurs? Non, non, je dois passer outre. Ce serait une lâcheté que de rester en arrière. Voyons mettons-nous à l'ouvrage. »

Et aussitôt elle se place à son bureau, réunit les feuilles de son petit ouvrage, les coordonne entre elles, et se dispose à en faire une lecture attentive et sévère. Déjà, elle commence à opérer des changements utiles, lorsque la sonnette se fait entendre. Elle court ouvrir. C'est la personne qui lui a remis la lettre de M. de Fonbelle, et qui vient en chercher la réponse. Madame Cottin craint d'abord de trop s'engager en promettant; elle répond qu'elle espère pouvoir réaliser la somme qu'on lui demande; mais que, ne l'ayant pas à sa disposition, elle a besoin de trois jours pour pouvoir donner une réponse positive.

— « C'est bien, madame, lui dit l'inconnu ; je reviendrai dans trois jours ; je vais faire part de vos bonnes intentions à mon ami, et l'engager à ne pas quitter l'asile où il se tient caché. Il m'a aussi chargé d'une commission trop importante pour que je la néglige dans des temps aussi malheureux. Il vous prie de brûler sa lettre. On fait à chaque instant des visites domiciliaires chez les personnes que l'on suppose hostiles à l'épouvantable ordre de choses dont nous sommes les victimes. Un seul vestige du billet de M. de Fonbelle, trouvé ici, vous perdrait l'un et l'autre. Brûlez cette lettre, je vous en conjure.

— Pour que vous puissiez tranquilliser votre ami à cet égard, vous pourrez lui dire que vous avez été témoin du fait ; la voilà dans le feu. »

En disant ces paroles, madame Cottin, prenant la lettre sur sa cheminée, l'avait jetée dans un foyer ardent, qui l'avait dévorée en un instant.

L'inconnu, satisfait, la remercia et sortit en répétant qu'il ne manquerait pas de revenir dans trois jours. Madame Cottin, pour ne pas être dérangée dans un travail qui exigeait tant de célérité, donna à son portier une consigne en conséquence, puis elle se remit à la révision des feuilles, qu'elle avait interrompue lors de l'arrivée de l'inconnu.

DES JEUNES PERSONNES.

35

Elle sentit qu'il lui fallait refaire son ouvrage en grande partie, avant de le livrer au grand jour de la publicité. Elle devait naturellement attendre beaucoup moins d'indulgence de lecteurs indifférents ou frivoles que de quelques amis favorablement prévenus. Du reste, la fatigue ne lui coûtera pas pour mener sa tâche à bonne fin dans le temps prescrit. S'il faut passer les nuits, elle est déterminée à les passer. Elle s'attache d'abord à faire les corrections, les changements, les coupures, les additions que lui conseille son goût; puis elle s'occupera de la transcription de l'ouvrage entier, afin d'avoir un manuscrit propre et lisible à présenter aux libraires.

Il était deux heures du matin. Madame Cottin veillait, suivant la détermination qu'elle en avait prise. Sa chambre était la seule qui fût éclairée dans la maison. On frappe à la porte cochère, qui s'ouvre au deuxième coup. Quelques instants après, on heurte violemment à la porte de son appartement. Qui peut venir à cette heure avancée de la nuit?... La frayeur lui fait d'abord battre le cœur avec violence; mais elle reprend bientôt ses esprits. On vient de frapper une seconde fois, plus rudement encore que la première. Elle va demander qui est là.

— « Citoyenne, au nom de la loi, nous, ci-

toyens municipaux de cette section, nous sommes autorisés à te sommer de nous ouvrir ta porte, ou sinon elle sera ouverte de force.

— Vous n'en aurez pas besoin, répondit madame Cottin; donnez-vous la peine d'entrer, messieurs.

— Nous ne sommes pas des messieurs, entends-tu? Nous sommes des citoyens français.

— Eh bien, citoyens, que désirez-vous de moi, d'une pauvre femme seule, sans relations, qui vit dans la solitude la plus complète?

— Sans relations? Cela est une autre affaire. On dit pourtant que tu l'entends avec les aristocrates, les ennemis jurés de la république. Qu'as-tu à répondre à cela?

— Rien, sinon que l'on peut porter la même accusation contre tout le monde. Mais pour moi, comme je suis certaine de ce que j'avance, je dis que je défierais de prouver ce dont on m'accuse, parce que c'est une calomnie.

— Ah! ça, c'est assez vrai; mais voyons tes papiers, car il faut que nous puissions rendre un compte fidèle de notre mission.

— Mes papiers les voici. Ce sont des feuilles détachées qui composent un ouvrage que je suis obligée de vendre. Ayez la complaisance de les examiner, sans déranger l'ordre dans lequel elles sont placées.

— Fort bien, fort bien. Je veux voir seulement s'il n'y est pas question de politique ; car dans ce cas-là, je serais obligé d'emporter le manuscrit, afin de le faire examiner à loisir. Voilà ce que c'est que d'avoir la réputation d'une aristocrate.

— Oh ! mon Dieu ! il arrive tous les jours que l'on vaut beaucoup mieux que sa réputation ; et sans chercher à faire mon éloge, je crois pouvoir le dire de moi. Jamais je ne me suis mêlée de politique ; je n'y connais absolument rien, sinon que l'on doit toujours se soumettre aux lois de son pays.

— C'est là une excellente opinion.... Mais voyons un peu ces feuilles... C'est un roman, à ce qu'il me semble... Je ne rencontre dans tout cela que les noms de trois ou quatre personnages qui ne paraissent s'occuper que de leurs affaires et de leurs sentiments personnels... Cela ne me paraît pas dangereux...

— Voulez-vous que je vous raconte en peu de mots cette histoire ? Vous verrez que la politique ne saurait y trouver place ; et comme le livre sera publié très-prochainement, il vous sera facile de vérifier si je vous ai dit la vérité, et, dans le cas contraire, de vous assurer de ma personne.

— J'accepte ta proposition, citoyenne.

— Eh bien alors, messieurs... citoyens, veux-

JR

GYMNASSE MORAL.

je dire, prenez des sièges, et je vais vous présenter l'analyse rapide de mon petit ouvrage. »

Le municipal s'assit, ses compagnons en firent autant : et madame Cottin leur fit le récit abrégé des malheurs de Claire d'Albe. Il y avait tant de charme dans sa manière de narrer, tant d'art dans ses suspensions, tant d'habileté dans ses transitions, tant de naturel, d'ingénuité et de chaleur dans ses peintures, que plus d'une fois les hommes qui composaient son auditoire, émus jusqu'aux larmes, ne purent s'empêcher de témoigner leur admiration. Quand le récit fut terminé, on procéda, mais simplement pour la forme, à la visite des autres papiers et effets qui se trouvaient chez madame Cottin, et, séance tenante, il fut dressé un procès-verbal constatant que rien de suspect n'avait été trouvé chez la citoyenne susdite. Après quoi, le municipal se retira avec son escorte, en promettant à madame Cottin qu'il lirait son livre dès qu'il aurait paru, non pas pour y chercher des opinions répréhensibles, qui ne pouvaient s'y trouver, mais pour sa propre satisfaction et pour faire plaisir à sa femme.

Enchantée de l'heureuse issue de cette visite nocturne, madame Cottin reprit son travail avec d'autant plus d'ardeur. Les deux journées et les deux nuits qui lui restaient furent bien em-

ployées. En quarante-huit heures, elle eut corrigé et mis au net son petit roman. Mais ce n'était pas là tout ; ce n'était même pas le plus difficile, il fallait maintenant trouver un libraire raisonnable.

Pour un jeune talent qui ne s'est point encore fait connaître dans la littérature, trouver un libraire-éditeur n'est pas ordinairement chose fort aisée. La plupart des libraires ne peuvent spéculer que sur le nom de l'auteur ; le plus souvent, à leurs yeux, l'ouvrage d'un inconnu ne représente rien. Ils ne veulent même pas se donner la peine de dérouler le manuscrit ou de le faire lire par un juge compétent ; ils vous éconduisent avec des raisons telles quelles, avec des paroles plus ou moins polies, suivant la manière d'être de chacun d'eux. Celui-ci n'édite pas ce genre d'ouvrages ; celui-là n'en veut pas publier davantage, parce que l'on y gagne trop peu ; un autre allègue le grand nombre des opérations qu'il a entreprises et qui ne lui permettent pas de s'occuper de livres nouveaux ; un autre enfin répond qu'il ne se charge que de la publication des ouvrages des célébrités littéraires. Chacun de ces messieurs a sa phrase toute prête, pour se débarrasser du malheureux débutant qui s'est imaginé qu'il n'avait qu'à faire un livre pour obtenir aussitôt son admis-

sion dans la république des lettres. Oh ! que de dédains, que d'insolences il lui faut, au contraire, dévorer au dedans de lui-même ! Que de courses inutiles, que d'espérances déçues ! quelle décourageante initiation !

Madame Cottin éprouva tout cela dans l'espace d'une seule matinée. Son manuscrit à la main, elle se présenta chez plus de vingt libraires qu'on lui avait indiqués. Une réponse brève et négative l'avait repoussée presque partout. Les libraires les plus traitables ne pouvaient s'occuper de cette affaire sur-le-champ ; en conséquence, ils demandaient que madame Cottin leur confiât son manuscrit pendant plusieurs jours, et qu'alors, ou ils le lui renverraient, ou bien ils demanderaient à entrer en arrangements avec elle. Mais le temps pressait trop pour que madame Cottin pût accepter une telle proposition. Aussi, loin de se décourager de l'inutilité de ses démarches, elle continua ses recherches avec cette sorte de ténacité persévérante que donne le vif désir de faire une bonne action.

Enfin, dans l'après-midi, une personne de ses amies la conduisit chez un libraire, homme de goût et de conscience, qui l'accueillit avec cette politesse pleine de bonhomie et sans arrière-pensée que l'on ne rencontre que trop rarement dans les relations commerciales, et sans laquelle

DES JEUNES PERSONNES.

41

on n'inspire qu'une confiance très-limitée. Ce libraire demanda aussitôt à voir le manuscrit.

« Ce n'est pas, ajouta-t-il, que je veuille le lire tout entier en ce moment, mes occupations ne m'en donnent pas le loisir ; mais, exercé comme je le suis, il me suffira de jeter un coup-d'œil attentif sur les premières et les dernières pages pour avoir un aperçu de l'ouvrage. L'exposition et le dénouement font tout de suite juger de l'intérêt d'une production de ce genre ; rarement je m'y suis trompé. Quant au style, il n'en faut pas tant pour prononcer pour ou contre. Examinons. »

En même temps, il ouvrait le manuscrit et commençait la lecture des premiers feuillets. La tête appuyée sur ses deux mains, il suivait avec attention la peinture des caractères, leurs situations réciproques, les premiers pas de l'action : puis tout-à-coup, passant à la fin de l'ouvrage, il s'appliquait à voir si l'auteur avait bien suivi la route que semblait indiquer son point de départ, et si le dénouement était bien en rapport avec le début. Pendant cet examen, madame Cottin était sur les épines ; c'était avec une vive anxiété qu'elle en attendait le résultat. Ici ce n'était pas l'amour-propre d'auteur qui causait ses transes, c'était son excellent cœur qui craignait de voir ses projets de bienfaisance ren-

versés par un refus. Elle cherchait à lire son arrêt dans la physionomie du libraire. Celui-ci ne fit pas attendre sa réponse : elle fut franchie et sans détour ; il ne chercha point à déprécier l'ouvrage , à rabaisser son mérite , afin de l'obtenir , pour ainsi dire , au rabais.

— « Votre roman , dit-il à l'auteur , ne me semble pas devoir être un chef-d'œuvre (madame Cottin pâlit) , toutefois il me paraît supérieur à une foule de productions du même genre où l'on ne trouve ni intérêt , ni style , ni traits d'observation. Vos personnages ne brillent pas par l'originalité ; mais votre composition me paraît plus simple , moins chargée d'incidents et de dissertations , et par cela même plus attachante. Quant au dénouement , il est essentiellement dramatique ; et votre style , élégant et naturel , est animé d'une chaleur qui part de l'âme et qui doit exercer une vive sympathie sur le lecteur. Ce n'est point un chef-d'œuvre , je le répète ; mais il ne vous manque que plus d'habitude et d'expérience pour en produire , et je m'offre d'avance pour être l'éditeur de vos ouvrages futurs. En attendant , madame , combien demandez-vous pour celui-ci ? je sais que tous mes confrères ne vous parleraient pas aussi rondement ; mais c'est ma manière , à moi , et je ne m'en suis jamais mal trouvé.

DES JEUNES PERSONNES.

43

— Puisque vous traitez avec tant de franchise, répondit madame Cottin rassurée par les dernières paroles du libraire, je dois en agir de même. Je vous dirai donc qu'une circonstance imprévue m'impose la nécessité de trouver, dans le plus bref délai, une somme de cinquante louis, et que c'est ce qui m'a donné l'idée de tirer parti de cet écrit que je n'avais fait que pour mon plaisir. Je ne puis le donner à moins de cinquante louis payés comptant. Voilà mes conditions.

— Cinquante louis ! c'est un peu cher pour un premier ouvrage dont le succès peut être incertain. Mais comme je compte me rattraper sur ceux qui doivent le suivre, je m'exécute volontiers. Madame veut-elle de l'or ou du papier ?

— A peu près moitié de l'un, et moitié de l'autre, si cela vous est indifférent. »

Au bout de quelques minutes, le traité de cession était dressé et signé, l'argent compté, et madame Cottin, heureuse comme si elle eût trouvé un trésor, revint à sa demeure, le cœur soulagé d'un grand poids. Rentrée chez elle, elle donna un libre cours à sa joie. Son succès avait dépassé presque ses espérances, sinon ses vœux, car elle aurait voulu pouvoir réaliser une somme plus forte encore pour le malheureux M. de Fou-

belle. Dans les transports de sa joie, elle allait, elle venait dans sa chambre, elle se frottait les mains, elle sautait, en un mot elle extravaguait. Louable extravagance qui trouve sa source dans une belle âme, et qui se rencontre bien rarement pour des motifs aussi purs ! Toutefois, il fallait songer à compléter la somme que M. de Fonbelle avait demandée. Madame Cottin préleva sur ses épargnes et sur ses besoins futurs, six cents francs qu'elle joignit aux cinquante louis qu'elle venait de recevoir.

Le soir même le fidèle messenger de M. de Fonbelle se présenta comme il l'avait annoncé.

— « Votre ami va pouvoir partir, lui dit d'une voix émue madame Cottin. J'ai eu le bonheur de parvenir à me mettre en mesure d'assurer son départ. Voilà dix-huit cents francs... Je fais les vœux les plus sincères pour que son voyage ne soit traversé par aucun accident. Qu'il se hâte de franchir la frontière et de poser le pied sur un sol libre. J'apprendrai sa sortie de France avec bien de la satisfaction. Dites-le-lui bien, monsieur, je vous en prie.

— Madame je suis porteur d'une lettre et d'une reconnaissance où la somme est laissée en blanc. Mon ami m'a chargé du soin de la remplir, et je vais.....

— C'est tout à fait inutile, Monsieur, je vous

assure. Mon intention n'est point de compter avec M. de Fonbelle, mais de l'aider à se soustraire au fer des bourreaux. Ce que je lui envoie est pour ainsi dire de l'argent trouvé, sur lequel je ne comptais plus. Quand des temps plus heureux pour lui reviendront, nous compterons alors, je le veux bien ; mais jusque-là, je ne veux entendre parler que d'une chose. S'il se trouve dans le besoin sur la terre d'exil, je le prie de me le faire savoir ; je ferai toujours ce que je pourrai. »

Madame Cottin prit ensuite connaissance de la lettre de M. de Fonbelle, qui contenait l'expression de sa reconnaissance ; puis elle chiffonna la lettre et la pièce qui s'y trouvait jointe, et les jeta toutes deux dans le feu devant l'inconnu, qui se retira, après avoir ajouté ses remerciements à ceux de son ami.

Quinze jours après, madame Cottin reçut la nouvelle de la mise en vente de son ouvrage ; elle apprit presque en même temps que M. de Fonbelle était parvenu très-heureusement à passer en Suisse. Ces deux nouvelles lui causèrent une impression toute différente. La dernière remplît de joie son âme bonne, sensible et généreuse ; mais les dangers de la publicité lui apparurent dans toute leur étendue, quand on vint lui apporter ses exemplaires d'auteur, et

qu'elle sut que le livre se vendait depuis deux jours. Déjà, il s'en était écoulé cinq cents exemplaires, ce qui était d'un excellent augure. Mais les rigueurs de la critique pouvaient empoisonner ce succès ; et madame Cottin, instruite à cet égard par de nombreux exemples, craignait de se voir déchirer par les journalistes.

Cependant ses appréhensions n'étaient point fondées. Le public fit l'accueil le plus favorable à *Claire d'Albe*, et le libraire fut obligé peu après de faire mettre sous presse la seconde édition. Vers le même temps, madame Cottin reçut la visite du municipal qui était venu procéder à l'examen de son domicile et de ses papiers. Il avait un volume sous le bras ; sa mise était assez soignée ; sa tenue n'avait rien de cette ridicule gravité qu'il avait étalée dans l'exercice de ses fonctions. Il fit son entrée avec toutes les démonstrations de politesse qui distinguent un homme du monde.

— « Mille pardons, madame, dit-il en entrant, je vous avais promis de revenir, et je reviens, d'abord pour vous féliciter sur le succès de votre ouvrage, puis aussi pour m'excuser de toutes les inconvenances que je me suis permises lors de ma visite domiciliaire.

— Mais comment donc, monsieur ? le n'ai pas eu à me plaindre de vos procédés...

DES JEUNES PERSONNES. 47

— Pardonnez-moi, madame. Ces termes de citoyen, de citoyenne, ce tutoiement ont dû vous paraître aussi grossiers qu'ils le sont réellement ; mais j'ai cru devoir m'y conformer pour conserver quelque ascendant sur ces gens-là et les empêcher de faire le mal. Pour ma sûreté personnelle, pour celle de ma famille, j'ai cru de la prudence d'avoir l'air d'abonder dans toutes leurs idées révolutionnaires... Voilà ce qui doit vous expliquer tout... Mais parlons, madame, de votre charmant ouvrage. Hein ! je vous l'avais bien donné à entendre, que votre roman jouirait d'un grand succès ? L'analyse que vous nous en aviez faite à la hâte nous avait tous fortement intéressés : les larmes de mes grossiers camarades ont dû vous le prouver. Mais la lecture, madame, la lecture ! c'est là surtout qu'est votre triomphe ! ma femme en est enchantée, et elle est connaisseuse. J'ai acheté votre livre dès qu'il a été annoncé. Plus de trente personnes me l'ont déjà emprunté ; on retient son tour pour le lire ! Voyez dans quel état il est à présent ; les feuillets ne tiennent plus ensemble ; et, pour le conserver tout entier, je vais de ce pas le porter chez le relieur. Pardon, madame, je n'ai pu résister au besoin que j'avais de vous voir : que ces motifs me servent d'excuse auprès de vous. »

Madame Cottin fut touchée de la démarche polie de cet honnête municipal ; elle le remercia de ses bons offices et de ses félicitations , et le pria de lui continuer sa protection en cas de besoin.

— « Elle vous est acquise, madame , et sans condition ; mais permettez-moi d'ajouter que vous devriez bien nous continuer le plaisir de lire vos ouvrages. »

Madame Cottin sourit à cette demande ; et son sourire valait une promesse. En effet , elle s'occupait déjà d'une seconde composition. L'indulgence avec laquelle on avait reçu la première, les encouragements flatteurs du libraire, et pardessus tout l'espérance d'être encore utile à quelque infortuné, lui avaient remis la plume à la main.

Il était beau d'avoir signalé ainsi ses premiers pas dans la carrière des lettres par une bonne action et par un ouvrage estimable. Débuter sous les auspices de la bienfaisance, ne peut que porter bonheur. *Claire d'Albe* fut bientôt suivie de *Malvina*, et l'on remarqua dans la manière de l'auteur un progrès étonnant. Le caractère de l'héroïne excita surtout les applaudissements ; et l'on doit aisément convenir que c'est, à tous égards, un des personnages les plus intéressants des romans modernes. Il est difficile de trouver

DES JEUNES PERSONNES. 49

des situations mieux conçues, mieux développées, plus pathétiques en tous leurs détails, que la situation principale de cet ouvrage. On n'est pas moins attendri en lisant *Amélie Munsfeld*, le troisième ouvrage de madame Cottin. Les émotions s'y succèdent avec un progrès rapide, jusqu'au moment des funérailles des deux principaux personnages. On aime Amélie et Ernest, on les regrette, on ne peut s'empêcher de les pleurer à chaudes larmes ; et comme l'a dit un critique philosophe, on plaint avec effroi madame de Woldmar, mère d'Ernest et très-digne baronne allemande, qui laisse mourir de chagrin son fils unique, de peur qu'il n'épouse Amélie, fille d'une haute naissance, mais veuve d'un mari qui avait eu le malheur de n'être pas un baron allemand. C'est avec beaucoup de force que madame Cottin a fait la peinture de cet orgueil barbare qui ne cesse d'être invincible que par des maux irréparables, et qui se borne à pleurer en vain sur des tombeaux qu'il a creusés.

*Elisabeth ou les Exilés de Sibérie* fut un nouveau fleuron pour la couronne littéraire de madame Cottin. Le courage et la piété filiale de la jeune Elisabeth Potosky y étaient des sujets dignes de la plume de notre auteur ; aussi les détails qu'elle a semés dans ce petit roman histo-

rique respirent une simplicité pleine de charme. C'était dans la tendresse de sa mère et dans la bonté de son propre cœur qu'elle avait puisé ces traits sublimes et touchants qui font de cet ouvrage un monument élevé par la piété filiale à l'affection maternelle. Le trait qui fait le sujet de cette histoire est vrai. Comme l'a très-bien dit madame Cottin elle-même, l'imagination n'invente pas des actions si touchantes ni des sentiments si généreux ; le cœur seul peut les inspirer. La jeune fille qui a conçu le noble dessein d'arracher son père à l'exil, qui l'a exécuté en dépit de tous les obstacles, a réellement existé : ce n'est point une fiction. Cette jeune héroïne de dix-huit ans a montré ce qu'un enfant pieux, soumis et tendre est capable de faire pour ses parents ; et en récompense de son beau dévouement, outre le témoignage de sa conscience, outre l'admiration de tous ses contemporains, elle a encore eu l'avantage d'avoir pour panégyriste l'une de nos femmes célèbres, l'une des plus capables d'apprécier son héroïsme.

Madame Cottin mit le sceau à sa réputation d'écrivain, en publiant *Mathilde ou les Croisades*, roman historique dont l'action se passe à la fin du douzième siècle, sous le règne de Philippe-Auguste et de Richard Cœur-de-Lion. Les personnages de Malek-Adel et de Mathilde absor-

DES JEUNES PERSONNES.

bent toute l'attention. Le développement de ces deux caractères donne lieu à une foule de situations qui émeuvent puissamment. Souvent le style de l'auteur y acquiert une haute énergie. En général, les effets dramatiques dominent dans les productions de madame Cottin. Cette femme était douée d'une sensibilité rare ; elle établit et soutient bien un caractère qu'elle affectionne ; elle compose sans timidité, mais sans audace ; et l'on doit regretter qu'elle ait été enlevée à la littérature, dans un âge où son talent, déjà très-remarquable, pouvait encore se perfectionner.

Le caractère modeste de madame Cottin était si bien connu que la critique, parfois si audacieuse dans ses écarts passionnés, se montra toujours plein d'égards pour sa personne, même en censurant sévèrement ses ouvrages. Sa carrière littéraire, pourtant si brillante, fut exempte de ces luttes orageuses que suscitent si fréquemment d'ambitieuses et jalouses rivalités. C'est que madame Cottin, par son indulgente modestie, se faisait pardonner sa gloire. Qu'eût-ce donc été si l'on eût connu les honorables motifs qui l'avaient engagée à se faire auteur ? Mais, savante dans l'art d'obliger autant que dans celui d'écrire, elle se taisait sur le bien qu'elle faisait, et ce n'est qu'après sa mort que l'on a connu tous ces admirables secrets.

## L'Épître aux dames

Ce jeu de cartes divinatoires<sup>1</sup>, édité sous la Restauration, évoque la « grammaire fondamentale et très limitée de scènes » qui gère le fonctionnement du Roman sentimental. L'on y retrouve la représentation symbolique figurée (sous forme de « figures ») des éléments fondamentaux qui en alimentent le cadre narratif.

À sa consultante, une voyante tient généralement un discours articulé sur ces figures élémentaires. Elle élabore ainsi l'histoire des « possibles sentimentaux », *fabula* dont l'héroïne n'est autre que la cliente angoissée qui sollicite son aide. Pour elle, la cartomancienne « fabrique » une intrigue, projection dans l'avenir d'une situation présente qui, fatalement, est destinée à évoluer selon une dynamique précise. Cette situation nouée dont il s'agit de démêler les fils évoque d'assez près l'intrigue romanesque.

La voyante et la romancière puisent leurs ingrédients à la même source : les relations sentimentales régies par les codes sociaux sont placés sous la dépendance directe du système de représentation spécifique d'une époque. Il n'est donc pas surprenant de retrouver des termes identiques, présents à la fois dans le Roman sentimental et dans ce type d'imagerie symbolique.

La planche I présente des figures en rapport avec la Nature : l'image de l'as de coeur n'est pas sans évoquer la demeure de Champlan où résidait Mme Cottin. Le « hibou » sur le dix de pique qui se trouve sur la planche IV rappelle un passage de *Malvina*. La planche V, avec la malle-poste (neuf de carreau), la planche VI avec le postier apportant une lettre (as de carreau) et le postier à cheval (huit de carreau), soulignent l'importance du courrier au début du XIX<sup>e</sup> siècle. La planche VII, enfin, montre un colporteur (dix de trèfle) dont le rôle n'était pas seulement de vendre des pièces d'étoffe (il propose apparemment à sa cliente un *shall*) mais également des livres. L'enfant sautant à la corde (huit de trèfle) fait songer aux nièces de Mme Cottin et aux divers personnages d'enfants qui traversent ses romans. Ces images, par ailleurs, présentent nombre de jeunes filles et de femmes, des portraits de soupirants possibles, assez évocateurs de ceux qui ont traversé l'existence personnelle de la romancière ou qu'elle a dépeints dans ses fictions.

---

<sup>1</sup> Nous en avons parlé dans l'étude consacrée à *Claire d'Albe* (tome II, pages 567-568).





AS DE PIQUE

NEUF DE CŒUR



DAME DE TREFLE



VALET DE CŒUR



NEUF DE TREFLE



NEUF DE PIQUE



ROI DE PIQUE



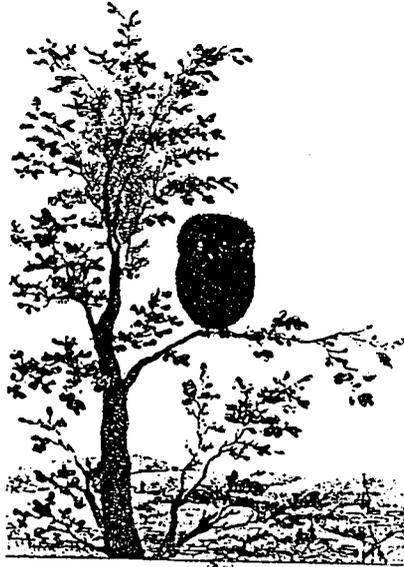
DAME DE PIQUE



ROI DE CŒUR



VALET DE CARREAU



DIX DE PIQUE



DIX DE CŒUR



SEPT DE TREFLE



DAME DE CŒUR



NEUF DE CARREAU



ROI DE CARREAU



ROI DE TREFLE



DAME DE CARREAU



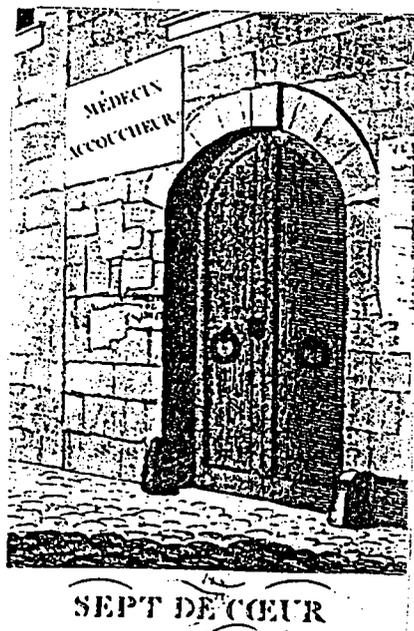
AS DE CARREAU



HUIT DE CARREAU



AS DE TREFLE



## Images du Roman noir

Nous avons sélectionné un certain nombre d'images extraites de l'ouvrage de Maurice Lévy, *Images du Roman noir*<sup>1</sup>, parce qu'elles offrent un accès direct au système de représentation de la période où a vécu Sophie Cottin : ces images, contemporaines de son oeuvre, pourraient illustrer certains épisodes des romans que nous avons étudiés. Elles montrent l'identité des thèmes topiques qui alimentent le feuillet de réception de cette époque.

---

<sup>1</sup> Maurice Lévy, *Images du Roman noir*, Paris, Éric Losfeld éditeur, 1973.

Régina-Maria Roche, *Les Enfants de l'Abbaye*, traduit de l'anglais par André Morellet, 6 volumes, Paris, Maradan, An VI, vol. IV, page 189.

Cette image pourrait servir d'illustration à *La Nouvelle Héloïse*. On peut remarquer que le personnage masculin tend une lettre à la jeune femme. L'importance du courrier et de la communication par le biais d'un billet est mise clairement en évidence dans cette scène. Dans *Claire d'Albe* et dans *Malvina*, l'aveu amoureux transite par un ou plusieurs billets : le personnage masculin force généralement sa destinataire à les accepter et à les lire, situation que semble suggérer ici l'attitude de la jeune femme. Notons que l'éditeur de ce roman n'est autre que Maradan, le premier éditeur de Mme Cottin...



Charlotte Smith, *Ethelinde ou La Recluse du lac*, traduit de l'anglais par M. de la Montagne, Paris, Maradan, An VII, vol. I, pages 71-2.

Les scènes au bord d'un lac ou d'un cours d'eau et les sauvetages d'héroïnes qui se noient sont présents dans l'oeuvre de Sophie Cottin : Ernest sauve Amélie qui s'est jetée dans le Danube. L'élément liquide et le rivage, la navigation en bateau, la natation apparaissent dans les différents romans étudiés.

L'influence du roman anglais constitue également un point remarquable : une fois encore, Maradan publie une traduction d'une oeuvre anglaise (ou présumée telle).



Mary Charlton, *Phédora ou La Forêt de Minski*, traduit de l'anglais par André Morellet, 4 volumes, Paris, Denné, An VII, vol. III, pages 182-3.

Si, une fois encore, il s'agit d'un roman anglais traduit, l'action se déroule en Russie. Le nom de l'héroïne, Phédora, est le même que celui de la mère d'Élisabeth. Le sauvetage de l'héroïne confrontée à une Nature sauvage et hostile (les scènes de tempête ne manquent pas dans *Les Exilés de Sibérie*) constitue certainement un élément paroxystique dans cette intrigue. Les thèmes mis en oeuvre par Sophie Cottin étaient donc présents dans l'imaginaire de l'époque préimpériale.



Élisabeth Hervey, *L'Église de Saint-Siffrid*, traduit de l'anglais par L.F. Bertin, 5 volumes, Paris, Maradan, An VIII, vol. I, pages 70-1.

Cette scène se déroule au bord de la mer. L'évanouissement de l'héroïne dans les bras du personnage masculin se retrouve dans *Claire d'Albe* et dans *Amélie Mansfield*. Il s'agit d'un *topos* du genre romanesque sentimental. Maradan avait fondé le succès de sa maison d'édition sur des traductions de romans anglais. Le nombre de volumes est significatif d'une stratégie commerciale et non pas de l'étendue du roman.



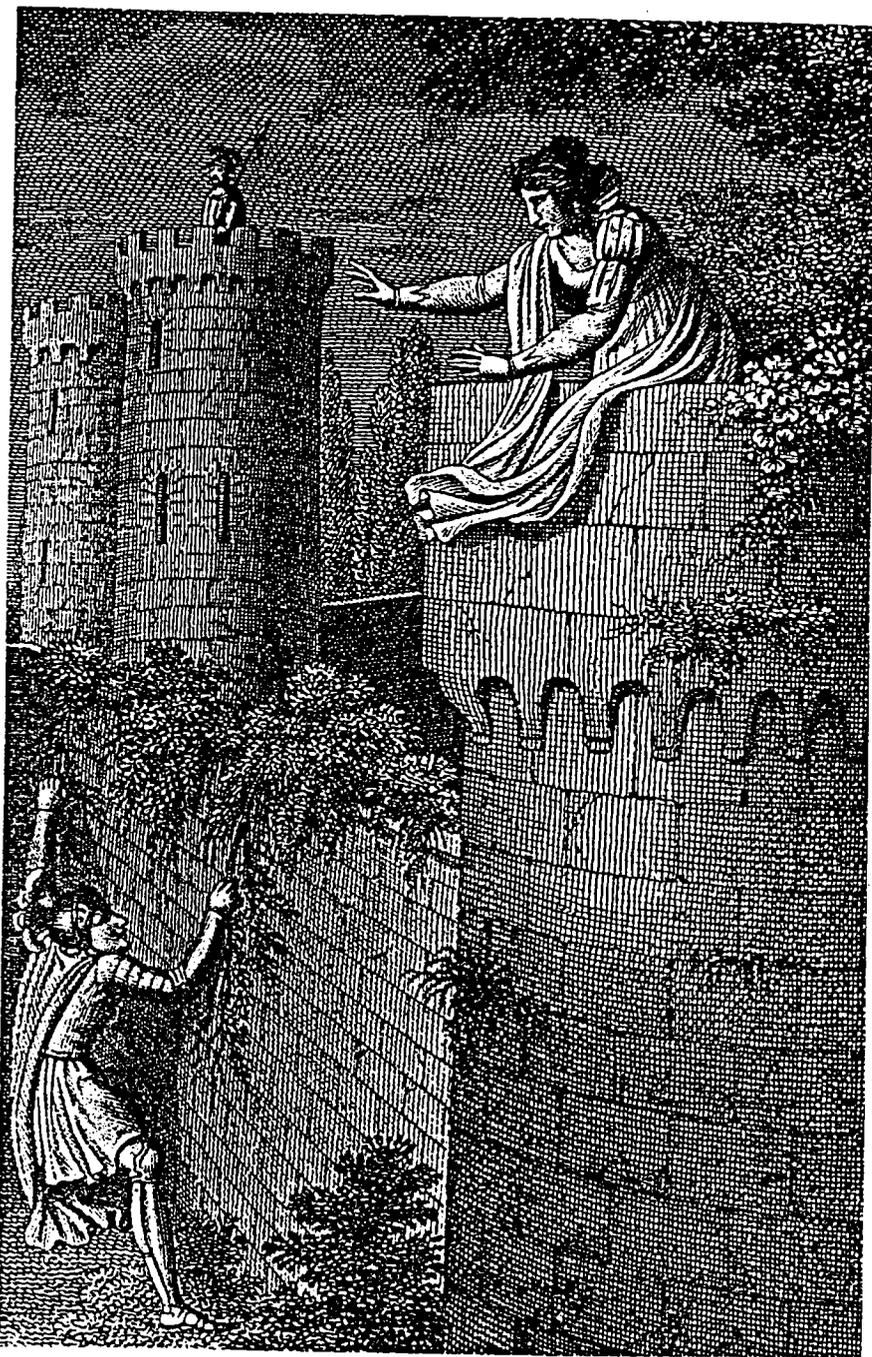
Ann Radcliffe, *Julia ou Les Souterrains de Mazzini*, traduit de l'anglais, 2 volumes, Paris, Maradan, An VI, vol. 1, pages 15-6.

L'atmosphère de cette scène évoque *Malvina*. Dans le château de Mistriss Birton, l'héroïne admire le paysage d'Écosse qu'elle aperçoit de la fenêtre de ses appartements. Le lieu, un château « gothique » isolé, appartient aux thèmes qui fournissent au roman de cette période un décor stéréotypé.



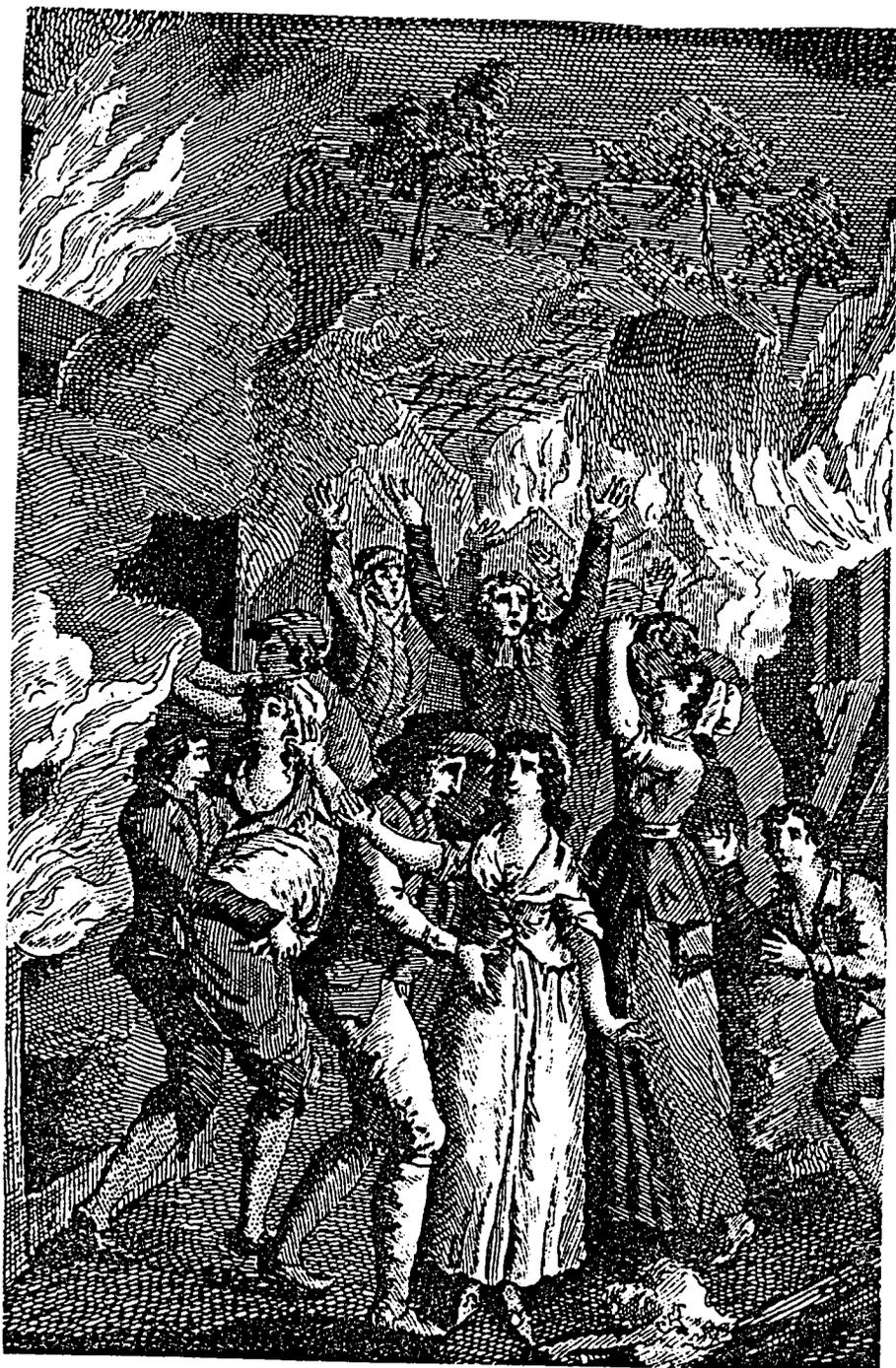
L.-F. M. Belin de la Liborlière, *Anna Grenwill*, roman historique du siècle de Cromwell, 3 volumes, Paris, Lemarchand, An IX, vol. I, pages 173-6.

Il s'agit d'un roman historique se déroulant à l'époque de Cromwell : l'homologie entre cette période de l'histoire anglaise et celle qu'a traversé la France révolutionnaire, sera relevée par nombre d'écrivains. L'atmosphère médiévale de cette vignette, cependant, peut surprendre. Elle révèle l'intérêt croissant du public pour les monuments « gothiques ». Cette image pourrait servir d'illustration à *Mathilde* de Sophie Cottin.



?, *Le Cimetière de Mousseaux*, 2 volumes, Paris, Roux, An IX - 1801, vol. II, pages 108-12.

Cette scène d'incendie n'est pas sans rappeler le passage de *Malvina* où Sir Seymour brave les flammes qui dévorent l'auberge pour porter secours à M. Prior, inconscient.



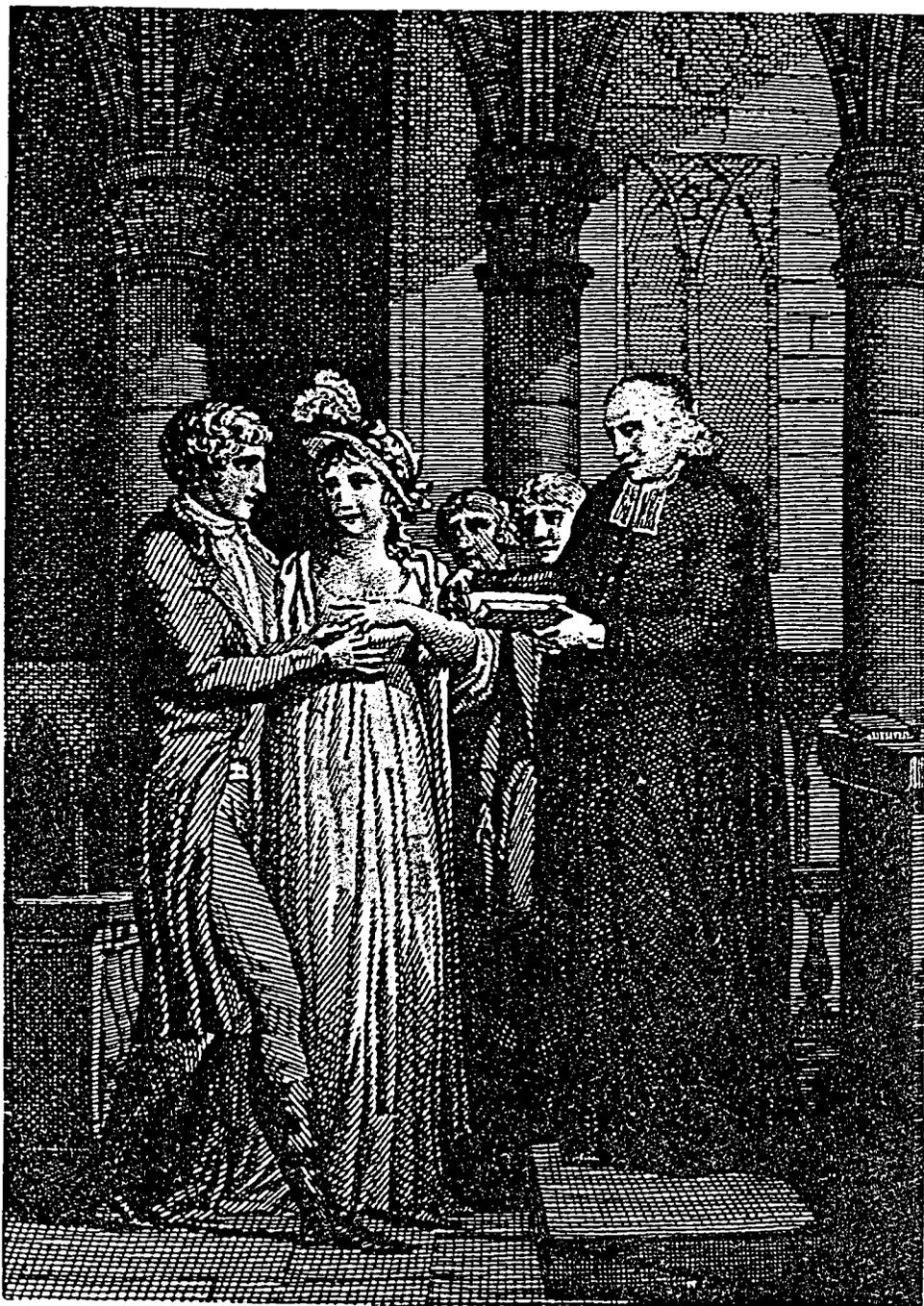
Ann Radcliffe, *Les Mystères d'Udolphe*, traduit de l'anglais sur la troisième édition par Victorine de Chastenay, 6 volumes, Paris, Maradan, An VI-1798, vol. IV, pages 52-53.

Les scènes d'enterrements ou de funérailles sont présentes dans les différents romans de Sophie Cottin. Celle-ci évoquerait assez bien l'enterrement fictif de Louise dans *Malvina*. L'on se souvient que Mme Cottin, comme Victorine de Chastenay, avait songé à faire oeuvre de traductrice ; Maradan, sans doute déjà menacé par le déclin de son commerce, avait refusé poliment son offre.



Élisabeth Hervey, *L'Église de Saint-Siffrid*, traduit de l'anglais par L.-F. Bertin, Paris, Maradan, An VIII, vol. II, pages 88-89.

Le mariage constitue l'une des scènes topiques de l'univers romanesque à l'époque de Mme Cottin. Cette image pourrait illustrer à merveille le mariage d'Amélie avec le jeune M. Mansfield. Le cadre gothique de l'église annonce le retour à la religion chrétienne au sortir de la tempête révolutionnaire.



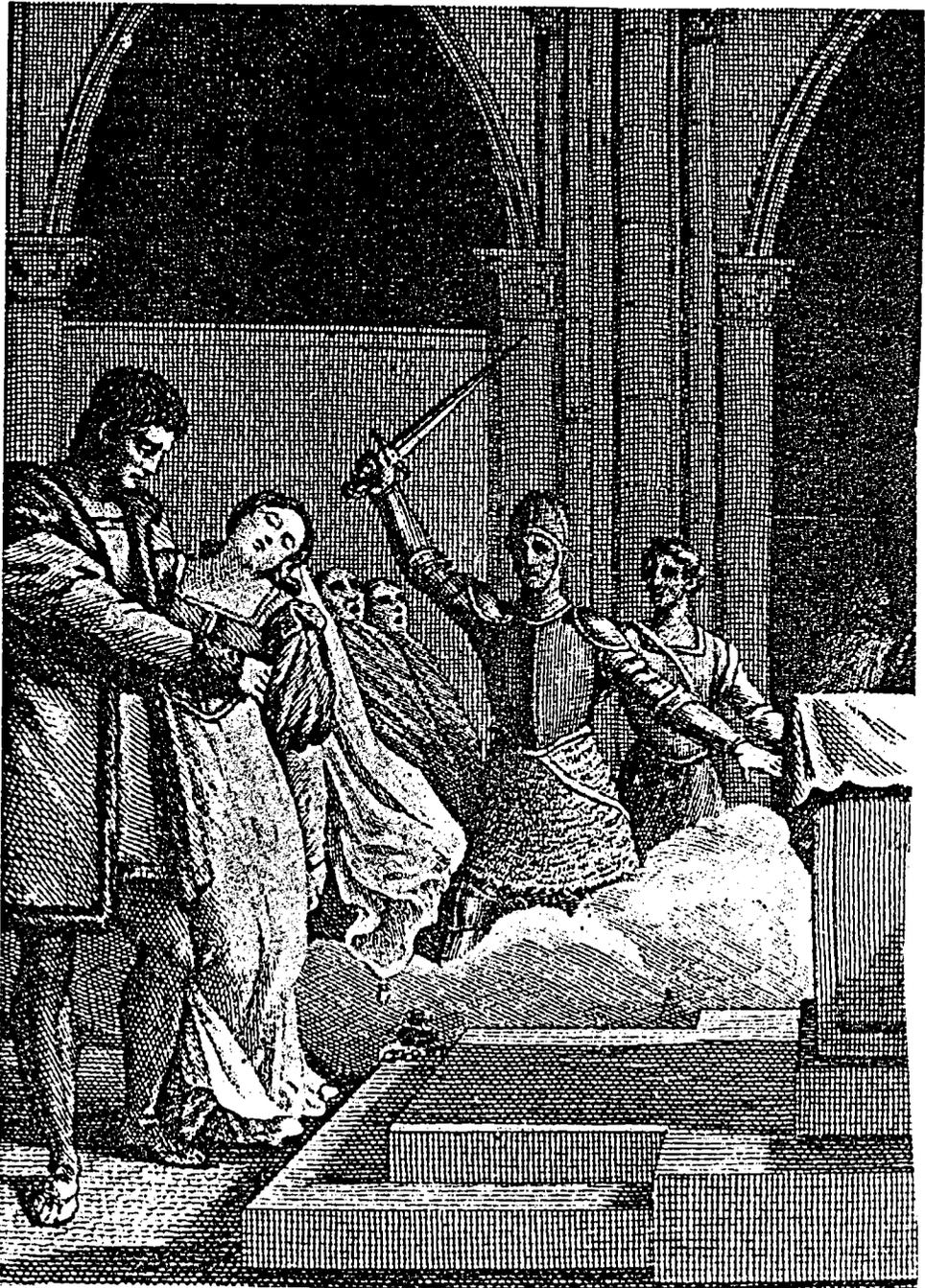
Agnès Musgrave, *Edmond de la forêt*, 4 volumes, Paris, Langlois, An VII, vol. IV, pages 292-3.

Cette autre scène fait penser au mariage de Malvina qui s'unit à Sir Seymour. Le prêtre qui bénit cette union pourrait figurer M. Prior. L'atmosphère, plus rustique que dans la scène précédente, évoque le cadre écossais du roman de Mme Cottin.



*L'Hermitte de la Tombe Mystérieuse ou Le Fantôme du Vieux Château*, anecdote extraite des annales du treizième siècle par Mme Ann Radcliffe et traduite sur le manuscrit anglais par M.E.L.D.L. Baron de Langon, 3 volumes, Paris, Ménard et Desenne, 1816, vol. III, pages 52-54.

Dans une atmosphère chevaleresque qui n'est pas sans rappeler celle de *Mathilde*, les personnages sont placés au pied d'un autel. Cette image pourrait illustrer la fin du roman que nous avons étudié : Mathilde faisant ses adieux à Richard, tandis que les Musulmans, les yeux levés au ciel, se convertissent.



*Le Fantôme vivant, ou Les Napolitains*, Anecdote extraite d'un manuscrit trouvé sur les bords de la Tamise, par l'auteur de *La Mendicante de Qualité*, des *Amours de Nanterre*, etc., Paris, Marchand, An IX-1801, pages 152-3.

Un fois encore, l'atmosphère médiévale prédomine : chevaliers armés, château gothique en fond de décor.

Les personnages semblent prendre part à un duel. Dans *Malvina*, le thème du duel avait déjà une importance dramatique : Seymour et Prior sortaient de la demeure de Louise afin de s'affronter au pistolet. C'est au cours d'un duel que M. Mansfield trouvait la mort, dans *Amélie Mansfield*. Dans *Mathilde*, le tournoi, la joute, puis le combat à mort entre Malek et Lusignan, occupent une place essentielle dans la narration romanesque.



MODERN LANGUAGE STUDIES

Y. 8° Sup. 12.466

# MADAME COTTIN

L. C. SYKES



207928

BASIL BLACKWELL · OXFORD

1949

UNE OUBLIÉE

# MADAME COTTIN

D'APRÈS SA CORRESPONDANCE

PAR

ARNELLE

AVEC DEUX GRAVURES



PARIS

LIBRAIRIE PLON  
PLON-NOURRIT ET C<sup>ie</sup>, IMPRIMEURS-ÉDITEURS  
8, RUE GARANCIÈRE — 6<sup>e</sup>

1914

*Tous droits réservés*



MADAME COTTIN

D'après un dessin de CHAPELAT, gravé par MIGNERET



*Sophie Cottin (vers 1790)...*



FEMMES AUTEURS. De gauche à droite et de haut en bas : M<sup>me</sup> Roland, M<sup>me</sup> de Staël, M<sup>me</sup> de Genlis, M<sup>me</sup> Campan, M<sup>me</sup> Cottin, M<sup>me</sup> Duffrenoy.  
(B. N., Cabinet des Estampes). — CE LAZARUS



Portrait de Pierre-Hyacinthe Azaïs, le philosophe ridicule...



Institut Royal  
de  
France.

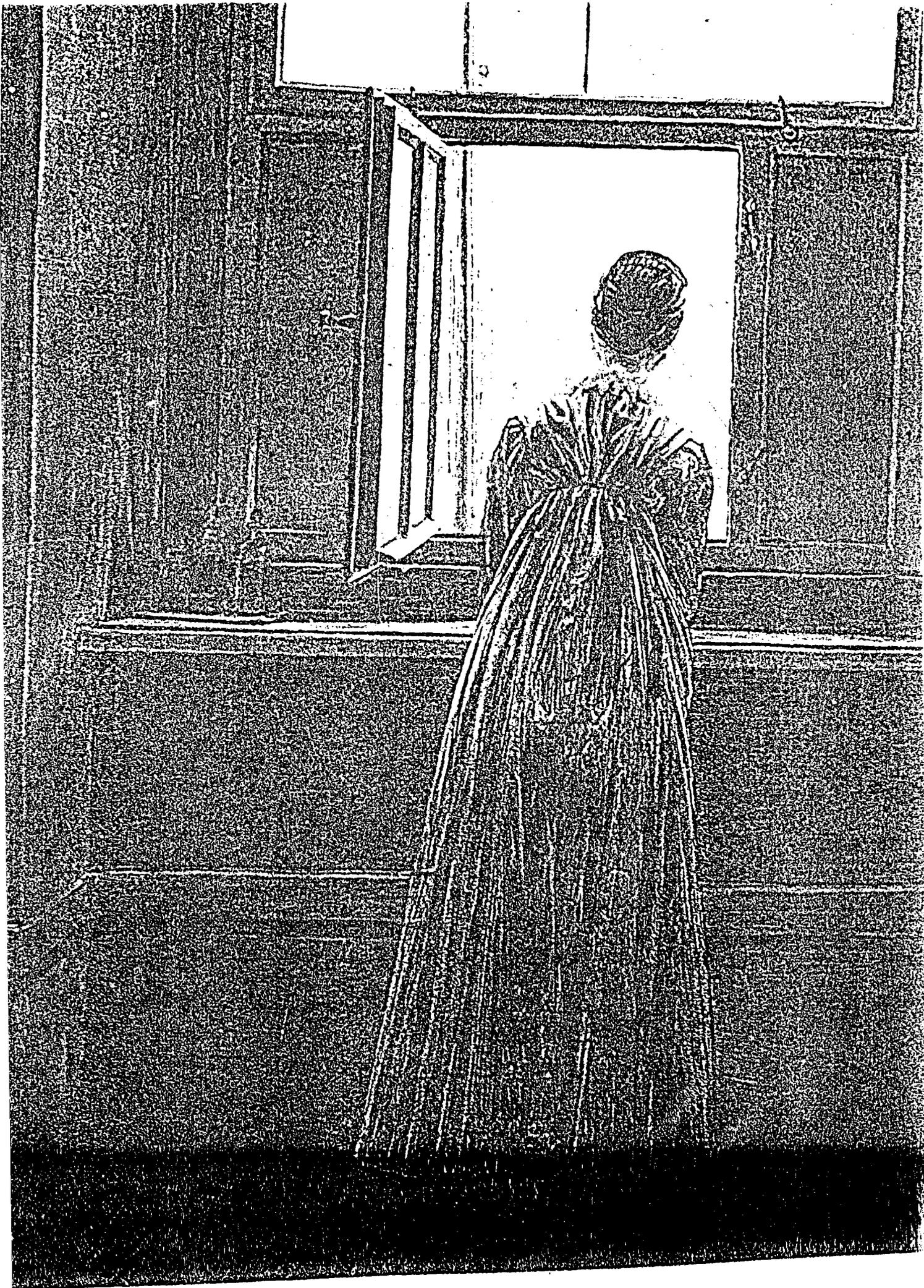
Académie française

MICHAUD,  
(Joseph.)

Membre de la Légion d'honneur,

N. à Rouen le 10 Juin 1764. du 10 1813.





# *Index de la thèse*



*Emigrand. Revenant a Paris.*

## INDEX.

Les documents figurant en annexe de notre thèse ne sont pas pris en compte dans cet index en raison de leur pagination différente. Cependant, notre « Annexe méthodologique » comporte un index particulier qui permet de se reporter aux notions convoquées.

### —Dates—

1770 79; 86; 87; 95; 96; 97; 98; 104; 125; 212;  
546; 871; 883; 994; 1223

1774 83

1775 84

1789 54; 79; 82; 90; 119; 135; 138; 141; 146;  
147; 155; 158; 159; 161; 162; 164; 166;  
203; 233; 302; 303; 325; 334; 462; 474;  
600; 641; 896; 897; 898; 994

1807 16 ; 24

1820 21

### —A—

Abel 1130

Accardo (Alain) 89; 101; 208

Actant 657; 660

Adam (Jean-Michel) 32; 589; 871; 931

Adèle de Raincy 315; 485; 492; 494; 495; 496;  
508; 528; 563; 595; 1216

Adisson 697

Adjuvant 549; 589; 667; 706; 1017; 1021; 1118

Admiral 228; 229

Adolphe 359; 482; 495; 509; 515; 521; 724;  
741; 750; 752; 754; 756; 757; 758; 759;  
763; 764; 765; 768; 771; 773; 774; 775;  
776; 778; 779; 780; 782; 783; 784; 785;  
786; 789; 791; 792; 793; 794; 795; 796;

797; 798; 799; 800; 802; 803; 804; 805;  
806; 810; 823; 824; 825; 826; 828; 829;  
830; 831; 832; 833; 837; 838; 844; 846;  
855; 856; 859; 860; 861; 865; 866; 870;  
1218

Agen 86

Agnès 37; 344; 926; 927; 928; 929; 930; 932;  
933; 934; 935; 936; 937; 941; 946; 963;  
969; 970; 973; 1000; 1004; 1006; 1007;  
1049; 1050; 1090; 1212; 1213; 1216; 1217;  
1220; 1221

Agonistique 624; 639; 821; 935

Aguesseau (d') 125

Aillecourt (d') 1098

Albert 171; 203; 290; 325; 359; 724; 725; 726;  
727; 728; 733; 734; 735; 737; 738; 739;  
740; 743; 744; 745; 747; 749; 755; 757;  
758; 762; 763; 764; 765; 766; 767; 772;  
774; 780; 781; 782; 783; 784; 785; 787;  
789; 791; 792; 793; 794; 798; 799; 800;  
801; 804; 807; 808; 810; 811; 813; 814;  
816; 817; 821; 823; 824; 825; 826; 827;  
828; 829; 830; 831; 832; 833; 834; 836;  
838; 843; 847; 851; 852; 853; 855; 859;  
1216; 1220; 1229

Albi 381

Albion 45; 48; 91; 1115; 1132

*Alceste* 145; 699

Alembert (d') 334

Alep 893  
 Alexandre I<sup>er</sup> 1114  
 Alissan de la Tour 126  
 Alle 17  
 Allemagnes 120; 125; 132; 283; 358; 591; 597;  
     666; 697; 718; 719; 720; 722; 796; 830;  
     902; 1131; 1195  
 Alsace 132; 294; 883  
 Ambrière 34; 35; 153  
*Amélie Mansfield* 329; 359; 368; 369; 419;  
     423; 429; 430; 464; 468; 477; 717; 718;  
     719; 720; 721; 725; 727; 737; 746; 837;  
     845; 868; 870; 871; 1086; 1198; 1208;  
     1220; 1221; 1222; 1227; 1229; 1236  
 Amériques 90; 98; 102; 108; 113; 132; 164;  
     169; 193; 343; 379; 1194  
 Amiens 185; 360; 428; 471; 601; 642  
 Amour 17; 26; 32; 35; 37; 42; 51; 58; 68; 71;  
     101; 109; 112; 142; 154; 163; 182; 198;  
     214; 218; 226; 241; 254; 257; 258; 273;  
     274; 278; 279; 291; 293; 311; 315; 317;  
     322; 337; 338; 342; 345; 347; 348; 361;  
     375; 392; 401; 408; 410; 411; 414; 420;  
     426; 432; 451; 462; 484; 488; 493; 503;  
     504; 505; 508; 511; 512; 516; 523; 526;  
     534; 536; 537; 539; 572; 580; 586; 587;  
     590; 596; 603; 606; 607; 609; 610; 616;  
     617; 618; 619; 624; 632; 633; 638; 639;  
     640; 641; 645; 651; 661; 672; 673; 674;  
     677; 678; 680; 685; 687; 688; 689; 691;  
     694; 710; 711; 714; 717; 722; 731; 732;  
     734; 735; 737; 739; 740; 741; 746; 754;  
     755; 756; 757; 758; 763; 764; 765; 768;  
     770; 771; 772; 773; 775; 780; 781; 783;  
     784; 785; 788; 790; 794; 795; 799; 809;  
     814; 817; 819; 822; 823; 824; 825; 826;  
     832; 834; 835; 839; 844; 846; 847; 848;  
     849; 850; 852; 853; 854; 855; 856; 858;  
     859; 860; 880; 886; 908; 911; 912; 916;  
     922; 925; 929; 930; 933; 935; 937; 940;  
     941; 942; 943; 952; 955; 956; 958; 959;  
     960; 962; 967; 968; 969; 975; 976; 977;  
     985; 987; 988; 989; 993; 994; 996; 997;  
     998; 1013; 1015; 1016; 1017; 1021; 1023;  
     1031; 1035; 1036; 1038; 1042; 1045; 1053;  
     1055; 1059; 1061; 1063; 1074; 1075; 1080;  
     1095; 1097; 1098; 1103; 1104; 1121; 1123;  
     1124; 1125; 1128; 1130; 1198; 1200; 1204;  
     1206; 1213; 1214; 1215; 1216; 1217; 1218;  
     1221; 1222; 1231; 1235  
 Analepse 350; 351; 503; 561; 726; 737; 751;  
     1064  
 Andouillé 80  
 Andouillé (médecin) 80  
*Andromaque* 146  
 Angleterre 61; 87; 106; 121; 125; 128; 185;  
     187; 190; 191; 193; 196; 199; 259; 263;  
     272; 301; 327; 344; 358; 472; 582; 596;  
     598; 600; 604; 634; 696; 701; 702; 703;  
     719; 887; 905; 906; 910; 916; 939; 940;  
     947; 948; 989; 1000; 1001; 1011; 1013;  
     1014; 1015; 1018; 1020; 1033; 1057; 1058;  
     1079; 1115; 1161; 1229  
 Angoumois 104  
 Anguis 87  
 Anjou 104  
 Annunzio (d') 722  
 Antilles 90  
 Apollon 523; 1082  
 Aquitaine 85; 413; 905  
 Arabe 899; 901; 919; 936; 959; 1000; 1010;  
     1029  
 Arasse (Daniel) 270  
 Aristote 200  
 Armani 435  
*Armide* 46; 699  
 Arnelle 11; 37; 172; 195; 205; 211; 216; 232;  
     234; 237; 247; 248; 249; 250; 251; 254;

Vienne 429; 720; 721; 722; 763; 784; 795; 799;  
800; 804; 808; 810; 823; 824; 828; 832;  
847; 859; 878; 879; 894; 1194; 1229  
Vigny 18; 34; 39; 54; 55; 219; 222; 297; 400;  
472; 506; 535; 869; 895; 1084; 1158; 1238  
Villequier 80  
Villequier (duc de) 80  
Villers (de) 1098  
Villon 883  
Virgile 239  
Virginie 85; 114; 240; 241; 272; 313; 343; 495;  
581; 590; 593; 856; 1080; 1231  
Viterbe 442  
Volney 332; 1093  
Volodimir 1139; 1140  
Voltaire 31; 145; 227; 289; 307; 342; 462; 598;  
650; 654; 719; 883; 899; 919; 923  
Voragine 310; 946

—W—

Walse (valse) 283; 641; 642; 700; 1229  
Waterloo 1086; 1115  
Weber (Max) 132  
Weil (Françoise) 125  
*Werther*, Werther 65 87; 125; 273; 395; 503;  
506; 540; 666; 1200  
Weyward 609; 639; 641; 674; 709; 712  
*Wilhelm Meister* 56  
*Wille* (philosophie) 574

*Winterreise* 874

Woldemar 719; 724; 726; 727; 728; 729; 730;  
731; 732; 733; 734; 736; 738; 740; 741;  
743; 745; 747; 750; 752; 754; 755; 756;  
759; 762; 763; 765; 773; 774; 778; 779;  
780; 782; 783; 784; 785; 786; 787; 788;  
789; 790; 791; 792; 793; 794; 795; 796;  
797; 798; 800; 806; 807; 810; 812; 814;  
815; 816; 817; 818; 819; 820; 821; 822;  
823; 824; 825; 826; 828; 829; 830; 831;  
832; 834; 838; 848; 859; 860; 869; 879;  
1201; 1204; 1210; 1213; 1214  
Wolmar 128; 152  
Woronoff (Denis) 236; 242  
Wurmser (André) 105

—Y—

Yvette 216; 238; 244; 279; 341

—Z—

*Zaïde* 29  
*Zaire* 899  
*Zeitgeist* (philosophie) 591  
Zeldin (Théodore) 579; 580  
*Zélie et l'Ingénue* 124  
Zola (Emile) 123; 472; 1160

Terray (abbé) 82; 83; 92  
Thellusson 100  
*Thérèse philosophe* 75  
Thermidor 42; 236; 248; 273  
Thibaudeau 242; 261  
Thouret 172  
Tibre 442  
Tilsit 17; 1115  
Tintoret 439  
Tobolsk 1108; 1111; 1115; 1118; 1122; 1124;  
1125; 1126; 1137; 1139; 1140; 1141; 1143;  
1145; 1146; 1147; 1152; 1160; 1195  
*Tom Jones* 61; 718  
Tomkins 618; 649; 657; 701  
Tonneins 85; 86; 90; 99; 111; 112; 130; 138;  
139; 140; 141; 142; 144; 214; 215; 232;  
233; 272; 293; 333; 371; 372; 374; 406;  
419; 424  
Topos 39; 51; 212; 252; 278; 366; 433; 490;  
509; 543; 584; 739; 871; 877; 951; 1007;  
1089; 1131; 1160  
Trianon 110  
Troie 146; 147  
*Trois contes* 64  
Tronchin (docteur) 263; 650  
Troyes (Chrétien de) 122  
Tsar (Czar) 428; 1108; 1114; 1115; 1144;  
1145; 1146; 1160; 1214  
Turgot 82; 83; 84; 93; 99; 107; 145; 334; 596;  
666

—U—

Univers 18; 19; 31; 33; 40; 47; 58; 62; 69; 70;  
74; 76; 77; 84; 115; 147; 153; 167; 172;  
186; 188; 189; 190; 198; 199; 213; 222;  
225; 248; 252; 266; 268; 271; 324; 355;  
359; 376; 385; 388; 390; 391; 396; 401;  
420; 435; 436; 438; 457; 461; 463; 464;

466; 468; 471; 473; 475; 481; 483; 497;  
509; 514; 521; 525; 533; 536; 551; 557;  
560; 563; 565; 568; 570; 573; 578; 585;  
586; 588; 590; 632; 642; 663; 673; 674;  
685; 691; 692; 693; 695; 696; 699; 702;  
735; 767; 770; 778; 829; 842; 845; 856;  
859; 885; 895; 955; 983; 996; 1006; 1032;  
1034; 1036; 1076; 1084; 1088; 1116; 1117;  
1190; 1198; 1199; 1207; 1221; 1234  
Ussieux (Louis d') 883

—V—

Valentin (Raphaël de) 417  
Valincourt 28  
Valmont 609; 675  
Vaublanc 262; 321; 406  
Vaucanson 1101  
Vauthier 299  
Vauvenargues 682  
Venès 99  
Venise 296; 435; 436; 437; 438; 439; 441; 442  
Verdier 17; 112; 131; 135; 138; 140; 154; 155;  
156; 158; 209; 214; 232; 236; 238; 247;  
248; 272; 298; 333; 335; 344; 371; 373;  
374; 403; 419; 452; 506; 554; 557  
Vergennes (M. de) 133  
Vergniaud 172  
Verlaine 89; 273  
Vermenoux (Mme de) 100  
Verne (Jules) 1156; 1160; 1161; 1238  
Vernes (François) 1101  
Vernet 100; 899  
Versailles 81; 106; 109; 134; 163; 165; 190;  
216; 232; 233; 236; 238; 240; 304; 372; 400  
Versini (Laurent) 592; 620; 676; 717  
Victoires (Place des) 90

1006; 1035; 1065; 1074; 1078; 1079; 1085;  
1086; 1088; 1098; 1101; 1102; 1104; 1109;  
1110; 1113; 1117; 1129; 1142; 1147; 1148;  
1149; 1153; 1154; 1155; 1157; 1158; 1159;  
1160; 1161; 1190; 1191; 1192; 1195; 1202;  
1205; 1208; 1209; 1211; 1214; 1217; 1219;  
1229; 1231; 1232; 1233; 1234; 1238  
Sorel (Julien) 22; 37; 273; 380; 1159  
Sorrèze 379  
Springer 1108; 1115; 1116; 1118; 1119; 1120;  
1121; 1122; 1123; 1125; 1127; 1128; 1133;  
1150  
*S' Léon, a tales of the Sixteenth Century* 360;  
361  
Staël 24; 32; 46; 48; 62; 63; 93; 100; 107; 134;  
147; 148; 149; 150; 151; 161; 169; 171;  
172; 193; 324; 344; 362; 363; 364; 365;  
366; 367; 409; 423; 506; 591; 592; 598;  
685; 697; 719; 1078; 1099; 1191; 1234  
Stahal Delaunay 36  
Stanhope (Lord) 121; 599  
*Stello* 1084  
Stendhal 34; 54; 62; 76; 123; 273; 434; 596;  
722; 951; 1159; 1233; 1238  
Sterne 239; 697  
Strass 133  
Sue (Eugène) 67; 879  
Suède 95; 134; 135; 159; 161; 193; 1082  
Suisse 107; 120; 303; 358; 361; 370; 395; 396;  
574; 721; 724; 725; 726; 735; 740; 741;  
789; 793; 816; 833; 834; 858; 859; 871; 878  
Suisses 133; 193  
Sumerhill 599; 607; 608; 609; 614; 617; 628;  
631; 641; 670; 675; 682; 706; 714  
Suriray 396  
Sykes 17; 64; 67; 87; 107; 130; 137; 169; 170;  
171; 201; 204; 205; 210; 211; 212; 213;  
238; 239; 247; 251; 258; 273; 280; 281;  
318; 333; 335; 350; 371; 384; 401; 407;

410; 415; 421; 430; 452; 453; 456; 512;  
541; 555; 576; 598; 599; 680; 696; 697;  
881; 908; 1079; 1081; 1086; 1087; 1088;  
1089; 1104; 1109; 1110; 1159; 1161; 1190;  
1191; 1231; 1233; 1238

Sylphide 62

Symbole 160; 163; 497; 543; 761; 829; 1083

Synchronique 1153

Synode 85

Syrie 46; 47; 48; ; 343; 424; 893; 901; 908;  
918; 947; 1087; 1093; 1194

Système 60; 70; 77; 79; 87; 105; 109; 145; 152;

153; 165; 167; 180; 190; 208; 212; 222;

242; 269; 271; 281; 286; 302; 309; 325;

326; 343; 357; 363; 381; 385; 387; 393;

402; 417; 418; 424; 433; 443; 444; 451;

454; 456; 466; 510; 511; 524; 533; 539;

543; 546; 547; 553; 554; 563; 565; 568;

574; 582; 590; 591; 594; 595; 600; 601;

620; 653; 654; 660; 664; 666; 696; 697;

719; 720; 737; 738; 848; 871; 879; 882;

887; 893; 894; 898; 922; 945; 951; 959;

985; 998; 1006; 1035; 1077; 1082; 1085;

1087; 1095; 1100; 1109; 1112; 1131; 1142;

1154; 1157; 1159; 1192; 1209

—T—

*Tableau de Paris* 287; 288; 885; 1238

Talleyrand 162; 168

Tallien 193; 236; 283

Talma 285; 425; 430; 574; 738; 882; 1221

*Tancredi* 883; 926

Tap (Mistriss) 603; 647; 690

Taraval 134

Tasse (Le) 425; 894; 895; 926; 932; 950; 1090

Taureau I; 495; 497; 509; 550; 570; 571; 1211

Templiers 160; 424; 895; 902; 903; 932; 1082

Terray 82; 83

834; 843; 870; 897; 919; 993; 998; 999;  
1035; 1050; 1083; 1204; 1206  
Simmeren 724; 740; 741; 743; 750; 752; 757;  
773; 774; 778; 779; 780; 782; 791; 802;  
803; 835; 848; 849; 850; 851; 852; 858;  
1212; 1216; 1220  
Sinai 384; 979; 1090; 1195  
Sion 431  
Smolett 654  
Smoloff 1108; 1118; 1119; 1120; 1121; 1122;  
1123; 1124; 1125; 1126; 1138; 1145; 1146;  
1147; 1148; 1150; 1160; 1214; 1218; 1220  
Sobieski 1128  
Social 19; 21; 28; 31; 41; 42; 75; 76; 77; 79;  
82; 98; 101; 104; 107; 121; 131; 136; 142;  
146; 153; 157; 161; 166; 198; 200; 207;  
213; 227; 230; 231; 242; 253; 261; 271;  
289; 291; 302; 305; 324; 325; 363; 370;  
377; 383; 386; 393; 413; 424; 444; 457;  
460; 464; 466; 468; 538; 541; 546; 550;  
551; 552; 598; 620; 674; 681; 682; 688;  
703; 751; 836; 837; 852; 896; 897; 898;  
934; 983; 1096; 1099; 1100; 1207; 1210;  
1211; 1213; 1220; 1225; 1228  
Sociologie 49; 75; 87; 89; 427; 1222  
Sociologique 67; 88; 104; 155; 156; 175; 263;  
464; 506; 543; 547; 657; 665; 848  
Sophie 11; 16; 17; 18; 28; 31; 33; 37; 45; 46;  
47; 48; 49; 50; 53; 54; 57; 60; 61; 62; 63;  
66; 67; 68; 72; 73; 74; 75; 78; 79; 80; 85;  
87; 88; 91; 92; 94; 96; 98; 99; 104; 107;  
111; 112; 113; 115; 116; 121; 126; 130;  
131; 133; 135; 136; 137; 138; 139; 140;  
141; 142; 144; 145; 146; 147; 148; 149;  
151; 152; 154; 155; 156; 158; 159; 173;  
174; 176; 177; 178; 180; 181; 182; 183;  
184; 185; 186; 187; 188; 190; 192; 195;  
196; 197; 201; 204; 205; 206; 207; 209;  
210; 211; 212; 213; 214; 215; 216; 217;  
218; 219; 221; 222; 223; 224; 226; 228;  
232; 234; 235; 236; 237; 238; 239; 240;  
241; 242; 243; 244; 245; 246; 247; 248;  
249; 250; 251; 252; 253; 254; 255; 256;  
257; 258; 259; 262; 263; 264; 266; 268;  
271; 272; 274; 275; 276; 277; 278; 279;  
280; 282; 285; 286; 288; 290; 291; 292;  
293; 295; 296; 298; 300; 301; 302; 306;  
307; 308; 310; 311; 312; 314; 315; 316;  
317; 318; 320; 321; 322; 323; 324; 327;  
328; 329; 330; 332; 333; 334; 335; 336;  
337; 338; 339; 340; 341; 342; 344; 345;  
346; 347; 349; 350; 351; 353; 355; 356;  
357; 358; 359; 360; 361; 362; 363; 364;  
365; 366; 367; 369; 372; 373; 374; 375;  
376; 377; 379; 382; 383; 384; 385; 386;  
387; 388; 390; 391; 392; 395; 397; 399;  
400; 401; 402; 403; 405; 406; 408; 409;  
410; 412; 414; 415; 417; 418; 419; 420;  
421; 422; 423; 424; 426; 428; 429; 430;  
431; 433; 435; 437; 438; 439; 440; 441;  
443; 444; 446; 447; 448; 449; 451; 452;  
453; 454; 456; 457; 460; 462; 463; 464;  
465; 467; 468; 469; 471; 472; 474; 476;  
477; 478; 484; 491; 493; 497; 506; 512;  
521; 529; 539; 543; 544; 546; 547; 548;  
552; 555; 556; 559; 566; 568; 569; 570;  
572; 574; 575; 582; 584; 586; 587; 590;  
589; 591; 592; 596; 600; 619; 641; 653;  
655; 657; 658; 661; 666; 667; 674; 679;  
680; 687; 688; 689; 690; 692; 693; 697;  
699; 703; 705; 710; 711; 713; 715; 716;  
717; 718; 720; 721; 737; 739; 757; 761;  
762; 781; 801; 808; 830; 836; 837; 844;  
848; 850; 858; 868; 870; 871; 872; 873;  
878; 881; 883; 885; 888; 889; 891; 895;  
898; 901; 905; 907; 909; 910; 911; 913;  
917; 919; 926; 928; 947; 950; 951; 956;  
958; 959; 965; 968; 970; 983; 984; 994;

969; 973; 981; 997; 1000; 1001; 1002;  
 1003; 1005; 1006; 1010; 1013; 1014; 1018;  
 1019; 1020; 1021; 1025; 1027; 1028; 1030;  
 1031; 1032; 1034; 1037; 1038; 1044; 1045;  
 1046; 1048; 1049; 1054; 1057; 1058; 1066;  
 1068; 1070; 1072; 1075; 1076; 1082; 1084;  
 1087; 1088; 1092; 1097; 1201  
*Salammbô* 465  
 Sales (François de) 381  
*Samson* 173  
 Sand 23; 33; 34; 35; 55; 62; 74; 596  
 Sand (George) 34; 35  
 Sapho 35; 254; 315; 363  
 Sarapoul 1136; 1137; 1139  
 Sarrasins 894; 916; 987; 1010; 1021; 1025;  
 1031; 1032; 1037; 1056; 1058; 1060; 1075;  
 1082  
 Satan 77  
 Saussure (Horace-Bénédict de) 378; 870  
 Scénographie 560; 712; 868; 1036; 1090; 1195;  
 1196; 1197; 1232  
 Scherer (Jacques) 738  
 Schlegel 697  
 Schmidt (Tobias) 133  
 Schopenhauer 506; 573; 574  
 Schorndorff (Mme de) 299  
 Schubert 874  
 Scott (Walter) 20; 56; 60; 63; 373; 600; 696;  
 882; 898; 910; 1032; 1087; 1090; 1103  
 Scudéry (Mlle de) 28; 40; 66  
 Scythes 1154  
 Sémiosique 875; 876  
 Semler (Henri) 359; 722; 724; 748; 749; 750;  
 753; 754; 755; 758; 760; 761; 762; 764;  
 765; 766; 767; 768; 771; 772; 773; 775;  
 776; 777; 779; 781; 785; 799; 804; 824;  
 835; 855; 858; 860; 861; 863; 864; 867;  
 1195; 1224  
 Sens 431; 623  
 Sensibilité 20; 41; 59; 64; 65; 66; 70; 73; 81;  
 86; 107; 113; 125; 131; 141; 144; 147; 151;  
 152; 154; 155; 189; 191; 216; 223; 231;  
 235; 239; 240; 257; 268; 270; 273; 291;  
 335; 338; 342; 345; 347; 348; 349; 364;  
 370; 386; 390; 399; 405; 462; 470; 488;  
 500; 504; 505; 520; 556; 590; 589; 599;  
 662; 714; 784; 790; 814; 821; 824; 845;  
 846; 868; 869; 885; 895; 1009; 1193; 1224;  
 1226  
 Sentiment 32; 105; 107; 108; 127; 135; 138;  
 189; 211; 215; 216; 224; 226; 236; 246;  
 257; 264; 270; 277; 279; 300; 337; 340;  
 342; 361; 365; 374; 382; 392; 399; 401;  
 409; 410; 412; 417; 425; 474; 483; 487;  
 492; 500; 502; 507; 515; 523; 527; 535;  
 536; 556; 590; 596; 614; 615; 617; 627;  
 632; 669; 671; 675; 679; 685; 686; 687;  
 688; 730; 745; 746; 747; 762; 766; 768;  
 770; 771; 772; 783; 822; 830; 842; 843;  
 845; 854; 872; 885; 886; 908; 941; 943;  
 967; 968; 974; 976; 1010; 1024; 1099;  
 1120; 1121; 1125; 1127; 1143; 1198; 1213  
 Servan 193  
*Servitude et Grandeur militaires* 18; 297; 400;  
 869  
 Seyne 12  
 Sganarelle 1082  
 Shakespeare 55; 600; 697; 699; 712  
 Shelley (Mary) 76; 515  
 Sibérie 1108; 1111; 1115; 1122; 1129; 1131;  
 1134; 1136; 1139; 1140; 1146; 1152; 1153;  
 1157; 1158; 1159; 1160; 1198  
 Siboutie (Poumiès de la) 96  
 Sicile 904; 905; 907; 911; 913  
 Siècle des Lumières 20  
 Sienna 442  
 Signe 24; 31; 33; 70; 102; 121; 200; 260; 338;  
 346; 456; 457; 543; 641; 655; 676; 762;

Robespierre 166; 178; 179; 215; 227; 228; 230;  
 231; 232; 236; 243; 260; 269; 312; 325; 425  
 Roche (Daniel) 119; 230  
 Rodrigue 500; 769  
 Roland (Mme) 48; 172  
*Roman de Renart* 67  
 Romanesque 23; 28; 29; 31; 36; 43; 50; 52; 53;  
 57; 121; 125; 128; 135; 205; 252; 262; 266;  
 298; 312; 315; 316; 349; 353; 358; 368;  
 390; 461; 465; 468; 474; 477; 485; 503;  
 521; 529; 533; 539; 541; 558; 559; 565;  
 578; 591; 592; 598; 617; 626; 662; 663;  
 696; 705; 711; 712; 717; 721; 808; 871;  
 878; 888; 899; 922; 927; 932; 967; 1019;  
 1030; 1062; 1080; 1092; 1095; 1153; 1155;  
 1157; 1195; 1196; 1197; 1198; 1207; 1209;  
 1217; 1223; 1231; 1235  
 Romantique 21; 33; 37; 61; 64; 68; 70; 87; 131;  
 138; 144; 179; 211; 222; 238; 240; 252;  
 263; 278; 284; 308; 338; 370; 372; 396;  
 450; 457; 467; 470; 488; 496; 502; 504;  
 520; 534; 585; 589; 666; 697; 715; 739;  
 747; 750; 760; 762; 797; 853; 859; 870;  
 873; 874; 878; 880; 882; 884; 898; 926;  
 953; 955; 966; 985; 1019; 1024; 1032;  
 1062; 1092; 1104; 1115; 1121; 1128; 1134;  
 1194; 1197; 1215; 1218  
 Romantisme 20; 36; 38; 49; 52; 54; 63; 64; 69;  
 70; 73; 74; 76; 98; 144; 148; 212; 221; 224;  
 235; 240; 286; 453; 456; 498; 537; 583;  
 590; 598; 624; 650; 697; 721; 779; 869;  
 870; 871; 877; 878; 887; 915; 951; 955;  
 999; 1148; 1158; 1190; 1223; 1225  
 Rome 43; 146; 304; 441; 443; 444; 752  
 Rosanette 34  
 Rösler 452  
 Rossard (Janine) 36; 98; 555; 576; 583  
 Rossi 1108; 1144; 1145; 1150  
 Roubles 1110; 1138; 1139; 1146

Rousseau 20; 61; 108; 109; 110; 114; 116;  
 126; 145; 147; 150; 151; 152; 153; 155;  
 156; 157; 158; 159; 166; 214; 218; 223;  
 225; 227; 232; 239; 240; 277; 291; 307;  
 324; 335; 342; 365; 370; 389; 401; 433;  
 438; 462; 477; 591; 592; 598; 680; 713;  
 717; 718; 728; 980; 982; 991; 1101; 1232  
 Rousset (Jean) 477; 490; 510; 558; 562; 591  
 Rubempré 22  
 Ruine 20; 331; 372; 390; 425; 431; 438; 760;  
 808; 809; 858; 877; 884; 885; 886; 888;  
 982; 983; 985; 986; 990; 1002; 1028; 1092;  
 1101; 1122; 1196  
 Russe(s) 17  
 Russie 166; 428; 429; 469; 1086; 1110; 1111;  
 1113; 1114; 1115; 1118; 1126; 1127; 1131;  
 1135; 1144; 1159; 1161  
*Ruy Blas* 797; 1062

—S—

Sabatier (Robert) 307  
 Sade 692  
 Saïmka 1115; 1118; 1120  
 Saïmska 1122; 1123; 1126; 1147  
 Saint Louis 894; 1099  
 Saint Pétersbourg 1111; 1118; 1126; 1128;  
 1137; 1139; 1141; 1142  
 Saint-Jean d'Acre 48; 893; 895; 902; 903; 904;  
 906; 907; 914; 932; 943; 950; 958; 962;  
 963; 1090  
 Saint-Jean-d'Angély 24  
 Saint-Pierre (Bernardin de) 51; 52; 100; 239;  
 240; 242; 255; 429; 473; 593; 982; 994;  
 1087; 1113; 1230; 1234  
 Saladin 901; 903; 904; 905; 906; 907; 909;  
 910; 911; 915; 917; 918; 920; 921; 922;  
 927; 932; 934; 942; 945; 948; 951; 952;  
 953; 958; 960; 961; 962; 963; 964; 966;

- Renault (Cécile) 228; 230; 233
- René* 20; 49; 65; 74; 87; 144; 200; 273; 440;  
442; 506; 593; 717; 781; 837; 870; 889;  
905; 1080; 1084; 1101; 1132; 1232; 1234
- Représentation 19; 21; 53; 79; 87; 109; 124;  
140; 143; 144; 145; 146; 152; 153; 164;  
165; 166; 172; 180; 190; 208; 210; 212;  
222; 231; 242; 269; 271; 281; 285; 286;  
302; 309; 315; 323; 343; 354; 355; 358;  
363; 386; 418; 424; 433; 456; 466; 468;  
494; 510; 511; 524; 529; 533; 539; 543;  
547; 553; 563; 565; 568; 571; 574; 582;  
590; 591; 594; 595; 596; 600; 601; 620;  
653; 654; 659; 660; 666; 673; 696; 697;  
699; 701; 706; 719; 720; 737; 738; 838;  
848; 867; 871; 879; 882; 883; 886; 887;  
888; 893; 894; 898; 922; 924; 927; 931;  
945; 951; 959; 985; 998; 1006; 1032; 1035;  
1077; 1082; 1085; 1087; 1089; 1090; 1095;  
1096; 1100; 1109; 1112; 1113; 1131; 1142;  
1154; 1155; 1157; 1159; 1192; 1209
- République de Genève 84
- Restauration 41; 55; 57; 59; 73; 103; 122; 262;  
295; 332; 386; 396; 400; 568; 999; 1099;  
1100; 1136; 1155; 1235; 1238
- Reuter (Yves) 557; 565; 566; 569; 570; 696
- Réveillon 159
- Révolution 21; 41; 53; 54; 58; 74; 79; 85; 90;  
96; 97; 104; 105; 106; 107; 116; 117; 121;  
132; 136; 153; 155; 160; 162; 164; 165;  
167; 171; 177; 180; 197; 198; 201; 202;  
207; 227; 242; 261; 268; 270; 271; 286;  
287; 294; 297; 302; 315; 319; 325; 331;  
334; 360; 380; 425; 444; 454; 456; 462;  
471; 474; 479; 548; 551; 568; 604; 704;  
882; 884; 886; 887; 890; 891; 896; 897;  
898; 919; 923; 983; 984; 1030; 1083; 1085;  
1096; 1099; 1156; 1194; 1196; 1207; 1209;  
1223; 1225; 1229; 1236
- Révolution de Juillet 21
- Reynolds 1161
- Rhétorique 87; 151; 212; 224; 235; 251; 281;  
408; 416; 461; 462; 491; 564; 567; 620;  
662; 664; 710; 848; 1087; 1131; 1133;  
1223; 1236
- Riccoboni (Mme) 51; 254; 599; 884
- Richard 883; 902; 904; 905; 906; 909; 910;  
911; 912; 914; 915; 916; 930; 932; 936;  
940; 941; 943; 947; 948; 949; 952; 953;  
960; 964; 969; 998; 999; 1000; 1001; 1003;  
1009; 1011; 1012; 1013; 1014; 1015; 1016;  
1017; 1018; 1019; 1021; 1022; 1023; 1024;  
1025; 1026; 1028; 1030; 1031; 1034; 1036;  
1037; 1039; 1041; 1042; 1044; 1046; 1047;  
1051; 1053; 1054; 1056; 1057; 1058; 1061;  
1064; 1065; 1067; 1069; 1076; 1078; 1079;  
1087; 1088; 1214
- Richard (Coeur-de-Lion) 883; 902; 904; 905;  
906; 909; 910; 911; 912; 914; 915; 916;  
930; 932; 936; 940; 941; 943; 947; 948;  
949; 952; 953; 960; 964; 969; 998; 999;  
1000; 1001; 1003; 1009; 1011; 1012; 1013;  
1014; 1015; 1016; 1017; 1018; 1019; 1021;  
1022; 1023; 1024; 1025; 1026; 1028; 1030;  
1031; 1034; 1036; 1037; 1039; 1041; 1042;  
1044; 1046; 1047; 1051; 1053; 1054; 1056;  
1057; 1058; 1061; 1064; 1065; 1067; 1069;  
1076; 1078; 1079; 1087; 1088; 1214
- Richard Coeur de Lion* 883; 902; 904; 1087
- Richardson 61; 75; 272; 598
- Riesener (Jean-Henri) 132
- Risteau 90; 93; 94; 95; 96; 98; 104; 111; 113;  
127; 130; 131; 137; 138; 139; 140; 141;  
142; 144; 148; 159; 192; 195; 205; 209;  
219; 447; 449; 1193
- Robert (Hubert) 884; 886
- Robert (Marthe) 30

Potwel (docteur) 629; 630; 631; 649; 650; 700;  
715

Pouchkine 706

Prague 720; 735; 736; 781; 859; 878

Prascovie 1159; 1160

Premier Empire 41; 73; 452

Prétérition 662; 709; 865; 913; 932

Prévost (abbé) 20; 61; 349; 598; 654; 1193

Prior (prêtre) 62; 603; 605; 606; 607; 610; 613;

614; 616; 617; 621; 623; 624; 625; 630;

639; 640; 644; 645; 651; 663; 664; 665;

666; 667; 668; 669; 684; 685; 686; 687;

694; 697; 701; 705; 707; 1085; 1103; 1131;

1194; 1213; 1214; 1220; 1226

Prony (Prosný, M. de) 442; 443; 445

Propp (Vladimir) 931; 1149; 1151

Protestant(s) 85; 93; 99; 102; 105; 108; 130;

131; 132; 133; 160; 447

Protestants 85

Prusse 18

Psychanalyse 251; 413; 417; 422; 463; 464;

480; 497; 507; 554; 557; 569; 570; 1217;

1218

*Psyché* 172

Ptolémaïs (Acre) 893; 903; 914; 916; 947; 948;

949; 951; 952; 961; 962; 963; 964; 1008;

1009; 1020; 1021; 1027; 1040; 1046; 1049;

1065; 1066; 1067

Pudeur 32; 36; 156; 324; 412; 422; 516; 527;

561; 572; 587; 661; 770; 916; 922; 926;

933; 934; 938; 939; 940; 958; 967; 968;

1035; 1125; 1141; 1214; 1215; 1235

Purcell 586

Pyrénées 195; 372; 375; 378; 382; 389; 390;

392; 394; 396; 404; 408; 410; 415; 598;

871; 907; 908

—Q—

Quesnay (François) 109

—R—

Rabelais 26; 32; 392

Racine 47; 51; 174; 364; 425

Radcliffe (Ann) 600; 601

Rahab 1201; 1208; 1214; 1215; 1217; 1218;

1220

Raphaël 266; 432; 434; 1155

Rastignac 22

Raynal 100; 249; 461

Rébecca 1063; 1087

Récamier (Mme) 427; 506

Récepteur 281; 288

Réception 51; 55; 67; 75; 221; 271; 288; 308;

309; 310; 315; 316; 317; 343; 344; 350;

384; 386; 403; 416; 419; 424; 426; 445;

446; 456; 463; 478; 533; 541; 565; 567;

568; 569; 586; 589; 591; 592; 594; 631;

697; 714; 718; 738; 838; 868; 877; 878;

882; 894; 895; 945; 951; 1080; 1087; 1100;

1103; 1109; 1131; 1192; 1209; 1223

Réforme 132

Reinsberg 724; 741; 750; 778; 779; 790; 804;

855; 856; 870; 1218

Religion 25; 42; 95; 107; 108; 130; 157; 161;

223; 226; 231; 239; 342; 386; 390; 394;

396; 401; 413; 424; 425; 427; 444; 448;

475; 509; 561; 613; 639; 676; 680; 685;

687; 747; 821; 908; 918; 923; 927; 934;

942; 952; 958; 971; 974; 976; 977; 988;

990; 1008; 1016; 1020; 1021; 1023; 1024;

1026; 1028; 1030; 1041; 1072; 1078; 1080;

1091; 1100; 1102; 1111; 1127; 1130; 1131;

1156; 1208; 1212; 1214

Renaissance 26; 70; 284; 883; 926

1213; 1214; 1216; 1217; 1218; 1219; 1220;  
1221; 1222; 1231; 1238

Pastoret 112; 180; 233; 303; 304; 323; 328;  
331; 332; 334; 335; 341; 373; 391; 399;  
400; 441; 442; 551

Pathétique 40; 49; 53; 66; 184; 235; 253; 342;  
343; 346; 349; 374; 412; 427; 429; 445;  
489; 501; 513; 529; 537; 540; 560; 569;  
576; 581; 604; 608; 612; 618; 620; 623;  
634; 639; 640; 644; 647; 649; 651; 699;  
713; 715; 731; 738; 759; 760; 779; 782;  
786; 788; 801; 803; 808; 812; 817; 818;  
822; 824; 825; 827; 830; 832; 920; 934;  
935; 973; 992; 1002; 1007; 1047; 1053;  
1063; 1066; 1074; 1078; 1081; 1110; 1119;  
1120; 1121; 1127; 1133; 1137; 1197; 1228

Paul 33; 85; 88; 91; 104; 113; 135; 137; 138;  
139; 140; 142; 147; 148; 149; 160; 161;  
162; 163; 165; 169; 170; 171; 173; 175;  
176; 178; 181; 182; 183; 184; 185; 187;  
191; 192; 198; 201; 202; 204; 205; 209;  
210; 211; 240; 241; 257; 259; 272; 313;  
343; 390; 413; 424; 428; 439; 495; 590;  
593; 856; 994; 1015; 1080; 1114; 1131;  
1133; 1137; 1146; 1150; 1156; 1157; 1218;  
1231

*Paul et Virginie* 85; 240; 241; 272; 313; 343;  
590; 593; 856; 1080; 1231

Paul I<sup>er</sup> 1114

Pécheresse 26; 686; 850; 935; 985; 1201; 1218;  
1220

Pelet (Amable) 273; 276; 278; 279; 280; 283

Père Lachaise (cimetière) 17; 447; 449

Pergolèse 346; 396

Pernette du Guillet 25

Perregaux 103

*Petit Jehan de Saintré* 884

Petitot 87

Pétrarque 462

Pétrarquisme 26

*Pharmakos* 1084

Philippe 33; 68; 121; 331; 332; 357; 434; 750;  
861; 862; 863; 864; 865; 866; 867; 899;  
902; 904; 906; 911; 949; 999; 1009; 1013;  
1015; 1064; 1101

Philosophes 75; 83; 87; 93; 95; 141; 289; 290;  
291; 365; 379; 380; 383; 385; 387; 390;  
396; 404; 406; 408; 410; 414; 417; 418;  
445; 451; 574; 924; 1084; 1095

Physiocrates 92; 108; 544; 702

Picon 12

Pierre 23; 51; 52; 68; 69; 100; 107; 118; 120;  
131; 134; 137; 155; 161; 214; 225; 239;  
240; 255; 332; 379; 381; 382; 384; 386;  
387; 389; 390; 391; 392; 394; 402; 405;  
406; 408; 410; 412; 414; 415; 429; 443;  
451; 452; 473; 554; 592; 593; 597; 601;  
618; 649; 650; 701; 710; 739; 883; 895;  
905; 980; 982; 994; 1101; 1108; 1115;  
1143; 1144; 1150; 1155; 1211; 1230; 1234

Figoreau 59; 313

Piscatory 233; 303

Pise 442

Pixérécourt 285; 425; 1234

Platière (Roland de la) 162

Pline 903; 978

Plutarque 437

Poème en prose 307; 430; 521; 529; 1121;  
1231

Poirey 299

Pologne 1127; 1128; 1149; 1157; 1158

Pomeau (René) 144; 717; 781; 837

Pompadour (Mme de) 81; 92; 102; 109

Pompéi 43; 892

Pondichéry 91

Poniatowski (Joseph) 1157

Potowski 1108; 1149

Orient 48; 428; 439; 471; 881; 890; 892; 893;  
894; 898; 899; 901; 905; 906; 926; 928;  
932; 953; 958; 1022; 1069; 1079; 1082;  
1084; 1085; 1090; 1091; 1093; 1094; 1102;  
1132; 1194

Origène 1084

Ossian (*Poèmes d'*) 112; 123; 468; 596; 597;  
665; 666; 694; 697; 718; 881; 890; 892;  
1194

Ostensif 77; 843; 986; 1196; 1206; 1223

Ouvrard 103; 236; 326

Ozouf (Mona) 153; 167; 599

—P—

Paix d'Amiens 428; 471; 601; 642

Palestine 394; 424; 901; 905; 913; 1085; 1096;  
1198

*Paméla* 75; 125; 598

Panchaud 102

Panthéon 21; 37; 227; 303

Pantin 18

Pape 18; 1026; 1039

Paradigme 19; 21; 28; 31; 75; 76; 77; 79; 87;  
89; 146; 152; 153; 165; 166; 167; 168; 186;  
198; 200; 207; 222; 227; 231; 238; 242;  
252; 261; 269; 302; 319; 343; 370; 383;  
386; 391; 393; 424; 425; 444; 457; 463;  
466; 467; 468; 474; 515; 550; 556; 598;  
620; 864; 887; 890; 891; 893; 894; 898;  
899; 934; 951; 983; 1095; 1096; 1100;  
1131; 1157; 1192; 1193; 1196; 1229; 1236

Paraskowja 1110; 1112; 1159

Paratopie 576; 578

Paris 16; 17; 18; 19; 20; 22; 24; 26; 28; 29; 32;  
33; 34; 37; 38; 40; 44; 50; 51; 54; 57; 59;  
62; 67; 69; 80; 81; 82; 83; 84; 86; 91; 94;  
95; 96; 98; 100; 101; 102; 103; 105; 107;  
108; 109; 111; 114; 115; 119; 120; 122;

123; 124; 125; 132; 133; 134; 135; 137;  
139; 142; 143; 144; 145; 146; 147; 148;  
152; 159; 163; 164; 165; 166; 167; 168;  
169; 170; 171; 173; 174; 176; 178; 180;  
181; 182; 183; 184; 185; 191; 193; 195;  
196; 198; 199; 202; 203; 204; 207; 209;  
211; 212; 214; 216; 218; 227; 228; 232;  
233; 234; 236; 244; 247; 248; 260; 261;  
263; 270; 271; 272; 273; 277; 279; 282;  
283; 285; 286; 288; 294; 296; 303; 315;  
321; 326; 329; 331; 333; 341; 344; 349;  
352; 358; 371; 377; 379; 382; 387; 400;  
406; 409; 417; 420; 433; 434; 435; 441;  
447; 450; 454; 462; 473; 477; 490; 497;  
533; 568; 574; 578; 587; 589; 598; 600;  
650; 710; 721; 739; 759; 885; 887; 890;  
894; 905; 907; 909; 947; 1031; 1080; 1093;  
1098; 1103; 1104; 1161; 1209; 1218; 1228;  
1230; 1232; 1234; 1235; 1237; 1238

Parny 379

*Partant pour la Syrie (Le Beau Dunois)* 46;  
1242

Pascal 388; 389; 582

Passion 37; 56; 60; 64; 119; 121; 123; 151;  
166; 175; 182; 253; 254; 256; 273; 275;  
277; 279; 309; 337; 339; 340; 341; 343;  
345; 357; 363; 369; 390; 408; 409; 462;  
475; 482; 498; 501; 503; 507; 509; 512;  
516; 523; 526; 531; 532; 534; 538; 554;  
558; 561; 562; 570; 594; 617; 640; 642;  
661; 668; 695; 698; 756; 768; 779; 780;  
782; 784; 794; 798; 800; 801; 803; 806;  
835; 838; 841; 842; 845; 851; 852; 856;  
861; 869; 880; 884; 914; 918; 925; 931;  
933; 934; 935; 937; 939; 942; 946; 958;  
961; 963; 967; 972; 987; 988; 989; 996;  
1023; 1025; 1045; 1053; 1058; 1061; 1062;  
1063; 1088; 1114; 1125; 1200; 1206; 1208;

882; 891; 928; 942; 971; 974; 1061; 1099;  
1103; 1207; 1209; 1213; 1216; 1219  
Moralisme 78; 555; 578; 582; 850; 1202; 1234  
Morazé (Charles) 102; 106  
Moreau (Frédéric) 34; 63; 506  
Morellet (abbé) 92; 100  
Morin (Edgar) 988; 989  
Moscou 1114; 1141; 1142; 1144; 1157; 1159;  
1161  
Mourot (Jean) 62  
Musicothérapie 650; 700  
Musset (Alfred de) 22; 55  
Musulmans (Islam) 471; 899; 905; 906; 923;  
924; 928; 934; 939; 942; 956; 958; 960;  
974; 977; 992; 995; 996; 1001; 1009; 1010;  
1011; 1012; 1014; 1016; 1017; 1018; 1019;  
1022; 1030; 1031; 1039; 1043; 1044; 1046;  
1048; 1052; 1055; 1061; 1064; 1065; 1067;  
1070; 1071; 1081; 1088; 1102; 1206

—N—

Nadermann 133  
Nana 34  
Nancy 451; 1157  
Nantes 45; 90; 91; 104; 132; 171  
Naples 742  
Napoléon (Bonaparte) 17; 19; 24; 34; 44; 45;  
46; 48; 68; 96; 97; 103; 133; 262; 317; 325;  
326; 327; 333; 400; 415; 418; 425; 428;  
429; 430; 442; 451; 720; 890; 893; 901;  
909; 910; 962; 1019; 1044; 1095; 1096;  
1101; 1104; 1110; 1115; 1142; 1157; 1196;  
1205; 1234  
Napoléon III 333; 1101; 1205  
Narrataire 150; 489; 557; 561; 632; 637; 838  
Narration 29; 31; 53; 54; 70; 266; 267; 349;  
352; 483; 503; 516; 521; 529; 532; 540;  
557; 558; 559; 565; 570; 577; 589; 592;

593; 596; 626; 632; 654; 660; 693; 698;  
699; 709; 710; 711; 712; 713; 715; 779;  
786; 807; 817; 834; 858; 859; 861; 865;  
868; 914; 915; 917; 934; 950; 1009; 1017;  
1024; 1032; 1078; 1085; 1086; 1089; 1093;  
1094; 1096; 1110; 1112; 1113; 1147; 1151;  
1160  
Natchez 1115  
Necker 84; 93; 99; 100; 101; 102; 103; 105;  
106; 107; 114; 124; 131; 134; 150; 160;  
163; 169; 362; 1234  
Nemours (Dupont de) 100  
Nevers 446  
Newton 116  
Nice 333; 344; 371  
Nisard 66; 67; 466  
Nollet (abbé) 116  
Norton 608; 684; 701  
*Novembre* 64

—O—

Objet 21; 43; 57; 61; 67; 76; 77; 108; 145; 150;  
175; 187; 200; 208; 211; 226; 234; 250;  
251; 262; 270; 308; 309; 311; 318; 340;  
352; 373; 376; 391; 410; 416; 418; 424;  
440; 444; 452; 461; 472; 481; 487; 497;  
500; 506; 522; 533; 567; 579; 586; 588;  
589; 592; 605; 607; 609; 615; 640; 661;  
677; 682; 701; 710; 711; 731; 737; 738;  
742; 750; 751; 755; 771; 784; 803; 812;  
813; 823; 824; 838; 839; 846; 852; 853;  
865; 866; 886; 898; 901; 903; 913; 930;  
947; 950; 955; 962; 966; 981; 986; 993;  
1005; 1029; 1049; 1070; 1082; 1083; 1118;  
1123; 1131; 1137; 1150; 1151; 1154; 1157;  
1190; 1191; 1197; 1213; 1214; 1220; 1222;  
1223; 1232; 1238

147; 148; 149; 151; 152; 154; 155; 156;  
158; 159; 173; 174; 176; 177; 178; 180;  
181; 182; 183; 184; 185; 186; 187; 188;  
190; 192; 195; 196; 197; 201; 204; 205;  
206; 207; 209; 210; 211; 212; 213; 214;  
215; 216; 217; 218; 219; 221; 222; 223;  
224; 226; 228; 232; 234; 235; 236; 237;  
238; 239; 240; 241; 242; 243; 244; 245;  
246; 247; 248; 249; 250; 251; 252; 253;  
254; 255; 256; 257; 258; 259; 262; 263;  
264; 266; 268; 271; 272; 274; 275; 276;  
277; 278; 279; 280; 282; 285; 286; 288;  
290; 291; 292; 293; 295; 296; 298; 300;  
301; 302; 306; 307; 308; 310; 311; 312;  
314; 315; 316; 317; 318; 320; 321; 322;  
323; 324; 327; 328; 329; 330; 332; 333;  
334; 335; 336; 337; 338; 339; 340; 341;  
342; 344; 345; 346; 347; 349; 350; 351;  
353; 355; 356; 357; 358; 359; 360; 361;  
362; 363; 364; 365; 366; 367; 369; 372;  
373; 374; 375; 376; 377; 379; 382; 383;  
384; 385; 386; 387; 388; 390; 391; 392;  
395; 397; 399; 400; 401; 402; 403; 405;  
406; 408; 409; 410; 412; 414; 415; 417;  
418; 419; 420; 421; 422; 423; 424; 426;  
428; 429; 430; 431; 433; 435; 437; 438;  
439; 440; 441; 443; 444; 446; 447; 448;  
449; 451; 452; 453; 454; 456; 457; 460;  
462; 463; 464; 465; 467; 468; 469; 471;  
472; 474; 476; 477; 478; 484; 491; 493;  
497; 506; 512; 521; 529; 539; 543; 544;  
546; 547; 548; 552; 555; 556; 559; 566;  
568; 569; 570; 572; 574; 575; 582; 584;  
586; 587; 590; 589; 591; 592; 596; 600;  
619; 641; 653; 655; 657; 658; 661; 666;  
667; 674; 679; 680; 687; 688; 689; 690;  
692; 693; 697; 699; 703; 705; 710; 711;  
713; 715; 716; 717; 718; 720; 721; 737;  
739; 757; 761; 762; 781; 801; 808; 830;

836; 837; 844; 848; 850; 858; 868; 870;  
871; 872; 873; 878; 881; 883; 885; 888;  
889; 891; 895; 898; 901; 905; 907; 909;  
910; 911; 913; 917; 919; 926; 928; 947;  
950; 951; 956; 958; 959; 965; 968; 970;  
983; 984; 994; 1006; 1035; 1065; 1074;  
1078; 1079; 1085; 1086; 1088; 1098; 1101;  
1102; 1104; 1109; 1110; 1113; 1117; 1129;  
1142; 1147; 1148; 1149; 1153; 1154; 1155;  
1157; 1158; 1159; 1160; 1161; 1190; 1191;  
1192; 1195; 1202; 1205; 1208; 1209; 1211;  
1214; 1217; 1219; 1229; 1231; 1232; 1233;  
1234; 1238

Mohamed 1058; 1064; 1068

Molé 137; 341; 379

Molière 27; 28; 47; 56

Monastère 875; 912; 944; 945; 946; 947; 973;  
979; 983; 1052; 1053; 1054; 1059; 1076;  
1079; 1114

Monck (Monk) 328; 400

Monge 193

Monglond (André) 108; 127; 128; 129; 269;  
314

*Moniteur Universel* 1112

Monstrelet 883

Montaigne 582; 689; 690

Montesquieu 31; 93; 155; 305; 446; 654; 899;  
1092

Montferrat (Conrad de) 903; 915; 948

Montijo 379; 947

Moody (Mistriss) 603; 627; 628; 632; 638;  
641; 703

Morale 32; 37; 39; 40; 57; 155; 187; 204; 219;  
226; 251; 279; 339; 348; 358; 362; 425;  
447; 489; 498; 506; 513; 525; 557; 558;  
561; 573; 581; 652; 661; 677; 681; 683;  
687; 689; 712; 757; 771; 773; 797; 802;  
810; 822; 831; 834; 841; 852; 860; 861;

- 913; 914; 915; 916; 918; 919; 920; 921;  
 922; 923; 924; 925; 927; 929; 930; 931;  
 932; 935; 936; 937; 938; 939; 940; 941;  
 942; 944; 948; 952; 953; 955; 956; 957;  
 958; 959; 960; 961; 962; 963; 964; 965;  
 966; 967; 968; 969; 970; 971; 972; 973;  
 974; 975; 976; 977; 978; 979; 980; 981;  
 983; 984; 985; 986; 987; 989; 990; 991;  
 992; 993; 995; 996; 997; 999; 1000; 1001;  
 1002; 1003; 1004; 1005; 1006; 1007; 1009;  
 1010; 1011; 1012; 1013; 1014; 1015; 1016;  
 1017; 1019; 1020; 1021; 1022; 1023; 1024;  
 1025; 1026; 1027; 1028; 1029; 1030; 1031;  
 1032; 1033; 1034; 1035; 1036; 1037; 1038;  
 1039; 1040; 1041; 1042; 1043; 1045; 1046;  
 1047; 1048; 1049; 1050; 1051; 1052; 1053;  
 1054; 1055; 1058; 1059; 1060; 1061; 1062;  
 1063; 1064; 1065; 1066; 1067; 1069; 1071;  
 1072; 1073; 1074; 1075; 1076; 1077; 1078;  
 1079; 1080; 1081; 1082; 1083; 1084; 1086;  
 1087; 1090; 1092; 1094; 1096; 1098; 1100;  
 1101; 1102; 1103; 1109; 1131; 1136; 1141;  
 1196; 1198; 1199; 1200; 1206; 1207; 1208;  
 1213; 1214; 1215; 1216; 1217; 1218; 1231;  
 1235; 1241
- Mattelart (Armand) 466; 468
- Maturin (Charles Robert) 537
- Maupassant (Guy de) 32
- Maupeou 82
- Maurois (André) 50; 164; 166
- Méditations* 62
- Médoc 112
- Melmoth the Wanderer* 537
- Mélodrame 239; 285; 568; 959; 1092; 1195;  
 1209
- Mémoires d'Outre Tombe* 20
- Mémoires de deux jeunes mariées* 53
- Mémoires du Marquis d'Argens* 75
- Mercier (Sébastien) 16; 285; 287; 288; 289;  
 290; 292; 473; 574; 885; 1194; 1230; 1234;  
 1238
- Méricourt (Théroigne de) 549
- Mérimée 34; 55; 64; 474
- Mestrezat (Frédéric) 17; 447
- Métaphore 23; 34; 222; 234; 253; 324; 434;  
 497; 571; 970
- Metchoub 950; 951; 952; 961; 963; 965; 999;  
 1000; 1001; 1002; 1003; 1004; 1020; 1041;  
 1060; 1092
- Metz 48; 122; 565; 1228
- Meuble 1131; 1136
- Meubler 77; 370; 699; 839
- Michaud 11; 87; 130; 259; 262; 297; 320; 322;  
 328; 341; 373; 381; 403; 407; 419; 421;  
 422; 423; 424; 426; 428; 429; 430; 443;  
 452; 469; 472; 473; 888; 889; 891; 894;  
 896; 897; 898; 907; 908; 909; 910; 926;  
 1098; 1099; 1100; 1114; 1230; 1235
- Michel (Alain) 462
- Michel Strogoff* 468; 1160; 1161
- Michelet 32; 55; 373; 421; 888; 910; 1087
- Milan 434; 441; 722
- Millais 658
- Milton 87; 425; 697
- Mimésis 434; 563
- Mique 110
- missionnaire 1113; 1129; 1130; 1131; 1132;  
 1133; 1136; 1138
- Mistriss Henley* 345; 599
- Mme Bovary* 157; 465; 467; 539
- Mme Cottin (Sophie) 11; 16; 17; 18; 28; 31;  
 33; 37; 45; 46; 47; 48; 49; 50; 53; 54; 57;  
 60; 61; 62; 63; 66; 67; 68; 72; 73; 73; 74;  
 75; 78; 79; 80; 85; 87; 88; 91; 92; 94; 96;  
 98; 99; 104; 107; 111; 112; 113; 115; 116;  
 121; 126; 130; 131; 133; 135; 136; 137;  
 138; 139; 140; 141; 142; 144; 145; 146;

Mahomet 930; 936; 939; 943; 961; 974; 992;  
 993; 1002; 1005; 1020; 1068; 1082  
 Maingueneau (Dominique) 578; 581; 583; 589;  
 590  
 Maistre (Joseph de) 32; 1083; 1084; 1100;  
 1114; 1159; 1233  
 Maistre (Xavier de) 1159  
 Malboissière (Geneviève de la) 116  
 Malek-Adhel 45; 62; 471; 895; 899; 905; 907;  
 910; 914; 916; 917; 918; 919; 920; 921;  
 922; 926; 928; 929; 930; 931; 932; 934;  
 935; 937; 938; 939; 941; 942; 945; 952;  
 953; 954; 956; 957; 960; 961; 963; 964;  
 965; 966; 967; 968; 969; 971; 973; 974;  
 977; 981; 987; 988; 990; 991; 993; 994;  
 995; 996; 997; 998; 999; 1001; 1002; 1003;  
 1004; 1010; 1011; 1012; 1013; 1014; 1015;  
 1019; 1020; 1021; 1022; 1023; 1026; 1027;  
 1029; 1030; 1031; 1033; 1034; 1035; 1037;  
 1039; 1040; 1041; 1042; 1043; 1045; 1047;  
 1048; 1050; 1051; 1052; 1054; 1055; 1057;  
 1058; 1059; 1062; 1063; 1064; 1065; 1067;  
 1070; 1071; 1072; 1073; 1074; 1076; 1077;  
 1088; 1090; 1199; 1201; 1204; 1208; 1210;  
 1213; 1218  
 Malesherbes 228  
 Malindranie 43; 44  
 Malraux (André) 36; 1005  
 Malvina 62; 64; 112; 329; 333; 344; 348; 353;  
 362; 363; 365; 419; 426; 464; 468; 472;  
 479; 506; 550; 566; 582; 586; 589; 590;  
 594; 595; 596; 600; 601; 603; 604; 606;  
 607; 608; 609; 610; 612; 613; 614; 615;  
 616; 617; 618; 619; 621; 622; 623; 624;  
 625; 626; 627; 628; 629; 631; 632; 638;  
 639; 640; 641; 642; 643; 644; 645; 646;  
 647; 648; 649; 650; 651; 653; 654; 655;  
 656; 657; 658; 659; 661; 662; 663; 664;  
 665; 667; 668; 669; 672; 673; 674; 675;  
 677; 678; 680; 681; 682; 683; 684; 687;  
 688; 689; 690; 691; 692; 693; 694; 696;  
 698; 699; 700; 702; 703; 706; 708; 709;  
 711; 713; 714; 715; 716; 717; 739; 854;  
 862; 1085; 1103; 1131; 1195; 1198; 1199;  
 1200; 1204; 1206; 1207; 1208; 1213; 1214;  
 1215; 1216; 1217; 1218; 1219; 1220; 1221;  
 1224; 1229; 1231; 1241  
 Manon 48; 90; 123; 126; 127; 128; 217; 423;  
 581; 1193  
 Manon Phlipon (Mme Roland) 123; 126  
 Mansfield 329; 359; 368; 369; 419; 423; 429;  
 430; 464; 468; 477; 717; 718; 719; 720;  
 721; 724; 725; 727; 729; 730; 731; 732;  
 734; 735; 736; 737; 746; 753; 754; 755;  
 756; 765; 770; 773; 788; 790; 819; 837;  
 845; 848; 850; 853; 868; 870; 871; 1086;  
 1198; 1208; 1211; 1212; 1217; 1218; 1220;  
 1221; 1222; 1227; 1229; 1236  
 Maradan 311; 312; 318; 322; 323; 361; 368;  
 370; 419; 568; 717; 1228  
 Marc 58; 59; 232; 250; 439; 499; 1230  
 Marguerite 26; 452  
 Marguerite de Navarre, soeur de François I<sup>er</sup>  
 26  
*Mariage à la mode* 654  
 Marie de France 26  
 Marie-Antoinette 80  
 Marivaux 30; 349; 423; 461  
 Marmont 103  
 Marmontel 100; 295; 334  
 Marsile (roi) 26; 1082  
 Marx (Karl) 132; 393  
 Mathésique 875  
*Mathilde* 44; 46; 47; 48; 62; 63; 71; 72; 73;  
 214; 236; 343; 372; 374; 385; 391; 400;  
 407; 415; 419; 421; 423; 424; 426; 428;  
 445; 446; 452; 464; 469; 471; 473; 881;  
 895; 901; 905; 907; 909; 910; 911; 912;

- Libertin 603; 606; 607; 632; 663; 668; 672;  
676; 678; 679; 686; 688; 698; 919; 928;  
1200; 1210; 1217; 1218; 1229
- Libertinage 24; 670; 673; 674; 676; 679; 1212;  
1216
- Lille 91
- Lioure (Michel) 271
- Littéraire 11; 20; 23; 26; 30; 31; 36; 37; 40; 49;  
55; 57; 58; 60; 64; 65; 67; 68; 69; 71; 72;  
73; 74; 75; 78; 81; 86; 87; 88; 92; 100; 117;  
122; 125; 126; 128; 212; 221; 240; 258;  
268; 286; 289; 297; 309; 311; 312; 314;  
316; 317; 322; 324; 329; 341; 348; 354;  
356; 357; 359; 362; 363; 364; 366; 373;  
384; 390; 392; 408; 415; 419; 426; 430;  
434; 442; 443; 456; 460; 461; 463; 464;  
468; 471; 478; 533; 576; 578; 583; 589;  
590; 589; 590; 591; 592; 595; 600; 601;  
602; 653; 683; 689; 714; 715; 717; 718;  
719; 720; 868; 871; 881; 901; 966; 1006;  
1088; 1093; 1158; 1191; 1194; 1195; 1207;  
1209; 1223; 1224; 1230; 1232; 1237; 1238
- Livourne 442
- Loaisel de Tréogate 315
- locus amoenus* 434; 871; 877
- Londres 24; 41; 57; 93; 185; 327; 361; 596;  
607; 643; 645; 657; 681; 698; 714; 721;  
899; 1238
- Lorenz (Konrad) 751; 753
- Lorient 98
- Louis XIV 76; 119; 132
- Louis XV 41; 81; 84; 86; 90; 99; 102; 106; 109;  
133; 134; 136; 143; 148; 163; 165; 166;  
168; 169; 170; 172; 173; 199; 215; 228;  
230; 259; 295; 296; 303; 332; 546; 701;  
894; 1096; 1099; 1157; 1193
- Louis XVI 41; 82; 84; 86; 99; 103; 106; 109;  
133; 134; 143; 148; 163; 165; 166; 168;  
169; 170; 172; 173; 199; 215; 228; 230;  
259; 295; 296; 303; 332; 546; 701;  
894; 1096; 1099; 1193
- Louis XVIII 259; 296; 332; 894; 1099
- Louise Labé 25
- Lugano 772; 781; 858; 877; 878
- Lukács (Georges) 1082; 1086
- Lumières 20; 41; 54; 111; 115; 117; 118; 119;  
131; 134; 143; 145; 155; 222; 228; 462;  
551; 853; 887; 1081; 1099; 1101; 1103;  
1114; 1234
- Lunebourg 719; 724; 725; 726; 728; 729; 730;  
731; 732; 733; 743; 787; 788; 790; 794;  
798; 799; 800; 810; 859; 878; 1216; 1220
- Lunéville 122
- Lur Saluces 331
- Lusignan (Guy) 902; 903; 914; 915; 921; 932;  
941; 947; 948; 950; 999; 1009; 1011; 1014;  
1015; 1016; 1022; 1025; 1026; 1027; 1028;  
1029; 1030; 1031; 1033; 1034; 1036; 1037;  
1038; 1042; 1043; 1044; 1046; 1047; 1048;  
1051; 1054; 1056; 1057; 1058; 1059; 1060;  
1061; 1062; 1063; 1064; 1065; 1067; 1068;  
1069; 1070; 1071; 1072; 1076; 1087; 1089;  
1090; 1104; 1136; 1214
- Luthériens 95; 133
- Lyon xi; 202; 203; 244; 260; 263; 446; 887

—M—

- M. d'Albe 335; 478; 482; 483; 486; 499; 502;  
506; 511; 514; 521; 523; 527; 529; 531;  
537; 540; 544; 545; 547; 552; 554; 559;  
572; 573; 575; 579; 581; 589; 595; 702;  
1214; 1216; 1219; 1223; 1226
- Maalouf (Amin) 890; 905; 907
- Mably 100; 239
- Macpherson 596; 597; 665; 666; 697; 890
- Madame Angot* 283

- Lavoisier 175; 228
- Law 102
- Le Caire 222; 900; 929; 930; 947; 952; 965;  
968; 969; 973; 974; 977; 990; 997; 999;  
1000; 1001; 1002; 1003; 1006; 1090; 1094;  
1194
- Le Chevalier au lion* 122
- Le dernier des Abencérage* 63
- Le Gymnase moral des Jeunes personnes* 308
- Le Journal des Débats* 1111
- Le Moniteur* lvii
- Le Portier des Chartreux* lxi
- Le Publiciste* 1112
- Le réalisme* 457
- Le Rouge et le noir* 123
- Le Talisman* x 63; 910
- Leberthon 136
- Leclerc (Yvan) 33; 465
- Lecourt (Anne-Suzanne) 94; 96; 97; 98; 130;  
219
- Lecteur 48; 50; 123; 149; 151; 152; 156; 157;  
158; 287; 289; 312; 315; 316; 324; 345;  
352; 354; 458; 460; 469; 474; 480; 484;  
487; 494; 511; 525; 540; 541; 558; 559;  
562; 565; 576; 587; 592; 620; 626; 631;  
637; 651; 656; 657; 659; 660; 661; 664;  
666; 667; 674; 680; 693; 694; 695; 696;  
699; 709; 711; 712; 713; 714; 715; 750;  
751; 762; 777; 786; 830; 841; 848; 862;  
864; 866; 867; 868; 875; 878; 884; 911;  
920; 922; 923; 924; 927; 932; 951; 963;  
965; 979; 998; 999; 1006; 1021; 1030;  
1045; 1064; 1081; 1085; 1086; 1088; 1093;  
1094; 1095; 1097; 1109; 1115; 1135; 1153;  
1191; 1194; 1197
- Lectorat 29; 45; 55; 57; 59; 66; 67; 113; 124;  
210; 286; 287; 324; 355; 362; 427; 428;  
430; 458; 464; 470; 473; 480; 589; 592;  
623; 662; 681; 682; 715; 720; 827; 881;  
922; 1047; 1112; 1113; 1152; 1193; 1194;  
1204; 1231
- Lecture 36; 50; 58; 59; 66; 67; 71; 118; 120;  
121; 122; 123; 124; 125; 126; 128; 143;  
147; 148; 149; 150; 152; 179; 208; 239;  
252; 272; 281; 288; 291; 306; 308; 312;  
316; 323; 362; 366; 396; 403; 432; 456;  
457; 463; 470; 511; 547; 559; 563; 586;  
595; 690; 713; 714; 715; 754; 771; 873;  
909; 926; 954; 1006; 1079; 1109; 1190;  
1223; 1224; 1225; 1233; 1237
- Ledoux (Claude-Nicolas) 109; 190; 546; 1205
- Légion d'honneur 24
- Lego 112
- Lélia* 62
- Lemaignan 130
- Lemarcis 292; 294; 311; 318; 333; 361; 368;  
369; 386; 431; 435; 441; 449
- Les Châteaux d'Athlin et Dunbayne* 600
- Les Chouans* 472
- Les dernières aventures du jeune d'Olban* 396
- Les Destinées* 39; 1158
- Les Exilés de Sibérie* 1108; 1158
- Les Fleurs du Mal* 34; 223
- Les Liaisons dangereuses* 157; 477; 837
- Les Misérables* 62; 67; 449; 457; 545; 1086
- Les Mystères d'Udolphe* 600
- Lesage 56; 57; 61
- Lescherraine 29
- Lespinasse (Mme de) 100
- Letourneau 112
- Lettres anglaises (ou philosophiques)* 598; 719
- Lettres d'un cultivateur américain* 239
- Lettres écrites de Lausanne* 345
- Lettres sur l'Italie en 1785* 239; 266
- Levasseur (Thérèse) 127; 150
- Lever (Evelyne) 84; 101; 106; 172; 173
- Lever (Maurice) 41; 155; 157; 462
- Lévy (Maurice) 568; 600; 697; 884; 890

Kama 1136  
Kibicks 1110; 1136  
Killala 642  
*King Arthur* 586  
Kisoloff 1108; 1139; 1146  
Kitty 603; 605; 608; 609; 610; 613; 614; 616;  
628; 641; 642; 643; 644; 645; 646; 654;  
670; 672; 673; 674; 675; 677; 682; 699;  
700; 706; 707; 1203; 1213; 1216; 1217;  
1220  
Klopstock 666  
Kopecks 1110; 1134; 1136  
Koutousof (Kutuzof) 429  
Krémelin (Kremlin) 1142  
Krüdener (Mme de) 66; 1114  
Kurde 959

—L—

*L'Artiste* 457  
*L'Emile* 116; 218; 240; 291; 357  
*L'Enfant du Carnaval* 58; 75  
La Bretonne (Restif de) 111  
La Bruyère 655; 673; 702; 743  
*La duchesse de La Vallière* 907  
La Fayette 29; 162; 163; 164; 165; 166; 167;  
168; 169; 170; 171; 173; 176; 180; 190;  
305; 379; 1193; 1234  
*La Femme de trente ans* 53  
*La Flûte enchantée* 721  
La Harpe (Laharpe) 335; 361; 470; 1114  
La Mecque 903; 992; 1082  
*La Nouvelle Héloïse* 17; 37; 87; 100; 112; 123;  
125; 126; 127; 138; 139; 140; 141; 142;  
144; 149; 150; 152; 153; 154; 155; 156;  
157; 158; 159; 209; 210; 213; 214; 215;  
216; 232; 233; 234; 236; 238; 240; 247;  
254; 256; 257; 258; 264; 274; 276; 278;  
288; 291; 292; 293; 298; 300; 301; 306;

321; 329; 333; 335; 338; 344; 362; 371;  
372; 374; 388; 397; 403; 405; 406; 409;  
415; 419; 421; 424; 428; 437; 443; 446;  
451; 452; 461; 468; 469; 477; 506; 554;  
557; 592; 598; 689; 717; 872; 881; 1221;  
1236  
La Pommeraye (Mme de) 349  
*La Princesse de Clèves* 29; 31; 590; 883; 1032  
*La Prise de Jéricho* 307; 464; 469; 881; 1197  
*La Quotidienne* 263; 297  
La Rochefoucauld 29; 682  
*La Tempête* 698  
*La Vie de Marianne* 461  
Labé (Louise) 25; 26; 179; 409; 529  
Lac Majeur 432; 744; 762; 769  
Lacépède 417  
Laclos 20  
Lafargue (Jacques) 185; 192; 196; 214; 217;  
218; 248; 272; 274; 275; 277; 280; 337; 555  
Lafayette (Mme de) 28; 29; 31; 191; 683; 911;  
991  
Laffite 103  
*Lais* 26  
Lally (baron de Tollendal) 91; 193  
Lamartine 20; 55; 61; 72; 73; 252; 899; 973;  
1197; 1238  
Langage 27; 53; 57; 70; 79; 245; 258; 317; 319;  
343; 359; 461; 470; 483; 525; 538; 548;  
580; 587; 616; 688; 709; 774; 814; 818;  
843; 946; 999; 1005; 1196; 1219  
Lange (Mlle) 283  
Lanson 50  
Laplace 48; 417  
Lassagne 54; 55; 59; 60; 61  
Lassailly (Charles) 35  
Laure 482; 492; 532; 538; 577  
Lautréamont (Isidore Ducasse) 77; 801  
Laval 137  
Lavalette 262

*Illyrine* 314; 315  
Incipit 30; 594; 725; 911; 1152  
Indes 44; 45; 48; 91; 93; 96; 98; 101; 104; 132;  
210; 642; 646; 1132  
Ingres 34; 597  
*Insurgents* 113; 163; 1194  
Intrigue 23; 304; 315; 316; 361; 416; 428; 468;  
493; 531; 532; 559; 560; 569; 575; 595;  
604; 607; 651; 659; 661; 663; 664; 690;  
697; 698; 708; 712; 720; 721; 808; 833;  
848; 910; 921; 926; 927; 931; 1095; 1096;  
1110; 1131; 1146; 1153; 1159; 1161; 1195;  
1197; 1206; 1208; 1209; 1216; 1218; 1231  
Ironie 21; 48; 51; 151; 206; 340; 403; 704; 835;  
940; 963; 1038; 1110  
Iroquois 108  
Isola Bella 431; 432; 433; 771  
Isotopie 266; 560; 867; 876; 920; 935; 988;  
1094; 1110  
Issachar 1201; 1214; 1215; 1217; 1218; 1220  
*Ivanhoé* 56; 1032; 1063; 1089; 1104

—J—

*Jacques le fataliste* 349  
Jaffa 905; 906; 948; 1011; 1031; 1041; 1046;  
1059; 1060  
Jakobson 1005  
Jauge 103; 104; 137; 142; 147; 162; 163; 164;  
169; 170; 173; 176; 181; 184; 185; 191;  
197; 204; 209; 210; 217; 231; 233; 237;  
301; 321; 323; 324; 327; 332; 420; 449;  
452; 1193  
Jauss (Hans-Robert) 67; 68; 69; 75  
Jéricho 307; 430; 464; 469; 561; 881; 1197;  
1201; 1214  
Jérusalem 222; 439; 901; 902; 903; 905; 906;  
908; 911; 914; 917; 926; 932; 934; 937;  
941; 948; 950; 970; 980; 984; 987; 1004;

1009; 1011; 1013; 1015; 1016; 1017; 1020;  
1021; 1025; 1027; 1038; 1045; 1046; 1048;  
1063; 1065; 1067; 1069; 1070; 1072; 1076;  
1093; 1098; 1235  
Jésuite(s) 82; 1131  
Jésus 1201  
*Jocelyn* 73  
*John Company* 93  
Josselin de Montmorency 193; 230; 249; 916;  
917; 921; 940; 941; 943; 947; 948; 949;  
950; 951; 952; 962; 999; 1000; 1001; 1002;  
1006; 1007; 1008; 1009; 1015; 1024; 1035;  
1036; 1039; 1040; 1043; 1045; 1047; 1055;  
1064; 1075; 1088; 1090; 1206  
Josué 1220  
Joubert 331; 341; 373; 1235  
*Journal de Paris* 144; 146  
Jourmu 113  
Joyce 1160  
Juillet (Révolution et Monarchie de) 21; 58;  
419  
Julie 17; 100; 112; 127; 138; 139; 140; 141;  
142; 144; 149; 152; 154; 155; 156; 158;  
159; 209; 210; 213; 214; 215; 216; 232;  
233; 234; 236; 238; 240; 247; 254; 256;  
257; 264; 274; 276; 278; 288; 292; 293;  
298; 300; 301; 306; 321; 329; 333; 335;  
338; 344; 362; 371; 372; 374; 388; 397;  
403; 405; 406; 409; 415; 419; 421; 424;  
428; 437; 443; 446; 451; 452; 477; 506;  
554; 557; 592; 689; 881; 1221  
Julien Sorel 22  
Jura 198; 321; 322

—K—

Kaled 1000; 1001; 1002; 1003; 1004; 1011;  
1037; 1044; 1045; 1053; 1058; 1059; 1060;  
1068; 1075; 1089; 1097

Grousset (René) 889; 905  
Guénot 303  
Guérout-Fréville 298  
guerre des farines 84  
Guibeville 137; 139; 173; 174; 176; 181; 182;  
184; 198; 201; 209; 220; 236; 292; 296;  
318; 376  
Guichard de Bienassis 61  
Guillaume de Tyr (archevêque) 26; 57; 132;  
134; 219; 719; 739; 740; 786; 787; 807;  
832; 905; 908; 911; 914; 916; 917; 918;  
919; 921; 922; 924; 925; 926; 927; 928;  
930; 931; 932; 934; 935; 941; 942; 943;  
945; 946; 947; 948; 950; 951; 952; 962;  
987; 996; 1010; 1012; 1013; 1014; 1015;  
1017; 1021; 1023; 1024; 1028; 1029; 1035;  
1036; 1039; 1040; 1041; 1043; 1045; 1047;  
1049; 1050; 1051; 1054; 1055; 1059; 1065;  
1066; 1067; 1069; 1072; 1073; 1074; 1075;  
1076; 1077; 1078; 1087; 1131  
Guillet (Pernette du) 25  
Gusdorf (G.) 54; 70; 212; 598; 887; 1099; 1104  
Guyane 196; 297  
Guyenne 86

—H—

Habitus 105; 125; 149; 152; 225; 309; 383;  
549; 552; 561; 579; 590; 934; 965; 1223  
Haendel 346  
Ham 72  
Hamilton (Edith) 147  
Hampton (Norman) 115  
Hanska (Mme) 51  
Hattin 902; 903; 904; 932; 1032  
Hatuy 417  
Heeren 1098  
*Heinrich von Ofterdingen* 490

Hélène 44; 45; 46; 48; 906; 946; 1052; 1132;  
1234  
Héliopolis 1002  
Helvétius 101; 155  
Henri IV 28; 1096  
Henry VIII 884  
Herbois (Collot d') 228  
Herder 597; 666  
*Hernani* 21; 456; 957  
Histoire Littéraire 23; 1237  
Hix (pension) 506; 1158  
Hogarth (William) 654; 657  
Homais 465  
Homère 348; 597; 892; 926; 1090  
Homodiégétique 561; 738  
*Honorine* 39  
Horizon 11; 29; 51; 67; 68; 69; 75; 85; 147;  
239; 253; 261; 268; 271; 286; 299; 354;  
375; 386; 419; 426; 456; 468; 551; 589;  
595; 744; 872; 877; 881; 901; 913; 915;  
978; 979; 991; 994; 997; 1054; 1079; 1119;  
1122; 1131; 1153; 1192; 1193; 1226; 1236  
Hortense (de Beauharnais) 46; 713  
Hortense (reine) 46; 103; 713  
Houssaye 457  
Huet 29; 30  
Hugo (Victor) 20; 21; 32; 55; 62; 64; 67; 123;  
285; 457; 464; 474; 585; 957; 1103; 1205;  
1238  
Huguenot (Protestant) 85  
Huguet 301  
Humbert (général) 642  
Hunt (Lynn) 453; 454; 1209  
Hurons 108  
Hypotypose 533; 540; 864; 865

—I—

Illuminisme 381

Frédéric 17; 34; 63; 64; 71; 103; 447; 477; 483;  
486; 492; 494; 495; 496; 497; 498; 499;  
501; 503; 505; 506; 507; 509; 512; 513;  
520; 521; 523; 526; 530; 531; 533; 534;  
535; 536; 537; 540; 547; 548; 554; 555;  
556; 558; 560; 562; 570; 571; 572; 575;  
579; 580; 581; 587; 588; 589; 595; 902;  
903; 904; 905; 1088; 1158; 1200; 1206;  
1210; 1211; 1213; 1214; 1215; 1216; 1217;  
1218; 1219; 1223

Friedland 17

—G—

Galland 899

Galois (Evariste) 706

Gambis (Carl Christian) 134

Garchy 285; 1031

Garonne 85; 112; 113; 131; 187; 197; 452

Gaspar Hauser 273

Gaulmier (Jean) 49; 62; 87; 87; 453; 456; 460;  
463; 469; 541; 555; 566; 571; 576; 587;  
596; 1103; 1198; 1206; 1221; 1222; 1229;  
1230; 1235

Gautier 55; 884

Gay 55; 654

Genette (Gérard) 352; 470; 487; 503; 541; 565;  
660; 698; 737; 1147

Genève 24; 31; 84; 99; 131; 413; 431; 1104

*Génie du christianisme* 221; 331; 385; 386;  
425; 435; 873; 885; 892; 894; 945; 1234

Genlis (Mme de) 48; 101; 124; 314; 356; 357;  
362; 403; 409; 423; 587; 907; 1234; 1235

Gérard 352; 487; 503; 541; 565; 597; 698; 737;  
900; 903; 1103

Gerlache 122; 1228

*Gerusalemme liberata* 926

Gessner 239; 240

Geysa 724; 726; 727; 728; 734; 783; 787; 789;  
792; 804; 813; 815; 819; 821; 822; 823;  
1216

Gide 98

Giguet 11; 407

Girard (René) 200; 870; 1084; 1132

Girardot 104; 137; 140; 162; 163; 182; 183;  
184; 191; 204; 209; 210; 216; 217; 236;  
237; 249; 282; 301; 302; 306; 321

Girodet 597; 1036

Giroust de Morency (Suzanne) 314

Gluck 145

Godwin (William) 361

Goethe 56; 60; 341; 395; 434; 666; 719; 722

Goldoni 199

Goncourt (frères) 23; 38; 44; 45; 1235; 1238

Goodwin (Mistriss) 629; 630; 653

Gothique 238; 600; 601; 691; 760; 877; 884;  
886; 890; 981; 983; 1077; 1195; 1198

Gouges (Olympe de) 172; 217

Goulemot (Jean-Marie) 111; 119; 128

Gournay (Vincent de) 92

Goya 900

Graben 721; 828; 878

Gramagnac 207; 209; 210; 211; 215; 221; 232;  
237; 239; 244; 247; 248; 249; 250; 251;  
254; 255; 256; 257; 258; 259; 267; 271; 337

Grande Armée 429; 471; 620; 720; 721; 778;  
878; 891; 1086

Grandson (M.) 724; 725; 726; 737; 738; 744;  
746; 749; 753; 754; 755; 758; 760; 762;  
765; 766; 771; 773; 775; 776; 777; 778;  
782; 785; 793; 794; 800; 804; 824; 825;  
828; 829; 830; 832; 833; 834; 858; 859;  
860; 863; 864; 869; 875; 877; 1227

Grantaire 457

Grétry 54; 909; 1087

Grimm 100; 145; 650

Gros (baron) 1020

808; 809; 810; 811; 812; 813; 814; 815;  
816; 817; 818; 819; 820; 821; 822; 823;  
824; 825; 826; 827; 829; 831; 832; 834;  
835; 838; 844; 846; 847; 855; 856; 857;  
858; 859; 860; 861; 865; 866; 867; 868;  
869; 870; 876; 879; 1088; 1195; 1198;  
1199; 1201; 1204; 1210; 1212; 1213; 1214;  
1215; 1217; 1220

Eschyle 55

Espagne 63; 104; 195; 196; 379; 891; 910;  
1091; 1131; 1157

*Esther* 52

Esthétique 22; 67; 75; 252; 284; 286; 287; 310;  
343; 346; 349; 354; 370; 391; 433; 461;  
462; 470; 515; 533; 534; 576; 591; 623;  
694; 711; 712; 738; 739; 768; 848; 856;  
868; 871; 927; 950; 951; 1005; 1035; 1047;  
1085; 1087; 1090; 1092; 1133; 1135; 1154;  
1155; 1192; 1193; 1195; 1196; 1198; 1218

Éthique 161; 219; 223; 417; 418; 460; 473;  
485; 487; 492; 517; 550; 552; 573; 579;  
668; 680; 690; 848; 860; 1079; 1200; 1225

Excipit 52; 252

Eylau 17

—F—

*Fabula* 1231

Falkirk 618; 626

*Fanny* 69; 263; 376; 382; 387; 404; 408; 409;  
604; 607; 617; 618; 619; 622; 625; 630;  
639; 641; 645; 647; 648; 649; 651; 655;  
659; 689; 690

Farges (Marie / 215; 248; 262; 273; 276

Felman (Shoshana) 183; 739

Feltre 19

Fénelon 51; 52; 342; 381

Fenin (Pierre de) 883

Fenwich 614; 616; 618; 628; 638; 641; 642;  
644; 645; 646; 652; 654; 655; 656; 670;  
672; 673; 674; 701; 703; 706; 707

Fermiers Généraux 160

Fersen (Axel de) 134

Fesch (Cardinal) 442

Feuillants 163; 169; 171; 321; 1225

Feuillet de réception (et de réceptivité) 221;  
240; 271; 310; 317; 343; 350; 373; 384;  
386; 419; 424; 426; 445; 446; 456; 464;  
533; 565; 567; 568; 594; 697; 714; 718;  
838; 868; 877; 878; 882; 894; 895; 945;  
951; 1080; 1087; 1100; 1103; 1109; 1131;  
1192; 1209; 1223

Feydeau 69

Ficin (Marsile) 26

Fielding 61; 654

*Figaro* 143; 144

Fingal 665

Flaubert (Gustave) 20; 23; 32; 33; 36; 37; 38;  
39; 43; 63; 64; 65; 66; 69; 71; 78; 157; 433;  
457; 465; 472; 495; 879; 951; 976; 1211;  
1236; 1238

Florence 26; 442; 752

Focalisateur 592; 593

Focalisation 71; 560; 708; 1153

Foedora 22

Fogazzaro 722

Fontanes (M. de) 19; 20; 46; 331; 386; 442;  
1109

Fontbelle 318; 320

Fouquet 160

Fouquier-Tinville 232; 243

Fourier (Charles) 546

Fractale 439; 886; 955

François I<sup>er</sup> 21

*Frankenstein* 76; 515

Franklin (Benjamin) 108; 115

Dresde 720; 725; 727; 734; 735; 737; 740; 741;  
 742; 765; 781; 784; 785; 787; 789; 791;  
 793; 794; 805; 859; 878  
 Dryden (John) 586; 697  
 Du Plaisir 29  
 Dubuc de Riverie (Aimée) 967  
 Duel 601; 622; 668; 705; 706; 724; 1031; 1070;  
 1085; 1212; 1229  
 Dufays 420  
 Dugazon (Mlle) 283  
 Dumas i19; 20; 22; 32; 54; 58; 59; 61; 64; 231;  
 261; 899; 1030; 1087; 1238  
 Dumouriez 199; 202  
 Dupaty 239; 265; 266; 431  
 Duplay 227; 228  
 Dupleix 91  
 Duranty 457  
 Dutour (Mme) 461

—E—

*Ecclesiaste* 366; 367; 945  
 Eco (Umberto) 563; 882; 1231  
 Économique 21; 39; 86; 88; 93; 98; 101; 102;  
 105; 132; 161; 162; 189; 203; 207; 418;  
 423; 543; 721; 1211  
 Écouen 24  
 Édimbourg 605; 608; 614; 616; 621; 625; 627;  
 635; 639; 646; 655; 664; 670; 696; 698;  
 705; 714  
 Edmond , Edmond (Seymour) 23; 38; 48; 215;  
 274; 578; 603; 605; 606; 607; 608; 609;  
 610; 613; 614; 616; 617; 618; 619; 621;  
 622; 623; 624; 625; 626; 628; 629; 631;  
 632; 633; 634; 638; 639; 640; 641; 642;  
 643; 644; 645; 646; 647; 648; 649; 650;  
 651; 652; 653; 654; 655; 656; 658; 659;  
 660; 662; 663; 667; 668; 669; 670; 671;  
 672; 673; 674; 676; 678; 682; 684; 685;

686; 687; 688; 689; 690; 691; 693; 694;  
 695; 698; 699; 700; 701; 702; 705; 706;  
 707; 709; 711; 712; 713; 714; 729; 893;  
 1085; 1088; 1199; 1200; 1210; 1213; 1214;  
 1215; 1216; 1217; 1218; 1220; 1226; 1235  
*Éducation sentimentale* 34; 64; 71; 78; 1236  
 Églantine (Fabre d') 124  
 Égypte 302; 889; 891; 892; 893; 900; 901; 907;  
 918; 947; 978; 1003; 1005; 1085; 1086;  
 1093; 1132; 1217  
*Élisabeth* 430; 1108; 1117; 1118; 1120; 1121;  
 1122; 1123; 1124; 1125; 1126; 1127; 1128;  
 1133; 1134; 1135; 1136; 1137; 1138; 1139;  
 1140; 1141; 1142; 1143; 1144; 1145; 1146;  
 1147; 1148; 1149; 1150; 1152; 1156; 1157;  
 1159; 1160; 1161; 1196; 1201; 1207; 1208;  
 1210; 1215; 1220; 1229; 1233; 1235  
 Élise de Biré 477; 482  
 Éliza 373; 395; 404; 416; 452  
 Emma 37; 38; 63; 64; 458; 465; 539; 1200;  
 1211; 1236; 1237  
*Encyclopédie* 66; 111; 115; 116; 120  
 Encyclopédistes 108; 666  
 Enfantin (père) 546  
 Enghien (duc d') 400; 429  
 Enjolras 457  
*Épître à Eglé* 292  
*Épître aux dames* 568  
 Ermite 64; 415; 767; 856; 887; 895; 944; 973;  
 979; 980; 981; 984; 985; 986; 987; 989;  
 990; 1114  
 Ernest 69; 724; 727; 728; 729; 730; 731; 732;  
 733; 734; 735; 737; 740; 741; 744; 747;  
 749; 750; 752; 753; 754; 756; 757; 758;  
 761; 762; 763; 765; 766; 767; 768; 769;  
 770; 771; 773; 774; 775; 776; 777; 778;  
 779; 780; 782; 783; 784; 785; 786; 787;  
 788; 789; 790; 791; 792; 793; 794; 795;  
 796; 797; 798; 799; 804; 805; 806; 807;

Csar (Tsar) 17  
Culioli (Antoine) 710  
Cuvier 417; 1099  
Czarine 114

—D—

Damas 430; 893; 901; 920  
Damiette 907; 916; 949; 952; 963; 973; 1090;  
1091  
Danemark 96  
Dante 425; 722  
Danton 171; 178; 193; 196; 217; 227  
Danube 720; 721; 811; 879; 983; 1195  
Darnton (Robert) 74; 87; 92; 111; 117; 118;  
119; 120; 122; 123; 125; 1228  
David 175; 231; 303; 332; 370; 515; 710; 871;  
881; 888; 896; 897; 901; 1081; 1097; 1098;  
1102; 1196; 1201  
David d'Angers 305  
*De l'Allemagne* 591  
Débauche 42; 242; 607; 655; 673; 675; 676;  
679; 700  
*Décade Philosophique* 317  
Deffand (Mme du) 100  
Delon (Michel) 117  
Delphine 55; 155; 214; 373; 395; 396; 399;  
402; 403; 416; 452; 598  
Demou(s)tier (Charles-Albert) 285; 290; 291  
Denby (David J.) 881; 888; 896; 897; 901;  
1081; 1098; 1102  
Derby (Milord) 633; 634; 637  
*Des Compensations dans les destinées*  
*humaines* 381  
Desbordes-Valmore 23  
Desfontaines 461  
Desmoulins (Camille) 124; 171  
Desnoyers 457

Destinataire 124; 150; 187; 221; 223; 252; 266;  
281; 356; 431; 478; 482; 484; 489; 520;  
523; 531; 557; 559; 764; 796; 838; 843;  
846; 862  
Devaisnes, de Vaisnes (Jean) 259  
Diabolique 1083  
Dickens 654  
Diderot 100; 116; 117; 129; 287; 334; 349;  
462; 596; 666  
Didier (Béatrice) 40; 74  
Didot 120; 458  
Diégèse 36; 157; 324; 558; 565  
Dieu 21; 39; 80; 178; 224; 250; 275; 370; 382;  
384; 388; 390; 408; 411; 412; 441; 447;  
451; 489; 495; 536; 540; 551; 552; 612;  
625; 636; 640; 651; 652; 669; 673; 680;  
686; 690; 711; 733; 739; 770; 780; 785;  
786; 790; 801; 804; 805; 814; 820; 821;  
822; 825; 831; 847; 851; 853; 855; 891;  
893; 912; 918; 919; 921; 924; 925; 926;  
927; 933; 936; 937; 938; 939; 941; 944;  
945; 956; 958; 960; 964; 965; 967; 970;  
971; 972; 973; 974; 976; 982; 983; 985;  
986; 987; 988; 989; 993; 995; 996; 1005;  
1010; 1013; 1022; 1023; 1024; 1026; 1027;  
1028; 1029; 1035; 1036; 1039; 1045; 1047;  
1048; 1049; 1050; 1051; 1054; 1055; 1056;  
1060; 1061; 1062; 1066; 1074; 1076; 1077;  
1078; 1080; 1082; 1083; 1102; 1111; 1124;  
1127; 1129; 1130; 1133; 1134; 1138; 1141;  
1142; 1146; 1147; 1158; 1201; 1202; 1203  
Dijon 84; 115; 167; 431  
Dionysos 43  
Djezzar 893; 904  
*Dom Juan* 671; 677  
Dorval (Marie) 34; 35  
Dorvo (Hyacinthe) 1113  
Dossonville (Jean-Baptiste Dubois) 219; 220  
*Doyen de Killerine* 61

360; 361; 362; 363; 364; 365; 366; 368;  
370; 371; 372; 373; 376; 379; 383; 385;  
387; 388; 393; 394; 397; 399; 400; 403;  
404; 406; 414; 417; 419; 421; 422; 423;  
424; 426; 430; 431; 433; 435; 438; 440;  
441; 443; 445; 446; 447; 448; 449; 451;  
452; 453; 454; 456; 457; 458; 460; 462;  
463; 464; 465; 467; 468; 469; 471; 473;  
474; 476; 477; 478; 479; 484; 487; 491;  
493; 497; 498; 509; 512; 516; 521; 529;  
539; 541; 543; 544; 545; 546; 547; 549;  
550; 551; 552; 554; 556; 559; 566; 568;  
569; 570; 571; 572; 574; 575; 581; 584;  
586; 587; 590; 589; 590; 591; 592; 595;  
596; 598; 599; 600; 601; 619; 624; 634;  
641; 653; 654; 655; 656; 657; 658; 661;  
666; 667; 670; 672; 673; 674; 679; 680;  
681; 683; 687; 688; 689; 690; 692; 693;  
696; 697; 699; 703; 704; 705; 706; 707;  
709; 710; 711; 713; 715; 716; 717; 718;  
720; 721; 737; 739; 743; 750; 757; 761;  
762; 781; 801; 808; 830; 836; 837; 844;  
848; 850; 858; 868; 870; 871; 872; 873;  
875; 878; 879; 881; 883; 885; 888; 889;  
891; 895; 898; 899; 901; 905; 907; 908;  
909; 910; 911; 913; 914; 917; 919; 926;  
928; 932; 933; 940; 945; 947; 950; 951;  
956; 958; 959; 965; 967; 970; 973; 974;  
978; 979; 981; 982; 983; 985; 986; 991;  
994; 995; 998; 1006; 1009; 1019; 1021;  
1024; 1030; 1031; 1032; 1035; 1047; 1056;  
1064; 1065; 1070; 1074; 1078; 1079; 1080;  
1082; 1084; 1085; 1086; 1087; 1088; 1089;  
1090; 1091; 1093; 1094; 1097; 1098; 1100;  
1101; 1102; 1103; 1104; 1109; 1110; 1112;  
1113; 1114; 1115; 1117; 1128; 1129; 1130;  
1132; 1134; 1135; 1141; 1142; 1147; 1148;  
1149; 1152; 1153; 1154; 1155; 1156; 1157;  
1158; 1159; 1160; 1161; 1190; 1191; 1192;

1193; 1195; 1197; 1198; 1200; 1202; 1205;  
1207; 1209; 1211; 1213; 1214; 1216; 1217;  
1218; 1219; 1220; 1221; 1222; 1223; 1224;  
1225; 1228; 1229; 1230; 1231; 1232; 1233;  
1234; 1235; 1236; 1238

Cottin (André) 50; 105; 108; 128; 129; 137;  
164; 166; 176; 178; 179; 181; 182; 184;  
219; 233; 237; 282; 298; 304; 312; 327;  
328; 329; 370; 376; 387; 389; 390; 392;  
394; 397; 400; 403; 404; 406; 409; 415;  
418; 434; 909; 1005; 1087

Cottin (Sophie) 28

Coulet (Henri) 462; 471; 884

Courbet 34; 457

Coxe (William) 361; 370; 396; 870

Créateur 108; 223; 224; 381; 391; 685; 686;  
1024; 1040; 1102; 1130; 1135

Création 223; 225; 227; 232; 388; 391; 434;  
440; 972; 984; 1130; 1135; 1198

Créature 76; 223; 226; 391; 434; 440; 976;  
986; 1131; 1206

Crest (M. du) 357

Crèvecoeur 239

Croisades 46; 394; 421; 439; 452; 881; 889;  
890; 891; 892; 894; 895; 896; 897; 898;  
905; 908; 910; 923; 932; 978; 1032; 1086;  
1087; 1096; 1098; 1099; 1100; 1206

Cromwell 236; 474

Crypte, caveau, tombe, cercueil 20; 52; 80; 81;  
84; 148; 192; 198; 231; 279; 337; 358; 400;  
410; 425; 489; 496; 506; 511; 516; 531;  
540; 571; 594; 601; 623; 631; 637; 644;  
651; 670; 690; 691; 739; 740; 775; 785;  
786; 791; 796; 800; 804; 807; 812; 817;  
828; 829; 830; 832; 833; 888; 917; 949;  
950; 969; 975; 980; 986; 994; 1009; 1035;  
1036; 1037; 1047; 1070; 1071; 1077; 1102;  
1114; 1135; 1138; 1146; 1147; 1153; 1199;  
1204; 1206

464; 468; 472; 477; 478; 481; 482; 483;  
486; 492; 494; 496; 497; 498; 499; 501;  
503; 505; 507; 509; 512; 513; 521; 523;  
526; 529; 531; 532; 533; 534; 535; 536;  
537; 538; 540; 541; 545; 546; 547; 548;  
550; 552; 554; 555; 558; 560; 561; 562;  
565; 571; 572; 575; 576; 578; 579; 581;  
582; 586; 587; 588; 589; 590; 593; 595;  
604; 681; 687; 706; 715; 716; 718; 737;  
1200; 1204; 1206; 1207; 1209; 1210; 1211;  
1213; 1214; 1215; 1216; 1217; 1218; 1219;  
1226; 1229; 1231; 1236

*Claire d'Albe* 31; 34; 77; 149; 189; 309; 311;  
312; 313; 316; 317; 318; 320; 322; 323;  
324; 329; 333; 337; 342; 419; 464; 468;  
472; 477; 478; 481; 482; 539; 541; 547;  
555; 559; 563; 566; 576; 583; 587; 590;  
595; 604; 681; 687; 706; 715; 716; 718;  
737; 1200; 1207; 1209; 1219; 1229; 1231;  
1236

*Clara* (Sheridan) 603; 604; 617; 620; 639; 647;  
650; 651; 669; 689; 690; 691

*Clare* (Mistriss) 363; 364; 614; 616; 618; 621;  
622; 624; 625; 626; 630; 631; 632; 633;  
634; 637; 641; 644; 646; 647; 648; 649;  
651; 677; 678; 693; 706; 714

*Clarisse Harlowe* 61; 87; 127; 598; 683; 718

*Classe* 51; 55; 71; 114; 115; 121; 147; 160;  
162; 180; 207; 263; 325; 345; 347; 363;  
365; 389; 393; 547; 699; 703; 797; 1211;  
1228

*Clausule* 52

*Clavière* 162; 193

*Clodius* 43

*Clorinde* 46; 926

*Coelina ou l'Enfant du mystère* 313

*Coeur* (Jacques) 160

*Colet* (Louise) 23; 66

*Colette* 49; 63; 67; 95; 205; 206; 398; 453; 472;  
483; 595; 601; 717; 873; 879; 908; 1085;  
1221; 1231; 1232

*Côme* 722

*Communication* 36; 376; 466; 470; 502; 506;  
522; 578; 593; 688; 689; 699; 703; 720;  
842; 843; 862; 903; 1115

*Concini* 160

*Concordat* 360; 386; 471; 894; 919

*Condorcet* 83; 141; 162; 163; 227; 303; 369

*Congreve* (William) 1086

*Constance* 771; 774; 878

*Constant* (Benjamin) 294; 326; 344; 345; 368;  
587; 599; 1080; 1221

*Constantinople* 893; 907; 926; 967

*Cooper* (Fenimore) 56; 60; 884

*Coopération* 563

*Coppet* 46; 1104

*Corday* (Charlotte) 471; 1112

*Corinne* 74; 315; 1234

*Corinthe* 56; 59

*Corneille* 227; 307; 364; 738; 769; 1109

*Cottin* 11; 12; 17; 28; 31; 33; 37; 40; 44; 45;  
46; 47; 48; 49; 50; 51; 52; 53; 54; 56; 57;  
60; 61; 62; 63; 64; 66; 67; 68; 72; 73; 78;  
79; 80; 84; 87; 88; 91; 92; 94; 95; 103; 104;  
113; 116; 130; 133; 135; 137; 138; 139;  
140; 141; 144; 145; 147; 148; 150; 152;  
154; 156; 158; 160; 161; 162; 165; 166;  
167; 169; 170; 171; 173; 176; 180; 181;  
183; 185; 191; 195; 196; 197; 198; 199;  
201; 202; 204; 205; 208; 209; 210; 211;  
212; 216; 218; 219; 220; 222; 223; 227;  
228; 232; 236; 238; 239; 243; 249; 251;  
256; 258; 259; 262; 273; 280; 282; 283;  
285; 286; 294; 298; 301; 305; 306; 307;  
308; 309; 310; 314; 316; 317; 318; 320;  
321; 329; 334; 335; 336; 337; 341; 342;  
344; 345; 346; 348; 350; 353; 355; 359;

Caraïbes 108  
 Carbonnière (Pierre du Verdier de la) 155  
 Carbonnière (Ramond de la) 378; 395; 450;  
 870; 875; 883  
 Carmel 908; 946; 947; 1049; 1051; 1052; 1054;  
 1055; 1058; 1076; 1077; 1078; 1090; 1101;  
 1199  
 Carnot 297  
 Caron 12  
 Catulle 722  
 Caze de la Bove (Clémence) 357  
*César Birotteau* 51  
 Césaire 947; 1003; 1004; 1005; 1006; 1014;  
 1015; 1016; 1018; 1020; 1021; 1022; 1024;  
 1025; 1044; 1046; 1051; 1054; 1056; 1057;  
 1058; 1059; 1060; 1061; 1064; 1065; 1066;  
 1068; 1089; 1090  
 Chamfort 682  
 Champ 11; 17; 21; 22; 23; 26; 28; 30; 31; 69;  
 72; 75; 78; 89; 128; 145; 150; 161; 207;  
 221; 231; 240; 253; 269; 286; 289; 310;  
 314; 322; 329; 355; 356; 357; 363; 364;  
 373; 384; 385; 393; 403; 406; 415; 425;  
 427; 440; 444; 456; 458; 460; 461; 464;  
 470; 478; 551; 584; 589; 590; 592; 600;  
 601; 602; 625; 666; 717; 718; 719; 722;  
 734; 776; 779; 786; 799; 836; 837; 856;  
 871; 874; 877; 881; 882; 883; 887; 888;  
 891; 892; 893; 898; 923; 998; 1019; 1033;  
 1039; 1068; 1072; 1084; 1096; 1099; 1191;  
 1196; 1230; 1232  
 Champ culturel 21; 76; 145; 385; 393; 406;  
 425; 666; 882; 887; 1096; 1099; 1196  
 Champ littéraire 11; 23; 26; 30; 31; 69; 72; 75;  
 78; 128; 221; 240; 269; 286; 289; 310; 314;  
 322; 329; 356; 357; 363; 364; 373; 384;  
 415; 427; 456; 460; 461; 470; 478; 589;  
 600; 601; 602; 717; 718; 719; 871; 881;  
 1191; 1230; 1232  
 Champagnac (J.B.J.) 37; 308; 310; 314; 318;  
 319; 320; 1233; 1235  
 Champfleury 457  
 Champlan 80; 198; 201; 204; 209; 211; 213;  
 214; 215; 216; 219; 234; 237; 239; 241;  
 243; 244; 248; 249; 255; 258; 259; 262;  
 263; 264; 271; 273; 276; 277; 279; 280;  
 282; 301; 303; 327; 341; 371; 372; 400;  
 406; 419; 420; 428; 443; 447; 450  
 Chaos 77; 135; 186; 300; 326; 370; 439; 480;  
 534; 548; 690; 886; 955; 1100; 1130  
 Charles X 89  
 Charnes (abbé de) 28  
 Charrière (Isabelle de) 333; 344; 345; 346;  
 347; 348; 370; 599; 600  
 Chartrons 136  
 Chateaubriand 20; 21; 45; 46; 55; 62; 63; 104;  
 108; 165; 166; 168; 169; 174; 179; 180;  
 193; 221; 240; 260; 300; 304; 324; 330;  
 331; 333; 342; 384; 385; 389; 400; 423;  
 425; 434; 435; 438; 439; 441; 442; 446;  
 473; 485; 505; 510; 542; 593; 722; 728;  
 757; 873; 875; 885; 886; 893; 894; 895;  
 910; 945; 947; 979; 981; 983; 1078; 1093;  
 1098; 1101; 1110; 1115; 1131; 1152; 1191;  
 1194; 1195; 1233; 1234; 1235  
 Chaunu (Pierre) 118; 120  
 Chaussée d'Antin 137; 204; 207; 220; 282; 334  
 Chavaniac 180; 190  
 Chénédollé 341; 373  
 Chénier 233; 304  
 Chine 998; 1126; 1130; 1131; 1132; 1157  
 Chopin 1158  
 Chronotope 564  
 Chypre 904; 914; 915  
 Claire 31; 33; 48; 52; 62; 63; 64; 65; 73; 77; 86;  
 98; 109; 127; 149; 152; 189; 258; 309; 311;  
 312; 313; 316; 317; 318; 320; 322; 323;  
 324; 329; 333; 335; 337; 342; 347; 419;

964; 965; 966; 999; 1010; 1011; 1012;  
1016; 1022; 1023; 1027; 1028; 1033; 1034;  
1036; 1037; 1040; 1042; 1045; 1054; 1056;  
1077; 1078; 1079; 1092; 1094

Bernard (Samuel) 103

Bernardoni 127

Berriot (Karine) 26

Berry 139; 332; 452

Berthier (Philippe) 434

Bertin 438; 439

*Bible* 362; 469; 487; 543; 954; 955; 1130;

1154; 1218

Bibliothèque Nationale 568

Birton (Mistriss) 582; 600; 601; 603; 605; 606;

607; 608; 610; 613; 614; 616; 617; 618;

622; 625; 627; 628; 629; 631; 638; 641;

643; 645; 647; 648; 652; 654; 655; 656;

658; 660; 661; 664; 665; 666; 667; 670;

675; 682; 688; 691; 692; 693; 696; 699;

702; 703; 706; 708; 713; 1213; 1214; 1217;

1226

Blanc (Olivier) 200; 201; 219

Blanca 1101

Blanche 35; 724; 726; 727; 728; 734; 737; 742;

743; 744; 745; 747; 749; 758; 762; 763;

765; 766; 783; 784; 785; 787; 789; 791;

792; 793; 794; 798; 804; 805; 807; 810;

811; 812; 813; 814; 815; 816; 817; 819;

820; 821; 822; 823; 828; 833; 834; 836;

843; 854; 855; 856; 859; 860; 1216; 1220

Blanche (docteur) 35

Blond (Georges) 720; 721; 900

Boehmer 132

Boileau 28

Bologne 442

Bonaparte 19

Bonaparte (Napoléon) 19; 45; 47; 48; 54; 68;

91; 261; 262; 283; 295; 296; 302; 317; 325;

326; 328; 340; 358; 360; 371; 385; 400;

442; 506; 549; 574; 597; 889; 893; 894;

895; 900; 901; 904; 919; 951; 978; 1004;

1087; 1132

Bordeaux 85; 90; 91; 96; 98; 99; 103; 104; 113;

115; 130; 135; 137; 138; 139; 141; 159;

171; 192; 196; 202; 214; 294; 306; 574;

1241

Borromées (îles) 431; 433; 440; 762

Bossuet 381

Bouloiseau (Marc) 232

Bourdaloue 381

Bourdieu (Pierre) 23; 68; 69; 161; 225; 592;

1211

Bourgogne (duc de) 168; 905; 1013; 1014;

1015; 1027; 1064; 1067; 1068; 1069

Bourrienne 893

Bousquet 99; 112; 130; 155; 882

Bovary 37; 43; 63; 68; 69; 157; 465; 467; 539;

1200; 1237

Branchu (Mme) 430

Branno 112

Bresson (Edmond de) 215; 248; 262; 274; 447

Briars (Les Eglantiers) 44

Brigue 431

Bristol 185

Buffon 100; 115; 116; 335

*Bulletin de l'Europe* 423; 1112

Burke (Edmund) 270

Butel (Paul) 91; 113

Byron 34

—C—

Cabanis 369

Caïn 1130

*Caliste* 333; 345; 346; 347; 348; 349; 353; 599

Campan (Mme) 80; 341; 375; 377; 397; 403

Camus (Albert) 836

Caraculiambro 43; 44; 47

255; 259; 267; 303; 372; 374; 375; 376;  
377; 384; 388; 389; 390; 391; 392; 393;  
394; 395; 397; 398; 401; 402; 403; 404;  
405; 406; 407; 408; 409; 415; 416; 417;  
431; 436; 437; 441; 443; 448; 452; 479  
Art 23; 472; 658  
Arvers (Félix) 33  
*Astyanax* 146  
Atala 69; 240; 246; 342; 344; 347; 349; 352;  
423; 590; 593; 945; 1077; 1080; 1101; 1234  
Athéisme 892; 923; 925  
Aubaud (Camille) 24; 36; 74  
Audubon (John-James) 1117; 1154; 1155  
Aurevilly (Barbey d') 32  
Austerlitz 429; 450; 900  
Automate 668; 840; 961  
Auvergne (Martial d') 883  
*Aventures du dernier des Abencérages* 910  
Axiologisation 555; 577; 797; 834; 848; 981;  
1081; 1104; 1199; 1207; 1208; 1232; 1236  
Azais 87; 95; 379; 381; 382; 383; 385; 386;  
387; 388; 389; 390; 391; 392; 395; 396;  
399; 401; 402; 404; 406; 408; 412; 414;  
416; 417; 421; 443; 444; 447; 450; 582;  
907; 1079; 1193; 1233; 1235  
Azais (Pierre-Hyacinthe) 87; 95; 379; 381; 382;  
383; 385; 386; 387; 388; 389; 390; 391;  
392; 395; 396; 399; 401; 402; 404; 406;  
408; 412; 414; 416; 417; 421; 443; 444;  
447; 450; 582; 907; 1079; 1193; 1233; 1235  
Azoletta 603; 608; 659; 689; 862

—B—

Baal 1214; 1218  
Baculard d'Arnaud 462  
Baer (Carl Friedrich) 133

Bagnères-de-Bigorre 95; 374; 375; 377; 378;  
380; 382; 389; 391; 394; 396; 403; 405;  
406; 410; 411; 412; 415; 431; 446; 907; 908  
Baïkal (lac) 1129  
Bailly 163; 168; 171; 173; 239  
Bakhtine (Mikhaïl) 30  
Balayé (Simone) 100  
Balcombe (Betzi) 44; 45  
Balzac 22; 30; 32; 34; 39; 50; 51; 52; 54; 55;  
105; 179; 256; 329; 335; 472; 474; 506;  
541; 569; 591; 596; 958; 999; 1132; 1191;  
1238  
Banquier 71; 84; 88; 92; 102; 103; 104; 105;  
134; 137; 150; 159; 160; 162; 163; 171;  
177; 183; 191; 193; 195; 202; 204; 205;  
208; 220; 230; 236; 237; 284; 321; 326;  
332; 382  
Barberousse (Frédéric) 902; 903  
Barbey d'Aurevilly 32  
Barras 262; 295; 296; 326  
Bassenge 132  
Bastille 147; 167; 168; 181; 182; 886  
Bath 185; 196; 198; 301; 306; 321; 472; 634;  
678  
Batz (baron de) 228; 229; 233  
Baude (Michel) 87; 222; 252; 379; 383; 387;  
389; 402; 414; 417; 451; 453  
Baudelaire 34; 69; 74; 77; 223; 245; 246; 267;  
420; 457; 976; 1238  
Bayard 426; 1089; 1157  
Beaumarchais 119; 140; 143; 144; 145; 193  
Beaumont (Pauline de) 41; 304; 331; 423; 443  
*Beggar's Opéra* 654  
Bellin 429  
Bellinzona 721; 722; 725; 743; 745; 752; 760;  
858; 864; 878; 1194  
Benneman (Guillaume) 132  
Bérengère 911; 914; 915; 916; 927; 930; 936;  
938; 941; 942; 945; 953; 956; 962; 963;