

# Du roman à composante sentimentale au roman sentimental. Réflexions autour de *Corinne ou l'Italie*, de Mme de Staël

**Javier del Prado Biezma**  
Universidad Complutense de Madrid  
jpbiezma@yahoo.es

Rebut: 1 Juliol 2013  
Acceptat: 31 Juliol 2013

## RESUM

### **De la novel·la amb component sentimental a la novel·la sentimental. Reflexions sobre *Corinne ou l'Italie*, de Mme de Staël**

Més enllà de la dimensió sentimental, popular i mediàtica d'una novel·la, aquest article posa de relleu les qualitats que justifiquen que una obra aparegui classificada com a *literatura sentimental*. L'autor es pregunta quines són les causes existencials i ontològiques de l'individu que expliquen l'acceptació d'aquest tipus de literatura i en quin sentit el component sentimental determina l'escriptura i a la vegada, la lectura. Amb aquesta finalitat emprèn un recorregut pel gènere novel·lístic centrant-se en el període comprès entre el segle XVIII i el XIX i examina tant autors masculins com femenins. D'una banda, en el repertori de la seva anàlisi figuren noms com els de Madame de Staël, Sand, Balzac, Stendhal o Pérez Galdós ; de l'altra, l'estudi se centra en una segona etapa en Madame de Staël i la seva obra *Corinne ou l'Italie*, per tal de destacar-ne els diferents aspectes que, units a la vessant sentimental, configuren la seva riquesa alhora que proporcionen la seva unitat.

## MOTS CLAU

Novel·la sentimental, Madame de Staël, amor, feminitat, ficció.

RÉSUMÉ

**Du roman à composante sentimentale au roman sentimental. Réflexions autour de *Corinne ou l'Italie*, de Mme de Staël**

En dépassant la portée sentimentale, populaire et médiatique d'un roman, cet article met en relief les qualités qui permettent à une œuvre d'être classée sous la rubrique de *littérature sentimentale*. En conséquence l'auteur se demande quelles sont les causes existentielles, ontologiques de l'être qui expliquent le succès de telle littérature et en quoi la composante sentimentale détermine une écriture et une lecture. A ce but il parcourt l'évolution effectuée par le roman entre le XVIIIe et le XIXe siècle, quel que soit le genre des écrivains : Mme de Staël, Sand, mais aussi Balzac, Stendhal ou Pérez Galdós constituent le corpus analysé dans un premier volet pour axer le deuxième sur Madame de Staël et son œuvre *Corinne ou l'Italie*, dont il décortique les différents niveaux qui se greffent à l'élément sentimental et qui en font la richesse à la fois que l'unité.

MOTS CLÉS

Roman sentimental, Madame de Staël, amour, féminité, fiction.

RESUMEN

**De la novela con dimensión sentimental a la novela sentimental. Reflexiones sobre *Corinne ou l'Italie*, de Mme de Staël**

Más allá de la dimensión sentimental, popular y mediática de una novela, este artículo pone de relieve las cualidades que justifican que una obra aparezca clasificada bajo la categoría de *literatura sentimental*. El autor se pregunta a qué causas existenciales y ontológicas del individuo responde la aceptación de este tipo de obras y en qué sentido el componente sentimental determina la escritura a la par que la lectura. Con tal finalidad emprende un recorrido por el género novelístico centrándose en el período comprendido entre los siglos XVIII y XIX y examina tanto a autores masculinos como a femeninos. Por una parte, en el repertorio de su análisis figuran nombres como los de Madame de Staël, Sand, Balzac, Stendhal o Pérez Galdós ; por otra, en una segunda etapa el estudio se centra en Madame de Staël y su obra *Corinne ou l'Italie*, con el fin de subrayar diferentes aspectos que, unidos a la vertiente sentimental, configuran su riqueza a la vez que le proporcionan una cierta unidad.

PALABRAS CLAVE

Novela sentimental, Madame de Staël, amor, feminidad, ficción.

ABSTRACT

**From the novel with sentimental dimension to the sentimental novel. Reflections on *Corinne ou l'Italie* by Mme de Staël**

Beyond the sentimental, popular and media dimension of a novel, this article emphasizes the qualities that justify that a work turns out to be classified under the category of sentimental literature. The author wonders to what existential and ontological reasons of the individual this type of works answers. He underlines in what sense the sentimental component determines the writing and besides, the reading. With such a purpose the work studies the novel evolution during the period between the XVIIIth and XIXth century to examine so much masculine authors as feminine ones. On one hand, the analysis focuses in Madame de Staël, Sand, Balzac, Stendhal or Perez Galdós ; on the other it aims to demonstrate that in *Corinne ou l'Italie* by Madame de Staël the sentimental perspective, joined to other points of view, shows its value at the time that provides a certain unit to it.

KEYWORDS

Romantic novel, Madame de Staël, love, femininity, fiction.

1. Avant d'initier mes divagations plus ou moins critiques, il faut que je me pose deux questions sur le sujet que je viens de vous proposer. Et, il se peut que la réponse à ces deux questions devienne la part essentielle de mon travail. La première question vise le titre du Congrès. La deuxième mon titre à moi.

Malgré les approches, soient-elles féministes ou sociologiques, au sujet du roman dit *sentimental* et, donc, au sujet des *romanciers et des romancières dits sentimentaux*, la notion de « nouvelles approches et nouvelles perspectives à propos du problème » reste pour moi tant soit peu cryptique ; et la cause ne tient pas seulement au féminin qu'on cherche à m'imposer (dans l'énoncé espagnol de l'ensemble du titre et dans le suffixe français du substantif de ce même titre), mais à un problème plus personnel et, peut-être plus profond. Bien que je ne puisse pas nier l'existence d'une écriture *féminine* et d'une écriture *masculine*, il m'est très difficile de fixer, d'imaginer une frontière opérative qui sépare les deux espaces. Cela est dû, sans doute et en premier lieu, à la tradition machiste de la critique à laquelle j'appartiens. Cela m'est encore plus difficile depuis 1983, quand, ayant publié mes *Fragmentos de una autobiografía imposible*, un critique du journal *ABC*, après avoir présenté mon livre de poèmes comme un bon livre, digne d'être lu, mettait fin à sa chronique

par une phrase, sinon drôle, très inquiétante pour moi : « estos poemas revelan en ocasiones una hipersensibilidad femenina, casi enfermiza ».

Être qualifié de féminin, cela devint un grave problème pour moi – tout de même ! Toutes les louanges reçues mettaient en cause une identité virile jamais questionnée ; mais en Espagne, on sait, tout ce qui est sensible ou tient d'une beauté délicate est vite qualifié de féminin. Un malaise frémissant est resté, depuis, au fond de ma conscience. Le deuxième battant de la phrase était, malgré tout, plus compliqué. Moi maladif ! Jamais, jusqu'à présent, je n'ai été malade. Mais ça c'est mon affaire privée. Mais, forger une chaîne qui nous mène de la sensibilité à la féminité et de celle-ci à la maladie (nerveuse, je soupçonne), c'était récupérer l'espace de l'hystérie, si bien défini à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle par Charcot et ses condisciples.

De ces points de vue, face au titre du congrès, les aspects théoriques qui découlaient de ces 'nouvelles perspectives' étaient pour moi bien plus intéressants pour appréhender d'une façon plus ou moins solide, aussi bien la notion de roman féminin que celle de roman sentimental que la lecture limitée d'un texte, si important fût-il, si celui-ci ne me permettait pas de tisser ces considérations théoriques nécessaires à la résolution de ma crise d'identité (intellectuelle !).

Que dire alors, au sujet de mon titre premier (*Prepotencia y sumisión femeninas en Corinne ou l'Italie, de Mme de Staël*), proposé lors de ma première réponse aux organisatrices du colloque ? Très peu. Pourquoi Mme de Staël ? Quand j'ai proposé mon titre je ne le savais pas. Quand Angels Santa a postulé ma participation, je lui ai dit tout de suite que j'irai à Lleida ; mais le désir d'y aller était bien plus grand et bien plus raisonné que mon désir de participer à un colloque dont les coordonnées étaient bien confuses pour moi. Si confuses que j'ai pensé tout de suite `travailler sur un grand nombre d'auteurs, masculins et féminins, qui, pour moi, portaient la marque de romanciers sentimentaux.

Pourquoi ne pas parler de Mme de Staël et sa Corinne, de Graziella, de Fantine et de Cosette, de Manon, de Fortunata et Jacinta, de Carmen de Icaza et de sa *Cristina Guzmán, profesora de idiomas*, de Violette Leduc et de sa Fideline, dans son roman *La Batarde* qui passa ses « premières vingt-quatre heures hors de registre [sans état civil] »<sup>1</sup>, de Michèle Ramon et des fantômes féminins qui traversent ses nouvelles, avec des « larmes et des cris » à bout de lèvres (et des ongles), semblables en cela aux héroïnes de Leduc, et j'emprunte l'expression à Simone de Beauvoir, dans sa Préface à l'édition du roman que

---

<sup>1</sup> Violette Leduc, *La batarde*, Gallimard, Folio, Paria, 1964, p. 34.

je viens de vous rappeler. Michèle Ramon, lointaine mais pas oubliée... et alors j'aurais pu finir mon exposé en déclamant d'une voix criarde, mais très féminine, son *Ave Maria* pervers et perversi, qu'on peut lire à la fin de ses treize « Diatribes » racontées, de son livre, *La Moureuse, cris de femmes*.

Je vous salue  
maris pleins de grâce  
le Seigneur est avec vous  
vous êtes bénis entre toutes les femmes  
et le jettement fruitif de vos entrailles  
est béni  
sacrés maris  
Maise de Dieu  
frayez pour nous pauvres pêcheuses, etc.<sup>2</sup>

Il est évident que tous les auteurs que je viens de nommer, femmes ou hommes, tous nous offrent la possibilité de voir dans leurs textes *la teneur 'sentimentale' essentielle*, dans leur approche à la notion de 'féminin'. Mais je suis sûr que, même les moins féministes de mes collègues auraient trouvé des prétextes pour pouvoir m'accuser de machiste si j'avais choisi pour mon étude ou Graziella, ou Manon ou Fortunata : elles auraient trouvé en moi une certaine volonté de tricher. Il s'agissait donc de chercher quelque texte où cette teneur féminine viendrait de deux côtés à la fois : du côté de l'écrivain et du côté du personnage.

Je m'étais aperçu de cette convenance quand on m'a appris que, dans ce colloque, il s'agissait d'étudier des romancières françaises ou des romancières qui avaient écrit en langue française. Cette nouvelle frontière contribua à me décontenancer encore d'avantage. Je pense que dans le monde artistique et littéraire il n'existe pas de véritables frontières. Je reste fidèle au titre d'un article que j'ai publié il y a déjà longtemps : « Acerca de la impertinencia del concepto de literaturas nacionales ».

Je pense que la langue, même, (excepté pour les formalistes abusifs, fétichistes du texte, n'est pas un véritable obstacle, excepté, peut-être, quand il s'agit de poésie) : le lecteur lit d'une façon transnationale et l'écrivain apprend à écrire, le plus souvent, sur des modèles qu'il lit dans des traductions<sup>3</sup>. Malgré

---

<sup>2</sup> Michèle Ramon, *La Moureuse, cris de femmes*, Le hameau éditeur, 1987, p. 121.

<sup>3</sup> Voilà la raison pour laquelle les traductions sont l'âme matérielle, toujours présente, de la véritable Littérature comparée ; (non de celle qui se joue entre deux seules langues).

ma condition de philologue, je ne peux penser autrement : le premier livre dont j'ai souvenir est une édition populaire, en espagnol, avec une 'belle' couverture, posé sur la chaise où s'asseyait ma mère, près de la fenêtre du petit salon de la maison où j'ai passé ma toute première enfance, *Graziella*, et que je conserve encore, à côté de la belle édition de 1868<sup>4</sup>, aux belles gravures d'Alfred de Curzon.

Mon désarroi ne fit qu'augmenter quand je m'aperçus que le colloque était enchâssé dans les frontières d'un titre plus large, très bien défini, de mieux en mieux défini : celui du projet de recherche de l'équipe qui nous accueillait à Lleida : *Feminidad, literatura popular francesa y cultura mediática*. Je me trouvais cerclé de toute part.

Face à ces limites je n'ai vu que deux possibilités : me démentir de mes principes, revenir sur mes pas, choisir une romancière (ou un roman du troisième ou du quatrième rayon, et analyser en toute commodité son texte, ou rester fidèle à mes principes (la théorie était sur ce point plus importante pour moi qu'une analyse pratique) et foncer sur un monstre féminin sacré, où *la notion de féminin* (le projet de recherche ne parle pas de *féminisme*), étant une composante essentielle de son œuvre, devienne une cause de conflit à l'intérieur de celle-ci, soit que sa présence abusive (discursive, par exemple) devienne un obstacle pour le développement de la narration, soit que le torrent narratif noie cette composante sentimentale dans le fracas composite d'une richesse textuelle plus complexe.

Dans cette œuvre je pourrais analyser, sans problème apparent, la portée sentimentale, populaire et médiatique qu'un roman (ici, sans qualificatifs) peut avoir, en deçà ou au-delà de sa volonté d'être un produit populaire et, en conséquence, avec un effet médiatique assuré. Ou, axant mon analyse dans une direction antithétique, analyser ce roman, hors de tout préjugé sentimental, a priori, pour voir si certains éléments de son 'anecdotique', ce que j'appellerai (empruntant l'expression au titre de la communication non communiquée de notre collègue, absente, la Professeure Boixareu) *la composante sentimentale du texte*, permettent que ce roman puisse être considéré un produit littéraire à portée populaire, propre, donc, pour le marché médiatique. C'est-à-dire, ou bien je pratiquerais mon analyse, partant de la grille imposée par la catégorie de roman sentimental ou bien je ferais mon analyse en toute liberté, pour atteindre, peut-être, porté par la sémantique de l'écriture et par la structure actancielle de l'histoire, la qualification postérieure de roman sentimental.

---

<sup>4</sup> Paris, Pagnerre, Furne et Cie, Hachette et Cie éditeurs.

Le premier exemple à se présenter, violant ma volonté d'être fidèle à l'esprit du congrès, fut *Les Misérables* de Victor Hugo, avec les multiples adaptations et versions populaires – textuelles, cinématographiques, musicales, basées, toutes, sur la composante sentimentale, qui met en retrait toute la portée philosophique et politique du roman. Vinrent en deuxième et troisième lieu, *Indiana*, de George Sand, si romanesque et si politiquement romantique, et *Corinne* et *Delphine*, de Mme de Staël, si riches en éléments propres à me permettre de répondre aux questions que j'étais en train de me poser. Il est évident que, à ce moment-là, j'avais déjà fait mon choix : j'avais écarté de mon chemin les figures qui, 'sentimentales' d'une façon 'officielle' n'avaient qu'un intérêt sociologique pour moi, en raison de leur portée médiatique (et donc psychologique et sociale).

Voilà mon point de départ définitif : il s'agissait de voir quelles propriétés ou quelle absence de propriétés permettaient qu'une œuvre soit considérée d'une façon prioritaire sentimentale et, subséquemment, populaire et à portée médiatique : propriétés ou catégories (la sentimentale, la populaire et la médiatique, en tant que points de départ) que je ne pouvais plus considérer *que* juxtaposées, mais *aussi* reliées à une chaîne causale, imposée par l'énoncé du projet de recherche de mes chères collègues, dont le premier mot, « Feminitad », impose un vecteur d'analyse incontournable. Est-ce possible que féminité, sentimentalité, populaire et médiatique soient quatre mots capables de tracer l'arabesque qui encercle un espace *propre* (dans le sens fort du mot) d'une façon prioritaire, au monde des femmes ? Cette hypothèse, il faut que je le dise, étant, moi, un féministe accompli, ne me plaît pas du tout. Mais il y a un énoncé qui me force à ne pas la dédaigner.

2. Pour des raisons très personnellement académiques, tout un mois sépare l'écriture qui précède de celle qui va suivre. Et pour amorcer, à nouveau mon discours, il faut que je revienne sur mes pas, pour me poser trois nouvelles questions qui me semblent essentielles.

En premier lieu, quelle est la catégorie épistémologique des expressions *roman sentimental* et *romanières sentimentales* ? Ce sont des catégories philosophiques, existentielles, esthétique ('littéraires') ou sociales ? Se peut-il qu'elles participent de toutes les catégories en même temps ou faut-il adopter une démarche qui en marque les limites ?

En second lieu, et après avoir répondu (et selon les réponses que je puisse trouver), il faudra que je me pose la question suivante : à quels manques, à quels besoins du lecteur/lectrice est rattachée la nature qui détermine ces catégories ? Pour employer la terminologie du Séminaire que je dirige à la Complutense, sur « Le pourquoi (el *porqué* y el *paraqué*) de la fiction », quelles

sont les *aporias* du moi qui cherchent une résolution dans la fiction sentimentale ? Quels sont, donc, les creux, les manques ontologiques ou existentiels qui sont comblés par la lecture de ces univers de fiction – ici, sentimentale ?

Si les notions de romanciers/ères et de romans sentimentaux appartiennent, d'une façon dominante, à une catégorie épistémologique, ils tiendraient (et seraient ses outils de travail) d'une vision du monde dont les effets porteraient sur une perception de la 'réalité' de l'être humain polarisée par l'expérience du fait sentimental, dans le sens le plus proche de la notion d'amour que cet adjectif suggère. Ce travail mettrait en relief que le sentiment (amoureux) pourrait être la qualité primaire et prioritaire de l'homme/femme, dans la perception et dans l'invention de sa vie. Constatation dont les conséquences s'avèrent d'une importance capitale pour répondre au pourquoi (*porqué* et *paraqué*) de la fiction, en tant qu'*organe spirituel*, à côté de la raison (et peut-être davantage qu'elle) pour la lecture, l'interprétation et la *perfection* du monde et de la vie.

Je ne prends pas en considération, à ce niveau de ma réflexion, les aspects positifs, mais non plus les négatifs (et dangereux) que cette option peut avoir, bien que je sois prêt à reconnaître que chacun a le droit de privilégier les qualités primaires qui conforment l'identité et le comportement de l'être humain. Cette option est l'option choisie par un certain romantisme, à teneur anglaise, plus psychologique qu'onto-existential (le romantisme à teneur germanique) ou idéologique (le romantisme à teneur française). Cette coïncidence met en rapport d'une façon évidente (et dangereuse) l'ensemble du Romantisme, en tant que totalité philosophique et esthétique, avec le 'monde' du sentiment (du roman sentimental). Ce danger est bien mis en évidence par la 'dégradation' de l'adjectif *romantique*, dans l'emploi populaire du terme ; dégradation qui va, même, au-delà de la portée 'émotionnelle' de son sens, quand on qualifie une simple liaison charnelle de 'romantique'.

Si, dans une direction tout autre, la notion de romanciers/ères sentimentaux appartenait à une catégorie littéraire (dans le sens le plus fonctionnel, technique, formel et médiatique (de ce terme), cette option aurait comme base un choix délibéré de thèmes (une topique qu'on pourrait qualifier de sentimentale) et sur un choix, délibéré, aussi, de formes narratives, appropriées, celles-ci, pour le bon développement de ces thèmes, face à la consécration de certains effets désirés. C'est-à-dire, l'objectif de cette écriture nous ne le trouverions pas dans *la recherche d'une lecture du monde et/ou de l'homme et de sa vie* (lecture rationnelle et scientifique ou ontoexistential), mais dans *la construction d'un engin littéraire capable de produire l'apparition et l'éclatement de certains sentiments* : les instances du désir et leur accomplissement fictionnel. Ce choix, cette 'manipulation' des catégories

fictionnelles, ne regarderait pas, comme le voudrait une critique thématique *du côté du sujet désirant dans l'acte d'écriture*, qui cherche à trouver ou créer son moi dans l'approche de sa parole au monde du réel, mais *du côté du sujet désirant dans l'acte de lecture*, qui cherche à combler ses manques dans l'acte de lecture, tout en sachant que l'acte de lecture est, dans une certaine mesure une contrefaçon de l'acte d'écriture, dont la portée ontologique ne parvient pas à dépasser le mirage de l'effet psychologique imaginaire : effet psychologique dont la teneur en expérience de l'être est prise dans les rets de cette *manipulation effectiste*, étrangère à la *manipulation de découverte et d'invention* de l'acte d'écriture à fonction ontoexistentielle. Je n'insiste pas sur ce point puisque je l'ai déjà développé dans mes études sur *Manon Lescaut* et la manipulation du temps de la narration dans ce roman. *Effectisme* qui reste sans une explication satisfaisante dans les mots que Montesquieu écrit dans ses *Pensées*, après la lecture de l'œuvre de l'Abbé Prévost :

Je ne suis pas étonné que ce roman dont le héros est un fripon et l'héroïne une catin qui est menée à la Salpêtrière, plaise, parce que toutes les mauvaises actions du héros, le Chevalier des Grieux, ont pour motif l'amour, qui est toujours un motif noble quoique la conduite soit basse. Manon aime aussi, ce qui lui fait pardonner le reste de son caractère.

En effet, Montesquieu lit le texte misant sur la valeur imaginaire de l'amour, mais il laisse de côté l'artifice narratif qui permet le 'bon' fonctionnement de cet amour dans une conscience bienpensante : le piège narratologique qui place en tête du roman le premier récit de Des Grieux, « les larmes aux yeux », après le passage de Manon, sale et malheureuse, traînée vers l'exil ; laissant pour un deuxième récit, le réalisme social et psychologique de la « véritable histoire du Chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut », racontée, encore par Des Grieux, mais, cette fois, « avec les meilleures grâces du monde » ; récit où nous trouvons les motifs de causalité qui expliquent l'état où nous avons vu, pour la 'première' fois, la *pauvre* Manon.

Aliéné par les effets de cet amour, Montesquieu n'est pas capable, non plus, de voir la structure profonde du récit, qui porte bien au-delà des effets rédempteurs d'une putain, que le texte de Prévost va mettre sur les autels de la modernité occidentale ; c'est-à-dire, il ne 'lit' pas les trois paraboles évangéliques qui sous-tendent l'ensemble, la totalité, du récit, axé sur Des Grieux et non sur Manon : la parabole du fils prodigue, la parabole du Bon Pasteur et la parabole du Semeur ; (relisons). L'ensemble de ses manipulations et l'ensemble des oublis qui s'en découlent ont fait de *La Véritable histoire du Chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut* (fable théologique et morale) un *roman populaire*,

*sentimental, à grande portée, médiatique* (par delà le texte de L'Abbé), dans les romans et opéras qui s'en suivent, autour d'un seul personnage qui accapare la totalité du titre, Manon ou, tout au plus, Manon Lescaut.

Volonté *effectiste* de cette écriture/lecture, et (j'ose risquer le mot) *aliénante* de l'homme/femme lecteurs ; mais, en tout cas, étrangère à la fonction épistémologique et ontoexistentielle que devrait poursuivre toute pratique littéraire pendant la modernité. Ne serait-ce pas, cette fonction, l'une des dominantes de la modernité, marquant la frontière (si spongieuse soit-elle) entre la littérature de cette période et la littérature ludique, à fonction imaginante et pédagogique, qui la précède (*médiévalisante*) et la suit (*post-moderne*) ? La soi-disant littérature populaire (sentimentale) étant plus proche de ces deux pôles qui enserrant, comme un étau, cette volonté de la littérature dans la modernité, qui se veut 'autre chose' ?

Il m'a fallu faire ces réflexions, pour me frayer un double chemin dans de futures analyses.

En premier lieu, le chemin formel, qu'on pourrait énoncer de la façon suivante, en dehors de tout présupposé idéologique : l'écriture, envisagée comme une gageure onto-épistémologique, face aux exigences des médias, doit adopter une pratique et des techniques d'écriture différentes, si non contraires, de celles qu'une écriture attentive et obéissante aux dictats des médias. Cela est logique : ni l'objet/sujet, ni les fins de ces deux pratiques sont les mêmes.

En second lieu, le chemin éthique (et politique et pédagogique). S'il s'avérait que la deuxième pratique correspond à la littérature qu'on surnomme populaire (sentimentale et féminine), je ne pourrais écarter de mes analyses la notion de fraude intellectuelle, dans la manipulation idéologique et dans l'invitation à l'aliénation du lecteur, surtout quand j'apprends (je l'ignorais avant ce colloque) qu'il existe un roman sentimental populaire, délibérément, catholique – et, sans doute, aussi, un roman sentimental marxiste, mormon, et... qui sait ?, islamiste.

Le romancier ou la romancière qui écrivent des romans sentimentaux, de l'intérieur de cette perspective manipulatrice seraient pour moi objets d'un soupçon ; on pourrait les en accuser d'être les agents d'une fraude intellectuelle et morale, mise au service des pouvoirs aliénants de l'être humain, surtout d'une classe sociale déterminée (celle appelée populaire) et, à l'intérieur de cette classe, de la femme<sup>5</sup>. Et je risque cette affirmation, conscient de la *mode* philosophique et morale qui tend à dire que chacun a le droit de s'installer

---

<sup>5</sup> Et pourquoi pas, si on a pu accuser le discours des églises de ce genre de manipulation de l'imaginaire de leurs fidèles, avec une intention aliénante ? En quoi l'écrivain aurait-il d'autres droits ?

sciemment dans l'aliénation ; dans une aliénation de son choix – raison ou alibi, face aux problèmes posés par la réalité sociale, psychologique ou physique, dans le contexte de l'importance déraisonnée et de l'infatuation accordée au *moi-corps* – dans la pratique de la liberté, de la sexualité et de la mode.

Par rapport à cette pratique *effectiste* qui organise une certaine catégorie littéraire, je me dois dans l'obligation de citer les mots aussi intelligents que pervers, des Frères Goncourt, dans leur Préface de *Germinie Lacerteux*. Je lis la partie centrale, objet à elle seule d'un séminaire au sujet du *pourquoi* de la fiction (sentimentale).

Vivant au dix-neuvième siècle, dans un temps de suffrage universel, de démocratie, de libéralisme, [...]. *Il nous est venu la curiosité de savoir* si cette forme conventionnelle d'une littérature oubliée et d'une société disparue, la tragédie, était définitivement morte ; si, dans un pays sans caste et sans aristocratie légale, les misères des petits et des pauvres parleraient à l'intérêt, à l'émotion, à la pitié, aussi haut que les misères des grands et des riches ; si en un mot les larmes qu'on pleure en bas pourraient faire pleurer comme celles qu'on pleure en haut. Ces pensées nous avaient fait oser l'humble roman de *Soeur Philomène*, (1865).

Cette citation va me permettre de compléter la série de questions que je suis en train de me poser. Mais avant de ce faire, il me faut, pour ne pas fausser la portée de la phrase des Frères Goncourt, mettre en relief la dynamique plus complexe qui organise l'ensemble de la Préface.

En premier lieu, la dynamique épistémologique naturaliste, honnête, celle qui va permettre l'approche idéologique du roman aux classes populaires ouvrières et à leur entourage (dès Goncourt à Zola et ses 'disciples'). En second lieu, la dynamique littéraire *effectiste*, celle qui tout au long de l'histoire du roman, et surtout à partir de l'émergence dans le roman de ce qu'on pourrait appeler *la matière et l'effet réalistes*, est toujours en quête de nouveaux sujets et de nouveaux espaces, capables de produire des *effets de séduction*, face à l'imaginaire du lecteur ; ces effets étant le piège qui permet à l'écrivain de transmettre la découverte ou la création d'une certaine connaissance nouvelle du monde ; car, c'est évident (et les considérations qui précèdent ne cherchant pas à le démentir), ces effets de séduction pétrissent le fard nécessaire à la mise en lecture de toute fiction ; (fonction instrumentale qui ne devrait jamais annuler la fonction finale, épistémologique ou ontoexistentielle, dans la modernité<sup>6</sup>).

---

<sup>6</sup> Je suis conscient que, sur ce point aussi, on ne sera pas d'accord avec moi, si on considère le rôle de la littérature avec cette conscience, que j'appelle 'moyenâgeuse', qui cherche à rendre à

Pour que ces effets soient possibles (larmes, peurs, dépaysements, etc.) il faut que le texte s’installe dans la nouveauté, dans la *stratégie de la surprise*. Voilà la raison du parcours ‘social’ du roman européen, du XVIIIème siècle à la fin du XIXème, passant, comme une espèce de tourbillon qui s’engouffre dans le courant des textes, des classes sociales les plus élevées, à la grande bourgeoisie, à la moyenne bourgeoisie, à la petite bourgeoisie, à l’artisanat, au monde ouvrier, au plus bas du prolétariat et, l’échelle sociale épuisée, aux marginaux du monde psychologique : alcoolisme, hystérie et psychopathies diverses. Visage d’une littérature qui, de rester à ce simple niveau, ne le serait que de manière abusive ou perverse : celle qui cherche à produire des effets aliénants, dans le meilleur des cas, par simple curiosité (« Il nous est venu la curiosité de savoir... »), et dans le pire, parce qu’elle va occuper une place privilégiée dans un groupe de lecteurs très particulier : celui qui verse de véritables larmes, avant de verser des larmes noires d’encre, sur le papier souillé.

Et, partant de cette constatation, il faut se poser la dernière question : si la notion de roman sentimental appartient, non à une catégorie littéraire (dans le sens le plus exigeant du terme), mais à une catégorie (je n’oserais pas la qualifier) qui trouve sa raison d’être à l’intérieur de l’acte de lecture de ce groupe (qui le lit ?, quelle est la raison et quel le résultat de cette lecture ?), il faudrait envisager le problème d’une double perspective complémentaire : le *comment* des textes lus (leurs thèmes, leurs pièges narratologiques et d’écriture) exige d’être complété par le *comment des lecteurs*. Le problème devient une affaire essentiellement psychopédagogique.

Par exemple, il existe des lecteurs et des lectrices<sup>7</sup> qui ne sont capables de lire que certains textes ; ceux où la vie nous est présentée sous le parapluie protecteur ou ‘réducteur’ de la dominante sentimentale. Des textes dont les ‘valeurs’ essentielles (produit d’un choix épistémologique ou du choix rusé d’une rhétorique pervertie) soutiennent le développement d’une aventure sentimentale, d’une aventure (amoureuse), pouvons-nous conclure, dans un jeu de miroirs métonymiques, justifié par l’étude de la quasi totalité du corpus narratif envisagé ; justifié aussi par un résultat sémantique : les expressions,

---

l’entreprise artistique et littéraire une fonction essentiellement ludique (et très souvent collective), que ce soit par obéissance à une idéologie dite démocratique, d’une pauvreté évidente, que ce soit par snobisme faussement postmoderne.

<sup>7</sup> Et d’aucuns, ici, seraient tentés de privilégier la catégorie de lectrices, appuyés sur de possibles statistiques, même si les dossiers conservés des lecteurs de *La Nouvelle Héloïse*, un vrai roman à dominante sentimentale, sans nul doute, prouvent le contraire.

aventure et conflit où l'amour est en jeu, ne sont-ils pas devenus deux synonymes dans le langage familier ?

Ce même corpus nous permet de dire que la morphologie de cette composante sentimentale, dans sa portée anecdotique et actantielle, cherche à s'installer, presque toujours, dans un bonheur, appelons-le, *irréel* (à l'intérieur d'une classe sociale déterminée), *transitoire* (c'est-à-dire, attendant à une période brève de la vie), *voué à l'échec* (abandon, dégradation, solitude, mort, suicide, etc.). Nous sommes face à l'espace thématique privilégié des larmes et, du point de vue stylistique et formel, face à l'espace privilégié d'un certain paroxysme syntaxique, sémantique et prosodique ; tantôt précieux et tantôt effarant : le pôle de Lamartine et des Goncourt et celui de Hugo. Excusez-moi si je reviens sur des romanciers masculins : je m'y vois forcé par le dictat anthropologique ; ces écrivains vont devenir, envers et contre 'toutes', les paradigmes de l'écriture féminine future.

Il me reste encore une question qui tient de façon directe à la façon de lire des lecteurs habituels du roman appelé sentimental. La notion de sentimental, appliquée au roman, et de manière spéciale à ses personnages féminins, ont-ils la même fonction, produisent-ils les mêmes effets chez les hommes et chez les femmes qui lisent ? Et je parle, surtout, de personnages féminins, étant donné que dans un corpus du roman dit sentimental, dans la modernité, le sexe le plus présent est, je pense, le sexe-femme.

3. Si les larmes 'vraies' produisent des larmes littéraires et imaginaires, en fonction de ce qu'on pourrait dénommer *l'effet sentimental*, de la même façon que nous avons parlé d'*effet réaliste* (bien distinct d'une hypothétique *matière réaliste*), si elles produisent ces larmes, c'est parce que ces larmes naissent de la contemplation de certains personnages dont la vie est une vie malheureuse ou une vie qui nous est présentée à l'intérieur d'une marginalité malheureuse, ne fût-ce que d'une façon transitoire. Sans oublier les méprises propres de toute analyse socio-psychologique et sans mettre en jeu les variantes correctrices (idéologie politique, expérience du fait religieux, teneur intellectuelle, etc., des personnages), nous pouvons affirmer que les classes sociales pauvres sont plus malheureuses que les classes sociales riches ; que la femme est plus malheureuse que l'homme, que les adolescents (de n'importe quel sexe, étrangers au pouvoir), sont au long de l'Histoire plus malheureux que les personnes appartenant à un âge mûr (et cela malgré les mythes et les archétypes romantiques de la liberté), etc..

Si nous combinons toutes ses variantes cela peut composer un cocktail explosif, mais très proche de l'ensemble capable de nous offrir une morphologie primaire du personnage le plus adéquat pour mieux produire l'effet sentimental

(c'est-à-dire, l'effet le plus prisé du roman dit sentimental). Voilà son profil : *jeune-femme-de-classe-inférieure-parfois marginale* (ou toujours marginale, en fonction de la classe sociale qui regarde ou qu'on regarde) : putains, filles de mères célibataires, vieilles-filles, orphelines, servantes séduites, bâtardes, métisses, etc., etc. On l'a déjà dit : ces prototypes (arrachés à la littérature burlesque et satyrique) sont présentés en société pour la première fois, avec l'arrivée du réalisme bourgeois du XVIIIème siècle (libéré, ce réalisme, de la teneur grossière et dégradante, dont le décor avait été hérité du conte médiéval et du roman picaresque espagnol).

D'abord, Manon Lescaut (malgré – ou à cause – de la portée théologique du discours qui entoure la beauté de son corps, *capable de rendre à nouveau l'homme à l'idolâtrie*. Moll Flanders, après, (malgré la dernière dérive de son aventure, mais privée, surtout, de la portée subversive de l'héritage romantique de la première).

Évidemment, comme *prototype* (sur le point de devenir un *mythe*<sup>8</sup>), le personnage de Manon. La *putain 'in love'* de sa dernière étape. Femme, jeune, pauvre, établie dans la marginalité (privée, même, peu à peu, de son nom de famille que son frère emploiera d'une façon presque exclusive), condamnée d'une façon incontournable au malheur et à la mort parce que, à partir d'un certain moment elle renonce à tricher et devient la putain d'un seul homme, capable d'abandonner Dieu pour elle : arrestation, prison, torture, exil, persécution, nouvel exil, errance, mort rédemptrice – solitude même dans la mort. La marginalité absolue, même à l'intérieur de sa classe, ayant accepté le piège 'sublime' de l'amour unique.

Tout près de la putain, la *bâtarde* (un tout petit degré plus haut dans l'échelle sociale, mais pas moins malheureuse, étant donnée sa condition d'être hybride, c'est-à-dire, sans lieu qui lui soit propre. Tout de suite après, la *jeune sans dot*, cette légion qui envahit de pleurs et de désirs impuissants le roman sentimental du XIXème siècle, surtout en Angleterre – si prisé de nos jours, sans doute à cause de ce renouveau de la composante sentimentale de nos lecteurs/lectrices 'populaires' : la démocratie qui triomphe, grâce à l'enseignement obligatoire, dans les univers de fiction<sup>9</sup>. Pour ébaucher un point final dans ce raisonnement, plus proche de nous, la femme qui tout en appartenant à une classe sociale plus au moins 'digne', mais se sentant jeune et libre, assume une exclusion volontaire, ne voulant pas accepter pour ménager

---

<sup>8</sup> Peut-on élever à la catégorie *d'absolu amoureux une putain ? Voilà la question à la quelle ce possible mythe voudrait répondre.*

<sup>9</sup> Petite méchanceté, redevable au jeune Mallarmé.

sa liberté, le statut social apporté par un mariage conventionnel, renonçant de cette façon aux possibilités sociales dont elle aurait pu profiter, similaires ou supérieures à celles qu'elle aurait eu si elle était née dans les territoires du pouvoir, c'est-à-dire, *la femme libérale*. Moins proche, mais plus familière pour les lecteurs des grands romans du XIX<sup>e</sup> siècle, le cas de la femme, mariée, encore enfant, à un homme adulte et qui, ayant atteint la trentaine, voit son mari vieux et décrépi, incapable de lui donner de l'amour et de la fantaisie amoureuse : celle que j'appelle, *la femme vacante*.

4. Est-ce le cas de Indiana, dans le roman de George Sand qui, mariée à un vieil homme est, par surcroît, métisse ? Sans nul doute (et c'est pour cela que j'ai pensé à elle comme à une de mes premières victimes. Est-ce le cas de Corinne, la Corinne de la deuxième partie du roman qui, au fur et à mesure qu'elle émerge de la présence de Oswald, de plus en plus dominé par les fantômes de son père et de sa mère, détruit, peu à peu la Corinne italienne, maîtresse de sa liberté et des jeux de son amour (libre) ?

Arrêtez, dit Corinne. Vous ne me connaissez pas ; de toutes mes facultés, la plus puissante, c'est la faculté de souffrir. Je suis née pour le bonheur ; mon caractère est confiant ; mon imagination est animée ; mais la peine excite en moi, je ne sais quelle impétuosité qui veut troubler ma raison et me donner la mort. Je vous le répète encore, ménagez-moi ; la gaieté, la mobilité, ne me servent qu'en apparence ; mais il y a dans mon âme des abîmes de tristesse dont je ne pouvais me défendre qu'en me préservant de l'amour.<sup>10</sup>

Et je me demande : si la Corinne italienne, qui n'est pas faite pour inspirer des larmes, mais l'admiration (des hommes) et la jalousie (de certaines femmes), cette Corinne raisonneuse, capable de creuser son moi à la recherche de la raison profonde de son existence, n'exclut-elle pas, aussi, la possibilité de la dominante sentimentale dans le roman ?

Je ne crois pas que les hommes cherchent les mêmes catégories que les femmes ; et, à leur tour, à l'intérieur de chaque genre, on devrait chercher une variété presque inépuisable de types. Ce que je viens de dire est sans nul doute un truisme, mais je pense que, malgré cela, c'est une observation qui, même banale, doit être tenue en considération quand on cherche à construire une typologie d'héroïnes (et de héros) sentimentales, face aux problèmes de la réception.

---

<sup>10</sup> Mme de Staël, *Corinne*, Garnier Frères, Libraires-Éditeurs, Paris, 1860, p. 89.

5. Je considère indispensable de m'arrêter un instant sur un aspect essentiel, relatif à la nature des universaux aporétiques, si décisifs pour pouvoir expliquer le besoin 'naturel' qu'a l'homme de forger des fictions et de vivre à l'intérieur de ces fictions, comme si elles étaient des univers parallèles. Avant de déterminer l'importance de cette nature, je vais rappeler les principaux couples aporétiques qui construisent les creux et les survols de l'imaginaire de l'homme.

- a. Temporalité limitée *versus* appétit d'atemporalité ou d'éternité.
- b. Spatialité limitée *versus* appétit d'ubiquité et d'extension illimitée.
- c. Identité restreinte (même dans des choix successifs) *versus* désir d'être, dans une multiplicité d'identités distinctes mais simultanées.
- d. Conscience d'immanence spatio-temporelle *versus* désir de transcendance.
- e. Séduction primaire du 'mal' *versus* conscience secondaire du bien.
- f. Expérience limitée et pas satisfaisante de la beauté, de la bonté et de l'aventure *versus* désir de compensation de ces trois niveaux.

Cette ébauche de classification peut être divisée en deux groupes à nature aporétique différente. Les quatre premiers appartiendraient à des catégories que nous pourrions qualifier d'ontologiques, définitoires de *l'être-homme-en-soi*. Les deux restantes (*e* et *f*) appartiendraient, me semble-t-il, à des catégories existentielles ou simplement psychologiques de *l'être-homme-dans-ses-circonstances*.

Être conscient de la nature distincte de ces deux groupes d'apories peut nous permettre d'établir deux niveaux bien différents de la fiction et du besoin de la fiction que l'homme a, peut-être, par nature, au même niveau que le raisonnement et la symbolisation.

Une fiction, *sans qualificatifs*, dépendante des apories ontologiques de l'être (temps, espace, identité, immanence) et une fiction dépendante des apories existentielles, plus proches de l'expérience personnelle de chaque individu ; et, je risque la grande affirmation, plus déterminantes ces dernières, au moment de construire la fiction à composante sentimentale.

Alors que la (*ré*)solution (dans la fiction) des apories de première nature, que nous disons ontologiques, servent à créer des univers (chronotopies et personnages) qui sont sensés abolir les quatre grands 'manques' ontologiques de la nature de *l'être-homme-en-soi*, les apories secondes, que nous disons existentielles, (avec le développement de la dernière, dans sa triple manifestation– expérience de la beauté, de la bonté et de l'aventure, sans oublier la résultante 'sentimentale' de chacune d'elles) ont seulement rapport, (mais cette 'limitation' est d'une importance capitale dans la vie de l'individu),

avec les manques existentiels qui déterminent la vie quotidienne de l'individu. La classification que je viens d'établir ne veut marquer aucune priorité, mais mettre en évidence la nature, distincte, de tous les éléments qui contribuent à composer un univers de fiction et, dans cette composition, la nature différente des matériaux employés – et, donc, de leur fonction.

Ce qui devient clair c'est que, dans la lecture des personnages faite par chaque lecteur (et je ne voudrais pas me limiter ici à des textes à composante sentimentale), la présence dominante d'une des apories appartenant à la deuxième catégorie, devient le vecteur qui configure le choix du personnage privilégié et la teneur imaginaire du personnage ; aussi bien que le choix de forces actantielles qui déterminent la direction de la lecture réalisée ; personnages et forces qui peuvent être bien distincts de ceux que l'écrivain a cru mettre en relief moyennant les stratégies de la totalité de son texte. J'ai déjà porté mon attention sur ce changement d'aiguillage dans le texte de l'Abbé Prévost, dans lequel un certain choix privilégie Manon au lieu de Des Grieux, faisant d'une triple parabole théologique et morale un roman à composante sentimentale dominante.

On pourrait faire une analyse semblable d'*Eugénie Grandet*, selon mon choix du personnage, pour axer notre lecture : je peux lire un roman du « cœur noble qui ne battait que pour les sentiments les plus tendres », s'acheminant « au ciel accompagnée d'un cortège de bienfaits », ou bien je peux lire le grand roman de l'avarice, de l'homme capable de sacrifier pendant toute sa vie cette pauvre femme, a fille. Je peux continuer ma lecture dans le sillage de Molière ou initier avec Eugénie la liste des *Pietà* et des *Véroniques* futures qui vont peupler de larmes et d'amour le roman dit sentimental.

Et ce serait de même avec *Le Rouge et le noir*, si je porte mon choix sur Madame de Rênal, prisant son « amour de cœur », au lieu de le porter sur cet échafaudage d'intertextes qu'est Mathilde de la Molle, prisant son « amour de tête ». Voilà, mon choix est fait : j'ai toujours misé sur Mathilde ; je lis le roman comme une féministe ; je m'extasie devant son mépris pour les jeunes qui l'entourent, j'aime sa volonté têtue d'aimer Julien. J'admire sa capacité pour renverser, à sa faveur, le rôle de la *Pietà* souffrante et affaissée, pour devenir cette *Pietà* triomphante, dans l'ascension à la grotte de l'aigle. Mais, combien d'hommes préfèrent-ils une Mathilde dominatrice, capable de déterminer leur destin pour qu'il réponde à ses propres rêves, et combien de femmes rêvent-elles de choisir le rôle (et dans la vie réelle il y en a tant, cependant !) de madame de Rênal, cette *Sainte Monique* capable de souffrir les abandons et les mépris d'un homme auquel elle va offrir, telle brebis poussive, sa vie silencieuse et pleurnichante ?

Je ne reviendrais pas sur Manon, excepté pour conclure que dans tous ces choix, le schème qui soutient la lecture trouve sa raison d'être dans le creux creusé par un des manques aporétiques, dont je parlais ; mais ce choix ne privilégie pas seulement un personnage, il entraîne derrière lui une réponse à la configuration du monde, tel qu'on est capable de le voir ou de l'imaginer. Ce choix est d'une grande importance en vue de situer ce roman qu'on dit sentimental face à un roman, *quelconque*, considéré dans sa totalité épistémologique.

Dans ce bref parcours, survolant quelques romans à grande composante sentimentale, nous avons pu observer que choisir Manon au lieu de Des Grieux, Eugénie au lieu de son père, Madame de Rênal et Mathilde au lieu de Julien, dans un premier moment, et Madame de Rênal dans un choix postérieur, etc. n'est pas un choix 'innocent'. Bien qu'il soit, peut-être inconscient : il a des conséquences extraordinaires puisqu'il change d'une façon radicale le sens et la portée conceptuelle de chacun de ces romans, faisant d'eux des romans à composante sentimentale dominante au lieu de les préserver comme des romans à dominante sociale et idéologique.

J'avais réservé deux longues pages pour appliquer ce point de vue au roman que je considère un des meilleurs romans européens du XIX<sup>ème</sup> siècle, *Fortunata et Jacinta*, de Benito Pérez Galdós, le *metaroman* européen de toute la deuxième partie, réaliste et naturaliste, de ce siècle, son *Quichotte*, en quelque sorte. Le temps et l'espace me manquent : mais je ne peux éviter de dénoncer la perversion qu'on a faite de sa portée idéologique (c'est le grand roman de la dialectique féroce entre la fécondité et la stérilité, entre la production et le commerce injuste, le prolétariat et la bourgeoisie), perversion produite quand le lecteur (ici masculin), porte son choix sur le personnage de Fortunata, la très belle femme féconde, aux charmes populaires, au lieu de miser sur Jacinthe, belle aussi, mais d'une beauté rangée, et, en tant que femme stérile et bourgeoise, le personnage qui domine l'ensemble de la structure actancielle du roman : bourgeoise stérile, il lui faut un héritier ; cet héritier sera le fils de Fortunata, devenue la maîtresse de son époux, Juanito, mais qui mourra (femme d'un pauvre petit fou), après avoir accouché de son amant, ce qui permettra l'adoption 'rangée' du produit du couple coupable. Le grand roman idéologique, au symbolisme puissant, reste réduit à la banalité d'un roman à composante sentimentale dominante : le jeune époux bourgeois quittant sa femme, même si belle, pour aller se vautrer dans le bras d'une déesse Fortune populaire.

Ces choix 'spontanés' des lecteurs qui, tout en lisant écrivent à nouveau les romans qu'ils lisent pour les adapter à leur besoin de lecture, ces choix ne sont-ils pas à la base, cette fois d'une façon délibérée, de la 'naissance'

du roman sentimental qui ne serait qu'un roman (quelconque), avec une composante sentimentale importante, duquel on aurait effacé le reste des composantes - celles qui permettent qu'une fiction puisse être considérée un morceau à totalité restreinte d'un univers parallèle ?

Depuis *Tristan et Iseut*, quel roman, quels grands romans, dans le monde occidental, si on laisse de côté le roman policier et certains romans d'aventure ou de science fiction, ne sont-ils pas des romans à composante sentimentale dominante ?

Ceci dit, dans le meilleur des cas, moi je ne pourrais appeler *roman sentimental*, (considéré comme un sous-genre du roman), que *des romans dans lesquels la composante sentimentale au lieu d'être une composante, parmi d'autres (même privilégiée), devient la composante 'exclusive' de l'architecture actantielle, réduisant les autres éléments, nécessaires pour qu'il y ait création d'un microcosme fictionnel, si pauvre soit-il, à des bribes textuelles contingentes*. Est-ce possible, un roman de telle sorte ? Si cela était possible je me trouverais face à un texte qui ne m'intéresse pas, en tant que texte, bien qu'il puisse m'intéresser en tant que document social.

Je pense que dans tout roman il y a toujours un surplus de fiction qui porte au-delà de celle sentimentale. Et alors, dans tout roman (même dans ceux dits sentimentaux) ce que je voudrais analyser, en tant que lecteur et en tant que critique, c'est le rôle joué par la composante sentimentale, comme force actantielle, à l'intérieur du microcosme de fiction qui m'est offert, si mince et malingre soit-il du point de vue, existentiel, social et historique. Réduire un microcosme de fiction à sa seule filière sentimentale est un problème de lecteur et, par conséquent, un problème d'éducation lectrice : c'est un problème social et politique, pas littéraire. Mais un problème qu'il ne faut pas, évidemment, mépriser – tout au contraire. Ce problème, pris en considération d'une façon sérieuse, devrait nous porter à étudier pourquoi, dans la vie réelle, certaines personnes ont besoin d'accomplir cette réduction, sentant la nécessité de la répéter (cette réduction) dans la lecture des romans, au lieu de la dépasser, faisant de la lecture de ce genre de narrations imparfaites (imparfaites puisqu'il leur manque une partie de la réalité qu'elles sont sensées redoubler et parfaire) un besoin incontournable dans leur procès d'aliénation.

6. De ce point de vue, où situer *Corinne et l'Italie*, de Mme de Staël.

C'est un roman avec une composante sentimentale qui envahit tous les personnages et presque tous les niveaux de leur comportement. Cette composante s'ouvre, pour les deux personnages principaux, sur le monde de l'amour, appuyée sur un double volet. Pour Corinne son ascendance et sa vision du monde italien, qui ne parvient pas à cacher celles de son origine anglaise. La

Corinne éclatante et séduisante, visage parfait d'un idéal féminin *amazonique*, se suffisant à lui-même ; et la Corinne secrète, complexe, problématique, qu'un léger souffle dégonfle. La Corinne déconfitte du moment où Oswald lui insémine ce mal que, nous appuyant sur l'avant dernière partie des *Mémoires du Comte de \**, de Duclos, nous pourrions appeler *le mal anglais*. Et Oswald, à son tour, qui, porteur du mal anglais, reste ébloui (au point d'amorcer sa destruction, du moment où il voit Corinne) par l'univers de l'amour à l'italienne, que, nonobstant, il déteste et méprise.

Il y a dans la littérature française du XIX<sup>ème</sup> siècle peu de romans où les éléments qui structurent la composante sentimentale (suffisants pour avoir pu organiser un roman sentimental à l'état pur, de deux-cents pages) s'opposent d'une façon si évidente aux éléments propres d'autres composantes, si riches et si développées qu'elles nous permettent de parler d'un roman total, propre au style narratif du roman encyclopédique.

Cela est possible à cause du système narratif adopté et à cause de la matière culturelle qui soutient le dit système.

*Roman de voyage* qui s'appuie sur la structure du *roman d'initiation et d'apprentissage*, propre au Grand-Tour ; avec son point de départ L'Angleterre), son itinéraire international (La France, l'Allemagne et l'Italie) et son point d'arrivée (les villes italiennes privilégiées par la description), et son point de retour (même s'il n'est que provisoire – l'Angleterre à nouveau). Et dans ce parcours, la découverte géographique, sociale, artistique et amoureuse. Je ne vais pas m'attarder sur cet aspect qui est celui qui justifie le sous-titre du roman, *Corinne ou l'Italie* ; titre trompeur, de mon point de vue ; car si l'Italie est toujours présente sous les yeux de Oswald, cette présence n'est qu'apparente et superficielle et elle ne justifie que la moitié du roman, la moitié de Corinne, plutôt, et non celle qui a rapport à l'autre moitié et à la totalité du personnage de Oswald, incapable de voir l'Italie si ce n'est à travers le voile déformant de son Angleterre, toujours présente. L'Angleterre, plus importante, en profondeur, que l'Italie, dans le roman. De ce point de vue (lecture en profondeur du roman, aussi bien pour la configuration du devenir de Corinne et de Oswald que pour l'organisation de la structure actancielle), le roman aurait dû porter le titre de, *Corinne ou l'Angleterre*. Car, cet aspect, celui qui détermine la composante sentimentale en dominante du roman, fait de Corinne un roman de nature romantique, à l'anglaise. Dans cette nuance, et c'est pour cela qu'elle est importante pour moi en ce moment, pour un lecteur *populaire*, attentif à la seule composante sentimentale du roman, dont l'imaginaire se rive aux malheurs amoureux des deux amants, l'Italie et sa découverte, n'est qu'un accompagnement secondaire du roman (sentimental).

Si nous mettons à l'écart cette dérive réductionniste, nous pouvons affirmer que des dizaines et des dizaines de pages composent la découverte d'un monde – celui que nous voulons trouver dans un journal de voyage, tels ceux de Stendhal, si Stendhal savait ou voulait décrire ce qu'il voit, au lieu de mettre paysages et oeuvres d'art au service de ses rêveries ou de ses réflexions sociologiques et historiques. Mais la découverte de ce monde est si postiche dans le roman de Mme de Staël que le sous-titre, *ou l'Italie*, ne mérite pas, à mon avis, d'être racheté.

*Roman de voyage* et roman ou *guide touristique*, étant donné que les descriptions fusent à tout moment de la bouche d'une poète raisonneuse (trait essentiel de son caractère), ces descriptions sont toujours accompagnées de multiples digressions conceptuelles. Cela transforme par moments (de longs moments) le roman en un traité (cela a été déjà si dit !) au sujet de la littérature et de l'art ; opposant (et là se trouve la raison de son succès historique) l'esthétique de l'Europe méditerranéenne à celle du centre et du nord de l'Europe. Opposition (et il faut que je le dise, me sentant concerné) bien malheureuse du point de vue conceptuel, étant donnée la connaissance assez maigre et pas très bien affirmée que Mme de Staël a des pays du sud, considérés dans leur ensemble. Ces disquisitions (celles de Corinne, celles de ses amis et celles de la voix narrative), même si superficielles ou fausses, sont, néanmoins, importantes pour la création d'un *roman à thèse*. Et c'est comme *roman à thèse* que le monde académique a lu pendant deux siècles, malheureusement, l'œuvre de Mme de Staël.

Roman, ne l'oublions pas, à structure narrative assez compliquée. Sa lecture exige de la part du lecteur un changement constant dans ses registres de lecture.

Narration faite à la troisième personne, en tant que cadre dominant le récit, les narrations à la première personne (héritage du XVIII<sup>ème</sup> siècle plus que prémonition de la première personne romantique) sont toujours présentes : les lettres autobiographiques de Oswald et la très longue lettre qui initie *l'Histoire de Corinne* (avec l'intertextualité structurale subliminale qui nous renvoie au René de Chateaubriand : Histoire de Oswald – Histoire de Corinne ; Histoire de René – Histoire d'Amélie) ; en plus, les textes qui se comportent comme de grandes citations érudites (les improvisations publiques de Corinne, toujours méta-discursives) qui brisent à chaque instant la dynamique narrative de l'histoire racontée, etc., tout cela compose une unité fictionnelle très riche mais très composite.

Ces trois niveaux thématiques du roman, dispersés dans cette unité composite, sans oublier la présence constante de morceaux lyriques, descriptifs et argumentatifs entassent des circonstances suffisantes pour noyer

la composante sentimentale du roman (si forte, nous en sommes conscients), qui traîne, comme un torrent intermittent au milieu de ces débris, la destinée effritée de Oswald et de Corinne.

Et, alors, je me pose la question qui vraiment m'intéresse du point de vue théorique : serait-il possible de dépouiller le roman de Mme de Staël de toutes ces composantes descriptives et méta-discursives, de réduire la structure narrative à la seule voix du narrateur à la troisième personne (tout en conservant quelques petites lettres autobiographiques), comme il a été possible de le faire avec un roman analogue (rien qu'analogue), *Le Nom de la rose*, de Umberto Eco, pour qu'il puisse devenir le scénario d'un film populaire à composante dominante policière, et de réduire *Corinne ou l'Italie* à ce roman de deux-cents pages, capable de nous offrir une *Corinne* (sans localisation déterminante), tout simplement : roman sentimental, populaire à grande résonance dans les médias ?

Si cela était possible, nous aurions *inventé* (nous aurions *tiré* des profondeurs de ce texte composite) un roman à composante sentimentale unique. Nous aurions trouvé le mécanisme qui nous permet de passer d'un roman, sans qualificatifs (univers fictionnel où toutes les composantes existentielles se mêlent pour offrir un univers parallèle plus ou moins hétéroclite) à un roman sentimental : anecdote fictionnelle où seule la composante sentimentale occupe la totalité d'un semblant d'univers parallèle)<sup>11</sup>.

Cependant, dans le roman de Mme de Staël il y a un quatrième niveau (de mon point de vue comme lecteur, pas comme critique, le plus intéressant) qui nous empêche cette mutilation du texte. C'est le niveau sociologique : la confrontation sociologique de l'Italie face à l'Angleterre, dont l'étude est nécessaire pour arriver au niveau le plus profond du texte, même si nous avons la tentation de réduire celui-ci à la seule composante sentimentale, formulée celle-ci, comme l'accomplissement impossible de l'amour de Corinne et de Oswald. Cela dû à des raisons qui surpassent, de tout point de vue, la réalité individuelle des deux amants.

Cette confrontation sociale, toujours présente dans le texte, est centrée, de façon presque unique, sur l'espace de la famille en tant que territoire exclusif de l'amour, et sur l'espace de l'opinion publique en tant que gardienne de cet espace. Aussi bien la famille que l'opinion publique qui la soutiennent,

---

<sup>11</sup> Parfois je tends à penser que le succès populaire de *Madame Bovary* tient à ce tour de force réalisé par Flaubert: construire, avec la presque seule composante sentimentale, un roman (sentimental) dont on habite l'intérieur comme si cet intérieur était une totalité socio-historique de fiction. *Madame Bovary* n'est-il pas, malgré tout, le prototype sacré de tout roman sentimental postérieur ?

sont présentées aux lecteurs comme le bouillon microbien à l'intérieur duquel une femme doit être soi-même - ou se nier la possibilité d'être ; le bouillon où se développe le virus de l'impuissance féminine dont Oswald (en tant que métonymie de son pays) veut ensemençer toute l'Europe. Pour parler d'une façon plus franche et plus rapide : L'Angleterre (où Corinne a été élevée, après sa naissance en Italie), L'Angleterre (la vraie matrice de Corinne, son père étant anglais) est le lieu privilégié (mieux, le seul lieu) où puisse naître et se développer l'amour vrai, c'est-à-dire, de l'amour tel qu'Oswald le conçoit – c'est à dire, pour moi, l'absence d'amour.

Cette idée de l'amour, qui dépend d'une notion de vertu très singulière, rend possible l'apparition de la femme parfaite, seule capable d'aimer (dans la soumission à l'homme, dans le dévouement absolu à l'homme, père ou époux, à l'intérieur de la famille. Je me permets de transcrire rien qu'une phrase qui résume le long développement postérieur de cette idée, dans la lettre de Oswald « À Corinne ». Après lui avoir lancé le mot idiot, plein de désespoir et de mépris, « Mais vous êtes italienne », quand il vient d'écouter l'accent parfaitement anglais de Corinne qui vient de s'adresser à lui en cette langue, Oswald soupçonne que, anglaise, elle peut avoir abandonné, d'une façon incompréhensible, l'Angleterre (le lecteur saura plus tard la raison de l'abandon, pendant la lecture de la partie du roman qui porte le titre de *Histoire de Corinne*) et lui dit :

Ah ! Corinne, si cela était vrai, comment auriez-vous pu quitter ce sanctuaire de la pudeur et de la délicatesse, pour venir ici, où non seulement la vertu, mais l'amour même est si mal connu [et après nous avoir rappelé la notion de mariage proposée par le poème, *Le printemps*, de Thompson, où nous pouvons lire que rien que dans le mariage on peut trouver les traits si nobles et si touchants du bonheur de l'amour, il conclut : Y-a-t-il un tel mariage en Italie ? Et là où il n'y a pas de bonheur domestique, peut-il exister de l'amour (114)

Je m'arrête ici, car je ne veux pas me voir dans l'obligation de relire le paragraphe qui met fin à ce passage. Mais je veux préciser que, dans les premières pages de son récit autobiographique, Corinne expose avec une clarté surprenante la responsabilité qui revient sur le Protestantisme, dans la genèse de la pratique régressive que de la liberté de la femme et de l'amour on a, en ce moment, en Angleterre, face au rôle joué par le Catholicisme dans la configuration de cet espace de sincérité et de liberté dont profite la femme italienne. Je crois que cette affirmation qui contredit certaines croyances généralisées mériterait une étude plus approfondie, par-delà le texte de Madame de Staël. Cela serait très utile pour avoir une idée plus ajustée de

certains aspects sociaux, à résultante psychologique, au sujet de ces deux théories religieuses, tout au long de l'histoire.

En tout cas, par rapport à ce qui nous concerne, les considérations de Oswald nous permettent de voir qu'il y a trois gardiens officiels de cette vertu, c'est-à-dire, de cet esclavage : deux très bien définis, dans le cas de Oswald, et un plus diffus, mais omniprésent et, donc, plus dangereux, dans le cas de Corinne.

Je commence par ce dernier. J'ai déjà parlé de lui : il s'agit de l'oppression créée par l'opinion publique. Elle nous oblige à regarder à nouveau du côté de la partie essentielle de ma pensée : le thème de l'oppression de la victime en amour, préparée pour verser des larmes 'vraies' qui, après avoir été couchées sur le papier, sont capables de faire verser celles du lecteur de fiction. Le grand tyran de la femme est toujours l'œil omniprésent du *dieu-opinion-publique*, en tant que signifiant actif de la structure sociale. Et c'est face à lui que nous pouvons trouver les fragments les plus lucides du développement dialectique de la pensée de Mme de Staël, dans le texte de *l'Histoire de Corinne*<sup>12</sup>.

Le respect de l'opinion publique, l'acceptation, en silence, de cette opinion, est confrontée par Oswald à la sincérité et à la liberté de la femme italienne ; mais cette confrontation, ce qu'elle met en relief, pour lui, c'est la 'perversion' qui domine le comportement des femmes du Sud. Et je ne crois pas que cette vision soit un simple mirage romantique, fonctionnel, dans le texte de Mme de Staël, bien que ce soit Oswald qui formule, en contrefaçon, l'idée : « Ce n'est pas la sincérité qui est la cause de ce genre de franchise, répondit Oswald, mais l'indifférence pour l'opinion publique » (p.113). Et c'est encore la confrontation de deux mondes, le protestant nordique et le catholique du sud qui est pour nous importante : cette opinion publique n'est-elle pas le support de l'écart existant entre les classes sociales en Angleterre, si évident dans le roman dit sentimental, de l'Angleterre du XIXème siècle, que le féminisme saxon est en train de racheter de cette condition de genre littéraire mineur ?

Les distinctions de rang font en général peut d'effet en Italie ; ce n'est point par philosophie [je pense que Mme de Staël se trompe si elle fait siennes les idées de Oswald], mais par facilité de caractère et familiarité de mœurs, qu'on y est peu susceptible des préjugés aristocratiques ; et comme la société ne se constitue juge de rien, elle admet tout (p.111).

---

<sup>12</sup> Analogues à ceux que nous pouvons lire dans *l'Adolphe* de Benjamin Constant, quand il nous parle du contexte social qui domine la vie d'Éléonore.

Oswald est, donc, le personnage qui concentre toutes les instances foncières de la répression et de la castration amoureuse : esclave d'une opinion publique instituée en règle nationale et esclave des fantômes qui sont là pour incarner cette règle, chacun à sa façon. Le père, en tant que juge, avec sa présence qui vient, même, d'au-delà de la mort, de la femme qui doit ou ne doit pas être l'objet du désir et de l'amour de son fils<sup>13</sup>. La mère, en tant que modèle d'accès impossible, vers laquelle doit s'élever toute femme qui prétende avoir l'amour de son fils.

L'amour de Oswald se trouve, donc, placé, malgré l'attrance qu'il sent pour Corinne, dans deux territoires de l'impossible : celui de la castration sociale de l'opinion publique, et celui de la castration paternelle, dont le père reste le patron (dan les deux sens de ce mot), et que la mère accomplit, dans une espèce de complexe d'Œdipe, à perspective renversée par l'idéologie sociale (et religieuse).

[Corinne] C'est la plus séduisante des femmes ; mais c'est une italienne ; et ce n'est pas ce cœur timide, innocent, à lui-même inconnu, que possède sans doute la jeune Anglaise à laquelle mon père me destinait.

Le pauvre-homme ! Il n'a qu'une possibilité d'échapper à cette contrefaçon de femme parfaite (à l'anglaise). Aimer, et récupérer une Corinne déjà anéantie, par le biais de la demi-sœur de Corinne, Lucile Edgmont qui, elle, est une anglaise parfaite, ayant accepté tous les virus vertueux de la répression sociale et familiale.

Si Corinne, après sa révolte et son départ d'Angleterre, déjà installée dans la liberté et la sincérité italienne, était restée inaccessible au virus de l'anglicité morale, en matière amoureuse, Corinne aurait été l'amante, inabordable, peut-être, d'Oswald, heureuse d'un bonheur partagé. Face aux lecteurs (lectrices), elle serait devenue un sujet à imiter par les femmes qui se rêvent à elles-mêmes, triomphantes, puissantes et *souveraines* (et j'emploie le mot si répété tout au long du roman) : un sujet du désir imaginaire de la femme capable d'émulation, et un objet du désir imaginaire pour l'homme qui, ne voulant pas une victime, mais une compagne, n'a pas peur de la femme puissante, capable de triompher au-delà de son propre triomphe et capable d'exalter sa volonté de perfection. Mais Corinne n'aurait jamais pu devenir la femme victime qui, dans son procès de décomposition sociale, psychologique et physique, vouée à

---

<sup>13</sup> Et cela n'a rien à voir avec les décisions politiques ou économiques qui régissent certains choix, dont Romeo et Juliette deviendront les modèles souffrants.

sa retraite (bien qu'elle soit consciente de cette dégradation, étant donnée son intelligence) envahie par le virus qu'elle a tété en Angleterre, dès l'enfance et que Oswald a réactivé avec sa présence piteuse. Elle n'aurait jamais pu être la Pietà ou la Véronique qui accueille dans son sein et dans le creux de ses mains cet être faible ; (elle l'a été, Véronique et Pietà, à certains moments, au début de la narration).

Mais elle n'aurait jamais pu être la victime propitiatoire d'une structure sociale qui continue d'agir, même dans la distance ; voilà la raison de ma boutade quand je proposais de changer le titre du roman (*Corinne ou l'Angleterre*), pour en faire, partant d'un roman composite, à dominante sentimentale, un simple roman sentimental. C'est, en fait, l'Angleterre, avec son romantisme de surface, sentimental et vapoureux, la force qui nourrit cette structure sociale, castratrice de toute liberté (féminine), la présence qui fait en sorte qu'un roman, qui partait de la prise de conscience d'une réalité italienne, dont la résultante aurait été un hymne à la gloire des *mystères joyeux et glorieux* de Corinne, devienne (même sur le sol italien) un roman de la douleur et des larmes féminines : une élégie sur *les mystères douloureux* de Corinne.