

2M11.2707.5

Université de Montréal

Étude de la marginalité féminine dans l'œuvre romanesque de Sophie Cottin

Par

Vivianne Moreau

Département d'études françaises

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de  
Maître ès arts (M. A.)  
en Études françaises

Avril 1999

© Vivianne Moreau, 1999



PO

35

U54

1999

v.006

Commitment to Diversity

University of California  
Department of Education  
Office of the State Superintendent of Education

Division of the State Superintendent of Education  
Office of the State Superintendent of Education  
1515 Clay Street, Suite 1000  
San Francisco, CA 94133

2001-2002

2001-2002



Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

.....

présenté par :

.....

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Jean-Philippe Beaulieu .....

Benoît Melançon .....

Anne Richardot .....

Mémoire accepté le : .....99.07.29.....

## SOMMAIRE

Le but de ce mémoire de maîtrise est d'étudier, par le biais d'une analyse thématique, la marginalité dans l'œuvre romanesque de Sophie Cottin. Des nombreuses acceptions du mot «marge», il faut retenir surtout la notion d'exclusion sociale telle qu'exprimée par le dictionnaire : «vivre en marge : sans se mêler à la société ou sans y être accepté<sup>1</sup>». Cette définition ouvre de prime abord deux perspectives déterminantes pour cette étude — d'une part, que le sujet en marge ne se mêle pas volontiers à la société ; et d'autre part, que la société elle-même accepte avec réticence un être différent qui ne se soumet pas à la norme.

Nombreux et troublants sont les témoignages de la marginalité féminine dans l'œuvre de Sophie Cottin : les héroïnes bravent les interdits religieux dans *Mathilde*, les préjugés nobiliaires dans *Amélie Mansfield* et les conventions mondaines dans *Malvina*. Claire d'Albe commet un adultère à l'arrière-goût incestueux, Agnès revêt l'habit masculin tandis qu'Amélie tombe enceinte hors des liens sacrés du mariage. Ces romans mettent en scène des protagonistes féminins qui acquièrent une autonomie toute masculine les plaçant en marge de leur sexe même. Qu'elle soit veuve, orpheline ou exilée, l'héroïne cottinienne démontre, par son esprit de fuite ou d'indépendance, combien il y a peu de place pour elle dans la société. Il n'est donc guère surprenant qu'elle en étire les limites et en fasse éclater les frontières.

Les écarts et les déviances des héroïnes sont justement reliés à leur volonté de se libérer d'un cadre familial étouffant, d'une sexualité aliénante ou d'une société astreignante. Les transgressions diverses des héroïnes constituent le noyau de cette étude. Il sera d'abord question de la problématique du nom, car les héroïnes ne parviennent pas à s'identifier au nom de famille paternel, ce qui témoigne d'une impasse à la fois sociale, sexuelle et familiale.

---

<sup>1</sup>Le Petit Robert I. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, «définition du mot MARGE», Paris, Éditions Dictionnaire Le Robert, 1990, p. 1154.



On s'attardera par la suite aux nombreuses déviances des personnages féminins telles que l'inceste, l'adultère et la mésalliance puis le refus de la maternité et l'oubli de sa féminité.

Grâce à cette étude, on s'aperçoit rapidement que des écarts symboliques comme le rejet de la maternité ou la mésalliance ne peuvent rester impunis dans une société où l'on exige la stabilité et l'ordre. Tour à tour, les héroïnes de Sophie Cottin sont châtiées pour leur mépris des convenances et elles connaissent les affres de la folie ou de la mort suite à leur tentative d'émancipation. La mort finale de Claire et d'Amélie, ainsi que l'aliénation de Malvina et d'Agnès, sont significatives puisqu'elles consacrent leur exclusion définitive d'une société qui méprise leurs écarts et punit leur originalité. Ce constat donne une dimension nouvelle aux romans de Sophie Cottin, pour qui l'écriture semble être un moyen de traduire ses propres sentiments d'aliénation face à l'institution littéraire.

Étant elle-même à l'écart de tout — du mariage, de la maternité et de la scène littéraire — Sophie Cottin transpose-t-elle sur ses héroïnes ses propres sentiments d'exclusion et de marginalité ? Et le portrait de la véritable marginalité, ne serait-il pas parfaitement incarné par Cécile Clare (dans *Malvina*), qui se débat elle aussi dans les marges et doit justifier son activité littéraire ? Marginale et exclue grâce à son métier d'écrivaine, elle est cependant l'une des rares héroïnes de la romancière à ne pas connaître de châtement final... Avec la présence d'un tel personnage dans son roman, Sophie Cottin ne montre-t-elle pas qu'elle s'interroge sur sa propre identité artistique ? Car en essayant tant bien que mal de prendre sa place dans ce monde masculin exclusif qu'est la société postrévolutionnaire, Sophie Cottin se heurte à de nombreux préjugés et tabous. La marginalité des personnages de Sophie Cottin pourrait ainsi constituer un mythe, étant sans conteste l'expression de sa «vision du monde».

## TABLE DES MATIÈRES

Introduction.....	1
Chapitre I : La Problématique du nom.....	10
L'Éveil.....	16
Chapitre II : Écarts et déviances par rapport à la «loi naturelle».....	20
1. L'Orpheline et l'amour.....	20
2. La Maternité : un fardeau.....	27
3. Une féminité transgressive.....	34
Chapitre III : L'Indépendance.....	40
1. La Contestation des lois de l'Église.....	40
2. Les Exilées et les veuves.....	43
3. Mariages d'amour et mésalliances.....	50
Chapitre IV : Le Prix à payer : La Folie et la mort.....	59
Héroïnes de roman et folie : Les cas de Malvina et d'Agnès.....	64
Chapitre V : Mistriss Clare et le métier d'écrivaine.....	80
Conclusion.....	100
Bibliographie.....	106

*«J'avais résolu de ne te rien dire de tout cela ; c'était un sujet qui ne valait rien à traiter par lettres ; et malgré moi, comme il est dans ma pensée, il a fallu qu'il vienne sur mon papier...»*

Sophie Cottin, 14 avril 1805

## INTRODUCTION

Il y a deux siècles, elle publiait son premier livre<sup>1</sup>. Autrefois romancière à succès, Sophie Cottin est aujourd'hui tombée dans l'oubli. Il est vrai que, comme pour beaucoup d'écrivaines de la même génération, cette auteure avait de la difficulté à se faire reconnaître et devait, dès le début de sa carrière littéraire, faire face aux idées reçues qui circulent sur le compte des femmes qui écrivent. Henri de Latouche affirme ainsi, en 1830 :

Pourquoi une femme, la meilleure ou la plus belle, perd-elle infailliblement de son charme, si elle se voue au métier d'auteur ? [...] Une femme qui consent à peindre au lieu d'inspirer abdique un empire ; c'est au moins descendre un degré du trône ; c'est devenir le prêtre quand on était le dieu ; c'est tomber au rang de poète quand on était la poésie<sup>2</sup>.

Cette remarque préliminaire, placée en guise d'introduction à un article sur la romancière, nous laisse perplexes. En effet, à l'en croire, une femme «perd», «abdique», «descend» et «tombe», mais ne gagne rien dans son entreprise littéraire. Latouche invoque ensuite de vieux stéréotypes sur le compte des femmes savantes afin d'expliquer pourquoi une femme ne doit point s'adonner à l'écriture :

Et puis, dans la préoccupation des travaux littéraires, il y a quelque chose de sérieux et de pénible qui fait grimacer une douce figure [...]. La publicité est un de ces triomphes obtenu sur la pudeur, qui effarouche l'amitié même. L'amour s'accoutume rarement aux yeux rouges de veilles et aux doigts tachés d'encre. [...] C'est à un tel prix que la renommée vend quelquefois ses faveurs à ces dames qu'on en a vu de bien spirituelles et de bien jolies passer sur cette terre sans avoir été aimées, désirées peut-être<sup>3</sup>.

Le métier d'auteure entre donc en conflit avec la beauté, l'amour, la maternité même — trois caractéristiques qui, à cette époque, définissent les femmes. En montrant par ces réflexions qu'une «intellectuelle» n'est pas une femme en entier — étant donné qu'elle

---

<sup>1</sup> *Claire d'Albe*, son premier roman, est paru en 1799.

<sup>2</sup> Henri de Latouche, «Lettres inédites de madame Cottin», *Revue de Paris*, t. XVIII, 1830, p. 144.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 144-145.

néglige ses devoirs de mère et d'épouse en consacrant ses loisirs à l'écriture — toute femme lettrée devient donc l'antithèse de la femme. Alfred Marquiset, qui publie en 1914 un livre intitulé *Les bas-bleus du premier Empire* (dont le titre évoque déjà le mépris et le cynisme avec lesquels il emplira ses pages), se rallie à cette opinion dans son introduction : «la femme de lettres qui brigue le suffrage de la foule renonce à son titre de femme pour prendre celui d'auteur<sup>4</sup>». Au début du siècle encore, l'écrivaine n'est pas une femme.

D'autres critiques du dix-neuvième siècle, plutôt que de questionner le statut de femme de Sophie Cottin, préfèrent quant à eux énoncer que les femmes n'ont ni talent ni génie. Le plus curieux, c'est que les femmes aussi partagent cette croyance — même Félicité de Genlis, une romancière contemporaine de Sophie Cottin, affirme dans son livre sur l'histoire des femmes auteurs que ces dernières n'ont point de talent et diminue de ce fait la valeur de sa propre écriture. «On a donné au public plusieurs ouvrages volumineux, contenant l'histoire des femmes auteurs ; mais la plus grande partie de ces auteurs sont très médiocres ou même tout à fait dénués de talent<sup>5</sup>». Qu'on conteste donc son génie ou son statut de femme, une chose semble rallier tous les suffrages : l'incapacité est fondamentale chez la femme de lettres.

Nancy Miller évoque l'idée d'un cercle vicieux pour expliquer la raison pour laquelle des auteures telles que Sophie Cottin sont condamnées aux marges par leurs contemporains. Elle déplore le fait que, encore aujourd'hui, les romans de femmes ne reçoivent pas l'attention qu'ils méritent simplement parce qu'ils n'occupent pas une position aussi stable que les écrits masculins dans les canons littéraires et esthétiques de l'époque. Or, au dix-huitième siècle, ces canons sont en grande partie déterminés par des

---

<sup>4</sup> Alfred Marquiset, *Les bas-bleus du Premier Empire*, Paris, Champion, 1914, p. 5.

<sup>5</sup> Stéphanie Félicité de Genlis, «Avertissement» à *De l'influence des femmes sur la littérature française comme protectrices des lettres et comme auteurs ou précis de l'histoire des femmes françaises les plus célèbres*, Paris, Maradan, 1811.

hommes et pour des hommes. «*Our various canons have been established by men, reading books written mostly for men, with women as eavesdroppers*<sup>6</sup>». Ainsi, les femmes sont perpétuellement écartées de la sphère littéraire, d'une part parce qu'elles sont femmes, et d'autre part, parce que leurs écrits reflètent une féminité qui ne correspond pas à la vision masculine des choses de ce monde.

Malgré ces préjugés, Sophie Cottin parvient à susciter l'intérêt de la critique, mais pas en tant que créatrice. C'est surtout la vie privée de la romancière qui attire son attention. On peut citer un certain nombre d'articles se consacrant à Sophie Cottin, mais dont l'objectif est strictement biographique : «Madame Cottin à Bigorre» par F. de Cardaillac, «Madame Cottin» par Alissan de Chazet, «Madame Cottin» par Desailles-Régis, «Le Prétendu suicide de Madame Cottin» par E.C., «Madame Cottin pendant la Terreur. D'après sa correspondance inédite et publiée ici pour la première fois» par A. de Ganniers, «Madame Cottin» par Gourmont, «Madame Cottin» par King, «Madame Cottin» par Lacoste, «Note sur Madame Cottin» par Lagarde et enfin, «Madame Cottin» par Ritter<sup>7</sup>. Chacun de ces titres montre la préoccupation de la critique pour la femme plus que pour l'auteure ou son œuvre.

Ganniers, auteur d'un article sur la romancière, indique quant à lui que les romans de Sophie Cottin ont en réalité peu d'intérêt et ne doivent servir qu'à élucider le mystère de la femme derrière les écrits :

L'histoire de madame Cottin est encore à faire, et nous n'avons ni l'intention ni les moyens de la raconter ici. Les différents articles biographiques publiés sur cet écrivain ne sont tous que la reproduction les uns des autres, et l'on n'y

<sup>6</sup> Nancy Miller, *French Dressing : Women, Men and Ancient Regime Fiction*, New York, Routledge, 1995.

<sup>7</sup> Respectivement : F. de Cardaillac (*Revue des Hautes-Pyrénées*, t. IV, 1908, P. 227-287), A. de Chazet (*Plutarque Français*, 1841), Désailles-Régis, (*Revue de Paris*, t. XXXI, 1841, p. 253-277), E.C. (*Intermédiaire des chercheurs et curieux*, t. XXX, 1894, col. 430), A. de Ganniers, (*Le Correspondant*, t. CXVI, juil.-sept. 1888, p. 443-467, 707-725), Gourmont (*Mercure de France*, t. CVII, fév. 1914, p. 800-803), King (*The Argosy*, 1874, p. 103-120), Lacoste (*Revue de l'Agenais*, t. II, 1875, p. 1-22), Lagarde (*Bulletin de la société de l'histoire du protestantisme français*, vol. 14, 1865, p. 205-206), Ritter (*Bulletin de la société d'histoire du protestantisme français*, vol. 53, 1904, p. 444-448).

trouve pas quatre lignes sur la femme elle-même. Faute de détails personnels, on se rejette sur les œuvres<sup>8</sup>.

Félicité de Genlis parle elle aussi de la fiction de Sophie Cottin comme d'un moyen certain de s'assurer du caractère et des idées de celle-ci : «Madame Cottin, en la jugeant, d'après ses ouvrages, était née avec une âme sensible, élevée, un esprit juste et une raison supérieure<sup>9</sup>». Non seulement la vie privée de la romancière suscite plus d'intérêt que ses écrits, mais ses romans sont perçus de surcroît comme des témoignages révélant malgré elle ses désirs et ses expériences les plus intimes, et non pas comme de la fiction.

Vers le milieu du siècle dernier, plusieurs articles qui se penchent sur la correspondance de Sophie Cottin paraissent dans diverses revues : «Deux lettres inédites de Cottin» par Philippe de Larroque, «Lettres inédites de Cottin» par Henri de Latouche, «Deux lettres de madame Cottin» par P.-F. Soubies, ainsi que l'étude de Ganniers citée plus haut. À ces articles vient se rajouter, en 1914, un livre entier consacré à la correspondance de l'auteure<sup>10</sup>. Certes, l'intérêt pour la correspondance répond assurément à un phénomène de mode littéraire en vogue vers la fin du dix-neuvième siècle, mais il témoigne aussi d'un profond préjugé à l'égard de l'écriture féminine, jugée plus spontanée. Aux yeux de la critique, Sophie Cottin acquiert le droit d'exercer sa plume uniquement parce qu'elle respecte la sphère privée de l'échange épistolaire, et ainsi, ne sort pas du «domaine réservé» aux femmes : le domestique et l'«intime». Henri de Latouche, est explicite sur ce point :

Mais si dans la correspondance intime dont nous allons montrer quelques fragments, si au milieu de ces épanchements si secrets, on retrouve tout l'éclat d'un style pur, tout le talent d'un écrivain de l'école de Rousseau [...] habile à rendre avec chasteté les émotions les plus passionnées, et d'une clarté, d'une

<sup>8</sup> A. de Ganniers, *loc. cit.*, p. 448.

<sup>9</sup> Stéphanie Félicité de Genlis, *op. cit.*, p. 240.

<sup>10</sup> Respectivement : P. de Larroque (*Revue d'Aquitaine*, t. XIII, 1869, p. 463-468), H. de Latouche (*Revue de Paris*, t. XVIII, 1830, p. 144-159), P.-F. Soubies (*Petite Gazette de Bagnères-de-Bigorre*, 30 mars 1865), Arnelle, *Une oubliée. Madame Cottin d'après sa correspondance*, Paris, Plon, 1914.

correction infaillibles, n'aurons-nous pas eu raison de dire que ce talent était involontaire ?<sup>11</sup>

Latouche compare Sophie Cottin à madame de Sévigné qui «traçait à son insu des pages immortelles<sup>12</sup>». Ces deux femmes dévoilent leur génie malgré elles, dans une correspondance toute sensible à l'image de la nature féminine. «L'auteur de *Malvina* et de *Claire d'Albe*», affirme Latouche, «était de celles dont le talent était involontaire<sup>13</sup>». Leur activité «littéraire» est ainsi fort pardonnable puisque ces lettres sont destinées à rester dans le domaine du privé et que nulle femme ne songerait à publier de son vivant sa propre correspondance. En fait, on déplore de tous côtés, non pas que les femmes écrivent, mais bien qu'elles publient et qu'elles osent se donner ainsi... des prétentions à la gloire masculine.

Au milieu du vingtième siècle paraissent enfin quelques études se consacrant fugitivement à l'étude de ces romans. Les auteurs abordent cependant leur analyse par un retour sur la vie de l'écrivaine en alléguant l'oubli dans lequel elle a sombré. Le titre d'un article tel que «Le Roman de Sophie Cottin» par G. Castel-Cagarriga<sup>14</sup> montre bien que l'intérêt est en fait déplacé sur sa biographie et que le seul roman de Sophie Cottin ayant de la valeur aux yeux de la critique demeure celui qu'elle a écrit malgré elle, c'est-à-dire celui de sa vie. Dans un autre article récent de Pierre de Gorsse intitulé «Sophie, romancière oubliée<sup>15</sup>», l'auteur s'attarde surtout à la vie tumultueuse de Sophie Cottin et passe rapidement, malgré le titre de son étude, sur ses romans. Une preuve frappante que les livres de Sophie Cottin suscitent moins d'intérêt que les anecdotes de sa vie privée est la méthode employée par Ganniers afin de se familiariser avec elle. Le critique lit sa correspondance, compulse les registres de baptême et de mariage, effectue même un

---

<sup>11</sup> Henri de Latouche, *loc. cit.*, p. 147.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 146. C'est moi qui souligne.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 147. C'est moi qui souligne.

<sup>14</sup> G. Castel-Cagarriga, «Le roman de Sophie Cottin», *La Revue des Deux-Mondes*, Paris, mai-juin 1960, p. 120-137.



pèlerinage à Champlan et consulte un nombre considérable de documents — dont un exemplaire de *Voyage en France* de Lady Morgan et un manuel de topographie sur la région de Champlan — mais nulle part il n'est question que Ganniers ait lu ses œuvres.

Que penser d'une critique qui s'acharne depuis deux siècles à réduire la carrière littéraire de Sophie Cottin à sa correspondance, ou bien à commenter sa vie privée plutôt que d'étudier ses œuvres ? Comment entreprendre une étude où la valeur historique et littéraire de ses romans serait enfin prise en considération ? Depuis quelques années, on s'aperçoit heureusement d'un renouvellement dans la pensée critique et on procède à la réhabilitation des femmes de cette génération trop longtemps rejetées par l'univers des lettres. On s'accorde maintenant à voir dans leurs écrits des textes à l'écart des canons littéraires masculins mais qui présentent, outre un pertinent reflet de la société, un indiscutable intérêt littéraire. Cet effort actuel de réintégration n'est cependant pas sans soulever quelques problèmes : une réédition comme celle de Raymond Trousson<sup>16</sup>, par exemple, même si elle facilite l'accès aux œuvres, montre une fois de plus combien il y a encore de préjugés à surmonter avant que ces textes soient acceptés. Entre l'accessibilité et l'acceptation, il y a tout un monde, et Trousson y est étranger.

Son mépris transparait dès la première ligne de son introduction alors qu'il demande spirituellement si les femmes sont «Inférieures ? Supérieures ? Égales ?<sup>17</sup>», une question qui témoigne de sa propre ambivalence, et qui souligne son incapacité à porter un jugement critique sur les œuvres qu'il présente. Mais c'est surtout lorsqu'il dit de Sophie Cottin qu'elle est la «disciple indocile de Jean-Jacques Rousseau» ou de Françoise de Graffigny

---

<sup>15</sup> Pierre de Gorsse, «Sophie, romancière oubliée», *Historia*, vol. 353, avril 1976, p.107-113.

<sup>16</sup> Voir Raymond Trousson, *Romans de femmes du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1996, 1085 p.

<sup>17</sup> Raymond Trousson, *op. cit.*, p. I.

qu'elle «joue un peu les Montesquieu<sup>18</sup>», qu'on remarque que, si celui-ci reconnaît l'écriture féminine, il insiste malgré tout sur ses limites et ses lacunes. On comprend aussi qu'il est incapable d'en apprécier la valeur sans avoir recours à l'éternelle comparaison entre l'*auteure*, et l'auteur dont on aime à dire qu'elle singe ou imite.

Trousseau est très empêtré dans les stéréotypes entourant la femme auteur et son discours n'est pas sans rappeler la misogynie de Latouche. Il risque des commentaires tels que «quand Olympe de Gouges eut cessé d'être séduisante [...] elle entreprit de devenir la Sapho de son siècle» ou, à propos de madame de Tencin, «Saint-Simon la méprisait et l'appelait *la religieuse Tencin*» et encore, concernant Françoise de Graffigny,

elle n'était pas mince et n'avait pas, comme on disait alors, la taille faite au tour, puisque ses intimes l'appelaient familièrement la «Grosse», ce qui n'a jamais été un compliment pour une jolie femme. Peu importe d'ailleurs, car elle n'était pas jolie non plus<sup>19</sup>.

Les critiques font aujourd'hui encore l'erreur de croire que toute femme lettrée est nécessairement laide ou pédante.

Si on peut louer Trousson pour ses efforts remarquables en ce qui a trait au travail de dépouillement accompli afin de trouver des citations sur ces auteures oubliées, on peut cependant s'étonner du choix qu'il effectue et des auteurs qu'il consulte. Ses présentations, dont le but est de nous familiariser avec l'œuvre et l'auteure, contiennent ainsi les propos les plus cinglants, les plus superflus. L'œuvre de Félicité de Genlis, par exemple, amène les commentaires suivants : Sainte-Beuve dit d'elle qu'elle est une «écrivaine», Barbey d'Aurevilly la croit une «Danaïde de l'écritoire, [...] une vieille corneille déplumée», et les

---

<sup>18</sup> Voir le titre de son article : Raymond Trousson, «Sophie Cottin, disciple indocile de Jean-Jacques Rousseau» (*Études Jean-Jacques Rousseau*, vol. 8, 1996, p. 73-89), ainsi que *Romans de femmes du XVIII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. XIII.

<sup>19</sup> J'ai choisi ces extraits parce qu'ils constituent tous la première phrase des introductions à, respectivement : Olympe de Gouges, «Mémoires de madame de Valmont» ; Alexandrine de Tencin, «Les Mémoires du comte de Comminges» ; Françoise de Graffigny, «Lettres d'une péruvienne» dans *Romans de femmes du XVIII<sup>e</sup> siècle*, p. 477, 2, 59.

Goncourt, quant à eux, la surnomment «la fée de la pédanterie<sup>20</sup>». Trousson continue à véhiculer des préjugés vieux de mille ans, en publiant en guise d'introduction des commentaires sur l'apparence physique ou sur la pédanterie des romancières — et l'on s'imagine difficilement une introduction à *Candide* débutant par «Voltaire n'avait plus de dents et Rousseau le méprisait». Ainsi, les textes féminins continuent, malgré certains efforts, à être confinés aux marges de la littérature, sans possibilité aucune d'intégration.

Par le biais de ce travail, je propose justement de faire une analyse thématique de la marginalité dans l'œuvre romanesque de Sophie Cottin. À l'écart de l'univers des lettres, injustement délaissés et qualifiés de «mineurs», les romans de Sophie Cottin semblent intégrer cette marginalité du statut de la femme auteur au dix-huitième siècle. Qu'il s'agisse de Claire, de Malvina, d'Élisabeth, de Mathilde ou d'Amélie, on observe en effet une récurrente non-conformité des héroïnes de Sophie Cottin par rapport à la société en place.

Dans un premier temps, il sera question du problème de l'identité relatif aux héroïnes cottiniennes, qui cherchent à se dissocier du nom de famille paternel. Ces dernières sont propulsées vers les marges tandis qu'elles accomplissent leur quête identitaire. Une fois à l'écart, elles cumulent les transgressions et les divers écarts commis par les personnages féminins — tels que l'adultère, l'inceste ou la mésalliance —, sont au cœur de cette étude. L'amour de l'indépendance que manifestent les héroïnes exilées ou veuves, ainsi que l'analyse des mariages désassortis et des mésalliances, poursuivront cette incursion dans l'univers de la marginalité féminine. Enfin, il sera question du sort réservé aux héroïnes de la marginalité grâce à l'utilisation de la mort et de la folie comme châtiments exemplaires.

---

<sup>20</sup> Raymond Trousson, *op. cit.*, p.773. Dans son introduction à *Félicité de Genlis*, Trousson fait le relevé des remarques péjoratives dites sur l'auteure en son temps. Des propos, tels que madame de Genlis est «une dame qui *fatigue* la Renommée depuis un demi-siècle» ou «au premier rang des femmes de lettres de *second ordre*», constituent l'ensemble de sa réflexion, qu'il ponctue de commentaires désobligeants, tels que : l'œuvre de *Félicité de Genlis* est «surabondante», et que l'on doit consulter ses *Mémoires* avec «précaution».

Un questionnement sur la marginalité des femmes en littérature, à travers l'expérience personnelle de Sophie Cottin et de Cécile Clare (personnage secondaire de *Malvina* qui exerce le métier d'écrivaine) conclura cette analyse thématique.

Ce travail mettra en lumière plusieurs aspects de l'écriture féminine qui ne s'appliquent pas uniquement aux cinq romans de l'auteure à l'étude ici. À travers ses personnages, Sophie Cottin exprime un sentiment d'aliénation qui caractérise sans doute un grand nombre d'écrits féminins de la même époque<sup>21</sup>. Peut-être constituent-ils en réalité un mythe féminin, car, si l'on en croit Raymond Trousson :

Certains thèmes, en effet, sont le reflet, dès l'origine, de conflits politiques ou sociaux. Dès lors, on peut se demander s'ils ne se rencontrent pas plus volontiers aux époques où se pose, dans la réalité vécue et éprouvée par un auteur, le problème dont ils peuvent constituer, en quelque sorte, l'archétype, la représentation idéale<sup>22</sup>.

«Chaque époque se fait une mythologie particulière, propre à exprimer ses préoccupations, à refléter ses aspirations et ses inquiétudes<sup>23</sup>», affirme Trousson. Si d'autres auteures comme Sophie Cottin expriment leur aliénation littéraire à travers leurs personnages féminins, on pourrait alors parler d'un mythe propre à l'écriture féminine au dix-huitième siècle. À une époque où l'on assiste à l'essor du roman et à la montée d'une sensibilité préromantique, il semble pertinent de prendre en considération l'apport des femmes écrivains qui y ont assurément contribué.

---

C'est moi qui souligne.

<sup>21</sup> Tout particulièrement les personnages de Corinne par Germaine de Staël, mademoiselle de Clermont par Félicité de Genlis, Ourika par Claire de Duras ainsi que Suzanne, personnage d'une œuvre de madame de Tencin intitulée *Les Malheurs de l'amour* etc.

<sup>22</sup> Raymond Trousson, *Thèmes et mythes*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1981, p. 78.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 98.

## CHAPITRE I : LA PROBLÉMATIQUE DU NOM

La marginalité n'est pas un thème inconnu de la critique littéraire et plusieurs auteures y accordent déjà de l'intérêt : Françoise Du Sorbier, Julia Douthwaite et Lucienne Frappier-Mazur<sup>1</sup> ont pavé le chemin des études sur la marginalité féminine grâce à leurs travaux inédits sur les écrits érotiques féminins ou sur la représentation de l'exotisme dans les œuvres du siècle des Lumières. Le travail de Françoise Du Sorbier s'attarde justement au cheminement marginal de Roxana et de Moll Flanders, héroïnes des romans éponymes de Daniel Defoë, qui naissent dans les marges et se choisissent une existence hors-normes caractérisée par l'instabilité.

Ce qui différencie les personnages de Defoë de l'héroïne cottinienne est ce choix que Roxana et Moll semblent faire de leur marginalité : elles s'adaptent facilement à une vie de luxure et de vice — malgré quelques scrupules — préférant leurs écarts à la pauvreté et la misère. Coupables de crimes tels que le vol et le meurtre, Roxana et Moll connaissent pourtant une réintégration sociale pleine de repentir et d'expiation à la fin du roman. Les personnages de Sophie Cottin sont, pour leur part, rejetés de la société indéfiniment, sans possibilité aucune de réhabilitation, puisqu'elles meurent ou sombrent dans la folie. Ceci peut être attribué à une vision du monde plus pessimiste chez la romancière, pour qui la marginalité revêt nécessairement une signification différente de la conception que s'en fait un auteur masculin tel que Daniel Defoë. Il ne faut pas oublier que Sophie Cottin vit elle-même dans les marges, où sont reléguées à cette époque les femmes qui écrivent.

---

<sup>1</sup> Julia Douthwaite, *Exotic Women : Literary Heroines and Cultural Strategies in Ancient Regime France*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1992 ; Françoise Du Sorbier, «Héroïnes de la marginalité : Moll Flanders et Roxana» dans *La marginalité dans la littérature et la pensée anglaises — Actes du colloque de 1983*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1983, p. 65-77 ; Lucienne Frappier-Mazur, «Marginal Canons : Rewriting the Erotic», *Yale French Studies*, n° 75, 1988, p. 112-128.

La marginalité peut s'envisager de différentes manières. Des nombreuses acceptions du mot «marge», on retiendra surtout la notion d'exclusion sociale telle que la formule le dictionnaire : «vivre en marge : sans se mêler à la société ou sans y être accepté<sup>2</sup>». Cette définition ouvre de prime abord deux perspectives déterminantes à cette étude : d'une part, que le sujet en marge ne se mêle pas volontiers à la société, et d'autre part, que la société accepte avec réticence un être différent qui ne se soumet pas entièrement à la norme. Les héroïnes de Sophie Cottin sont écartelées entre ces deux aspects de la marginalité — choisir et subir — et ne peuvent se résoudre à vivre en société ni à s'en extraire totalement.

Annie Kestelyn, auteure d'un article sur la marginalité, parle des femmes comme étant des marginales «existentielles<sup>3</sup>», c'est-à-dire dont l'exclusion est déterminée dès la naissance. Dans son article, où elle fait un compte rendu de l'ouvrage allemand de Hans Mayer<sup>4</sup>, Annie Kestelyn souligne que parmi les marginaux, il y a les marginalisées que Mayer considère être les «marginales des marginales<sup>5</sup>». Les héroïnes romanesques de Sophie Cottin correspondent en tout point à cette appellation puisqu'en plus d'être à l'écart «existentiellement», elles se distinguent en ne respectant pas le rôle que la nature leur a assigné ou en endossant d'autres rôles qui les mettent à l'écart tels que ceux de l'orpheline, de la veuve ou de l'écrivaine.

Les héroïnes cottiniennes bravent les interdits religieux dans *Mathilde*, les préjugés nobiliaires dans *Amélie Mansfield*, les mœurs dans *Claire d'Albe* et enfin, les conventions mondaines dans *Malvina*. Chaque héroïne, de la plus modeste à la plus importante, transgresse de nombreux tabous et se distingue par son non-conformisme. Elles cherchent

---

<sup>2</sup> *Le Petit Robert I. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, «définition du mot MARGE», Paris, Éditions Dictionnaire Le Robert, 1990, p. 1154.

<sup>3</sup> Annie Kestelyn, «La Marginalisation, un échec du rationalisme ?» dans *Les Marginalismes*, Jacques Lemaire éd., Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, coll. «Laïcité», série «La Pensée et les hommes», 1988, p. 27.

<sup>4</sup> Hans Mayer, *Aussenseiter*, Francfort, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1981.

en vain leur lieu d'appartenance : certaines s'expatrient dans de lointaines contrées pour n'y trouver que vide et désolation, tandis que d'autres se réfugient dans un sérail ou un couvent. Les héroïnes démontrent, par leur esprit de fuite et d'indépendance, à quel point il y a peu de place pour elles dans le cercle restreint imposé aux femmes par la société. Il n'est donc guère surprenant de les voir tenter d'en étirer les limites ou d'en faire éclater les frontières.

Pour une femme au dix-huitième siècle, être marginale, c'est avant tout se distinguer du reste de son sexe. La plupart des femmes sont alors peu instruites et n'exercent pas de métier si elles proviennent d'un milieu bourgeois aisé ou aristocratique. Celles qui aiment l'étude comme Malvina ou qui gagnent leur vie comme Cécile Clare sont donc à l'écart des normes. Mais là où la majorité des personnages se rejoignent dans leur marginalité, c'est lorsqu'ils manifestent leur indépendance par rapport à la figure du père. Selon un ordre purement biologique, les femmes sont d'abord filles, puis épouses, puis mères. Cet état de chose suppose une subordination presque constante, les filles ne faisant que passer d'une condition à l'autre sans jamais s'appartenir. Les femmes sont, en réalité, définies par leur rapport à l'Autre : elles sont la fille de X, la femme de Y, puis la mère de Z et n'ont pas de véritable identité. Christine Planté qui, dans son essai sur la femme auteur, consacre un chapitre à l'analyse du problème de l'identité, explique «qu'elles n'avaient pas la véritable propriété de leur nom : il est celui du père ou celui du mari<sup>6</sup>».

On trouve aisément les traces de la problématique de l'identité dans l'œuvre de Sophie Cottin. Par exemple, pour définir un personnage de *Mathilde* nommé Bérangère, l'auteure fait référence à la fois à son père et son futur époux, cette dernière étant «la timide

---

<sup>5</sup> Annie Kestelyn, *loc. cit.*, p. 29.

<sup>6</sup> Christine Planté, *La petite sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, Paris, Seuil, coll. «Libres à elles», 1989, p. 30.

fiancée de Richard, [...] fille de Sanchès, roi de Navarre<sup>7</sup>». On voit ici l'accentuation de la filiation dont parle Christine Planté, à travers l'utilisation du nom du père et du futur mari. Une fois mariée, Béragère devient simplement «la pieuse épouse de Richard<sup>8</sup>» et perd sa filiation, mais reste tout de même subordonnée au mari. Béragère est une fille et une fiancée, elle n'est pas un individu à part entière. Elle n'a pas une identité «à soi».

Une première façon de se démarquer est donc d'être ni fille, ni mère, ni épouse. Or, les héroïnes de Sophie Cottin, qui sont orphelines ou veuves, parviennent ainsi à se créer une identité propre puisqu'on ne peut plus dire d'elles : «Voici la fille/femme de M. \*\*\*». Une autre façon pour le personnage féminin de revendiquer sa différence est de se défaire de son statut aliénant par un geste de conséquence. L'héroïne de *Claire d'Albe*, par exemple, est fille, épouse et mère. Claire parle d'elle-même comme d'une «femme qui ne s'appartient pas<sup>9</sup>». Afin de se libérer de ces tutelles écrasantes, Claire commet un acte adultérin sur la tombe de son père. Elle consacre ainsi sa propre indépendance et rejette son appartenance à la figure paternelle en déshonorant les liens du mariage.

De son côté, Amélie hérite à sa naissance du nom paternel et le testament de son grand-père lui destine déjà le nom de son cousin Ernest, qu'elle doit épouser à sa majorité. Amélie porte ainsi simultanément deux noms qui ne sont pas les siens. Surchargée par ce qu'elle nomme «tyrannie<sup>10</sup>», Amélie renverse l'autorité paternelle. Défiant Ernest et sa famille, Amélie épouse M. Mansfield, un roturier, et rejette par ce fait les deux identités qui l'astreignent. En choisissant son propre mari, Amélie se libère du nom du père et se crée une identité bien à elle. Christine Planté dit ceci de la femme qui se choisit un nom : «se

<sup>7</sup> Sophie Cottin, *Mathilde ou mémoires tirés de l'histoire des Croisades*, Paris, Ménard et Desenne fils, 1824 (1805), t. I, p. 158. L'appellation «fille de Sanchès» revient couramment, notamment au t. I, p. 167, 172 etc.

<sup>8</sup> *Ibid.*, t. II, p. 196.

<sup>9</sup> Sophie Cottin, «Claire d'Albe» dans *Romans de femmes du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Raymond Trousson éd., Paris, Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1996 (1799), p. 722.

<sup>10</sup> Sophie Cottin, *Amélie Mansfield*, Paris, Ménard et Desenne, 1824 (1803), t. I, p. 14, 43, 56, 243.



nommant elle-même, [elle] transgresse les lois<sup>11</sup>». Une femme qui, comme Amélie, se donne un nom, se condamne aux marges de la famille et de la société.

La quête identitaire des héroïnes est récurrente, même si cela les mène parfois vers la perte totale d'une quelconque identité. Dans les titres même des romans, on s'aperçoit de cette mise en évidence de la question du nom. L'accent mis sur le prénom est marquant : on peut y lire *Malvina* sur la couverture et non pas *Malvina de Sorcy*. Le nom de famille étant acquis à travers la filiation du père, il n'appartient pas réellement aux femmes et elles ne peuvent s'y identifier. Il en va de même pour les romans *Mathilde ou les mémoires tirés de l'histoire des Croisades* et *Élisabeth ou les exilés de la Sibérie* : on voit que seulement le prénom de l'héroïne est inscrit, tandis que son patronyme est laissé dans l'ombre. On sait pourtant que Mathilde appartient à la race illustre des Plantagenêt. Non seulement elle ne s'approprie pas ce nom, mais l'auteure dit aussi qu'elle est «peu vaine de sa naissance<sup>12</sup>».

Jamais Sophie Cottin ne nomme Mathilde comme étant Mathilde Plantagenêt — utiliser ce nom pour se définir serait un peu comme se réclamer d'un système de filiation basé sur la loi salique — mais elle nous apparaît, dès le début du roman, sous des appellations diverses qui rappellent les filiations qui la lient à son frère et Dieu : «princesse d'Angleterre», «jeune novice», «jeune vierge», «sœur du monarque», «future épouse de Dieu<sup>13</sup>». Mathilde est une «vierge chrétienne, fille des rois, épouse d'un Dieu<sup>14</sup>». Ces filiations sont pour elle un despotisme injuste qu'elle s'efforce de secouer tout au long du roman, afin de se forger une identité bien à elle.

Toutes les héroïnes cherchent une identité qui leur soit propre, même Agnès, un personnage secondaire qui évolue aux côtés de Mathilde. Agnès hésite entre deux mondes

---

<sup>11</sup> Christine Planté, *op. cit.*, p. 25.

<sup>12</sup> Sophie Cottin, *Mathilde, op. cit.*, t. I, p. 160.

<sup>13</sup> *Ibid.*, t. I. Respectivement : «princesse», p. 160, 162, 163 ; «novice», p. 159, 161, 172 ; «vierge», p. 162, 167 ; «sœur», p. 159, 164, 167 ; «épouse de Dieu», p. 163.

qui l'attirent et la repoussent à la fois, et devient dès lors l'incarnation de la figure marginale type des héroïnes de Sophie Cottin. Le premier monde auquel Agnès appartient est celui qu'elle rejette volontiers, parce qu'elle ne peut être elle-même et fait plutôt figure d'une «fille chrétienne, une fille qui était née près du trône, dans cette Jérusalem où son père avait régné et où son Dieu était mort, la fille d'Amaury et de Marie, nièce de l'empereur de Constantinople<sup>15</sup>». Dans cet extrait, Agnès n'a aucune identité hormis celle qu'elle acquiert à travers ses nombreuses dépendances. Les femmes étant définies par leur rapport à l'Autre masculin, représenté par le père, Agnès est de plus assimilée à l'image de son oncle et de Dieu. Son désir de prendre les armes est intimement lié à cette volonté de se dissocier de ses tuteurs afin de se forger un nom. L'entreprise d'Agnès est louable : elle acquiert un nom en faisant des actions d'éclat dont seule sa valeur personnelle est responsable. Sa quête identitaire se solde toutefois par un échec : n'ayant pu obtenir la gloire désirée, la jeune guerrière se couvre d'opprobre.

La problématique du nom est tout aussi présente dans *Élisabeth ou les exilés de la Sibérie*. D'abord, l'héroïne n'a pas de patronyme et on ne la désigne pas autrement que par son prénom. On apprend que son père se nomme Pierre Springer, mais que ce n'est pas là son nom véritable. «Le simple nom de Pierre Springer qu'on donnait à l'exilé, cachait un nom plus illustre, une infortune éclatante, un grand crime peut-être<sup>16</sup>». La raison pour laquelle le père d'Élisabeth ne dévoile pas son nom est qu'il est exilé, et qu'on l'a dépouillé de son identité. Sophie Cottin dit que «on ne connaissait ni leur patrie, ni leur naissance<sup>17</sup>». En tant qu'exilée, la jeune Sibérienne n'a ni identité ni statut dans la société. Elle a peu de choses auxquelles se vouer : prisonnière du désert sibérien, Élisabeth est destinée à

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, t. I, p. 187.

<sup>15</sup> *Ibid.*, t. I, p. 243. «Fille d'Amaury», t. I, p. 310.

<sup>16</sup> Sophie Cottin, *Élisabeth ou les exilés de la Sibérie*, Paris, Roret et Roussel, 1820 (1806) p. 19.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 19.

l'obscurité. De plus, elle se trouve dans l'impossibilité de remplir dignement son rôle de femme puisque, personne ne voulant de la fille d'un proscrit, il ne saurait être question pour elle de convoler en justes noces. Son «hardi dessein», sa «téméraire entreprise<sup>18</sup>» donnent un but à la vie d'Élisabeth. Aller demander le pardon de son père, c'est revendiquer le statut dont elle est privée, puisque, par la grâce conférée à son père, elle obtient forcément la sienne. Élisabeth cherche en fait à se faire «reconnaître». Avec Élisabeth, on constate que ce n'est pas dans leur milieu que les personnages féminins peuvent se construire une identité à soi. Une fois le processus de construction entamé, les héroïnes réalisent très vite qu'elles doivent s'écarter du connu et s'extirper de la norme.

### L'Éveil.

Contraintes dans le milieu où elles vivent, les héroïnes de Sophie Cottin aspirent secrètement à un bouleversement quelconque — comme en témoigne d'ailleurs leur quête identitaire. Les veuves, les orphelines ou les exilées acquièrent une indépendance qui les rend vulnérables car elles ne parviennent pas à s'affranchir de la soumission naturelle à la femme sans quelques égratignures. Cette vulnérabilité est à l'origine d'écarts parfois involontaires commis par des héroïnes qui connaissent la société et ses nombreuses exigences ; elle constitue donc une condition propice à l'éclosion de la marginalité.

Certains personnages sont particulièrement conscients du monde qui les environne et des limites qu'ils doivent respecter. Cela rend leurs écarts d'autant plus intrigant. Souvent, un sentiment d'insatisfaction et d'ennui est à la base d'une témérité qui n'est pas dans leur tempérament. Claire, par exemple, confesse très tôt dans le récit que «le monde [l]'ennuie, [elle] n'y trouve rien qui [lui] plaise ; [s]es yeux sont fatigués de ces êtres nuls

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 29.

qui s'entrechoquent dans leur petite sphère pour se dépasser d'une ligne<sup>19</sup>». D'autres personnages, pour qui la société est une énigme parce qu'ils ne l'ont jamais fréquentée, savent pourtant qu'il existe un ordre des choses qu'on doit respecter, et qu'ils transgressent néanmoins. Ainsi Mathilde, qui habite un couvent, sait pourtant que le pèlerinage qu'elle s'apprête à faire n'est pas un voyage ordinaire pour une jeune fille de son rang et son âge. Cela tient au fait qu'on lui a appris, depuis sa plus tendre enfance, à se méfier du monde.

N'ayant qu'une idée confuse du monde, dont le bruit n'arrivait jamais jusqu'à elle, et dont l'abbesse ne lui avait jamais parlé que comme d'un effroyable assemblage de dangers et de tourments, Mathilde bénissait chaque jour le Seigneur de l'avoir appelée à une si sainte vie ; et ne supposant pas l'existence d'un autre bonheur que celui qu'elle goûtait dans son asile, elle voyait arriver avec joie l'instant de l'auguste cérémonie qui devait l'y ensevelir pour toujours<sup>20</sup>.

Pour Mathilde, qui au départ n'aspire à rien de mieux que ce à quoi on veut la confiner, et dont les pensées «ne se portaient pas au-delà de sa retraite<sup>21</sup>», la nouveauté et le changement qui surviennent lorsque son frère et son armée se présentent aux portes du cloître l'affectent vivement. «Ces récits éveillent dans l'âme de Mathilde des pensées nouvelles<sup>22</sup>» ; des pensées qui sont, pour l'abbesse, dangereuses car elles symbolisent l'éveil de Mathilde, qui somnolait auparavant béatement dans l'ignorance.

L'arrivée de son frère lui ouvre les yeux et les portes de sa prison. Mathilde n'entrevoit toutefois sa liberté qu'avec beaucoup de honte car elle sait que ce qu'elle projette va à l'encontre de ce qui est prescrit par la société et va au-delà de la retenue qu'on lui inculque depuis sa jeunesse. Son inspiration soudaine surprend les gens (elle-même se trouve audacieuse) et quelqu'un dit qu'«il ne pouvait croire ce qu'il entendait, qu'une jeune fille eût formé seulement la pensée d'un si téméraire voyage». Mathilde ose sortir du

---

<sup>19</sup> Sophie Cottin, *Claire d'Albe*, *op. cit.*, p. 696.

<sup>20</sup> Sophie Cottin, *Mathilde*, *op. cit.*, t. I, p. 160.

<sup>21</sup> *Ibid.*, t. I, p. 160.

<sup>22</sup> *Ibid.*, t. I, p. 161-162.

cadre rigide de la religion parce qu'elle constate son ignorance et refuse d'y être confinée alors que d'autres, comme son frère, sont libres de voyager, d'aimer et de vivre.

En fait, les héroïnes dérogent à leurs devoirs les plus formels parce qu'elles secouent leur soumission et refusent les chaînes de leur servitude sexuelle. Une prise de conscience, semblable à l'éveil, devient nécessaire chez les héroïnes et constitue le point de départ aux actes marginaux qu'elles vont poser. Sans cette prise de conscience, les héroïnes ne peuvent se résoudre à entreprendre des projets audacieux comme le fait, par exemple, Élisabeth. Celle-ci, «qui ne connaissait que ses parents, et n'aimait qu'eux seuls dans le monde», est l'innocence incarnée puisqu'elle vit «loin du monde et des hommes<sup>23</sup>». Ce sont les larmes de ses parents qui lui confirment l'existence d'une société dont ils sont bannis. À partir de cette prise de conscience où «ses pensées ne furent plus les mêmes et sa vie changea entièrement<sup>24</sup>», Élisabeth songe à un projet impensable pour une jeune fille de cette époque : elle entreprend d'aller à pied jusqu'à Moscou, réclamer la grâce de son père.

Cet éveil est assez marquant chez certains personnages. Claire, par exemple, vit d'abord dans un état de refoulement complet. La jeune femme se morfond dans sa solitude et souhaite ardemment un bouleversement quelconque. Elle avoue à Élise que «oui, il est des moments où ces images me font faire des retours sur moi-même, et où je soupçonne que mon sort n'est pas rempli comme il aurait pu l'être<sup>25</sup>». Claire conçoit avec beaucoup de lucidité qu'il existe un vide dans sa vie, un énorme trou béant qui lui donne la conviction d'être lasse et insatisfaite. Du moment où elle rencontre Frédéric, celui qui vient combler le néant de son existence, Claire admet qu'elle «n'éprouve plus ces moments de tristesse et de dégoût dont tu [elle s'adresse ici à Élise] t'inquiétais quelquefois<sup>26</sup>».

---

<sup>23</sup> Sophie Cottin, *Élisabeth*, *op. cit.*, p. 27.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>25</sup> Sophie Cottin, *Claire d'Albe*, *op. cit.*, p. 695-696.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 704.

Sophie Cottin accentue la prise de conscience de Claire en la mettant en parallèle avec l'approche du printemps et l'éveil de la nature.

Et puis comment me croire seule, quand je vois la terre s'embellir chaque jour d'un nouveau charme? Déjà le premier né de la nature s'avance, déjà j'éprouve ses douces influences, tout mon sang se porte vers mon cœur, qui bat plus violemment à l'approche du printemps ; à cette sorte de création nouvelle tout s'éveille et s'anime ; le désir naît, parcourt l'univers, et effleure tous les êtres de son aile légère ; tous sont atteints et le suivent ; il leur ouvre la route du plaisir, tous enchantés s'y précipitent<sup>27</sup>.

Cet éveil est pour Claire le premier pas vers la transgression. Mère de famille et épouse, elle déplore que son cœur soit encore vierge après sept ans de mariage. La certitude de n'être pas comblée fait commettre à Claire les transgressions morales et familiales les plus absolues : elle oublie ses serments puis succombe à Frédéric.

On peut donc distinguer deux motifs particuliers qui relèguent la plupart des héroïnes aux marges. Il y a d'abord cette quête identitaire qui les pousse à se forger un nom à soi, ce qui constitue en quelque sorte une première transgression. Puis il y a cet éveil, parfois moins marquant chez certains personnages mais présent néanmoins chez tous, qui est un peu l'élément déclencheur de tous leurs écarts. Cet éveil comporte plusieurs facettes et emprunte différents visages selon chaque héroïne. Ce sont ces différents aspects de la marginalité que nous allons maintenant explorer à travers les écarts et les déviances.

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 695.

## CHAPITRE II : ÉCARTS ET DÉVIANCES PAR RAPPORT À LA «LOI NATURELLE»

Au dix-huitième siècle, les jeunes filles demeurent habituellement sous l'autorité parentale jusqu'à leur mariage, après quoi il y a transfert de cette subordination à leur époux. Pour celles qui désirent s'affranchir de l'obéissance et de la soumission, il n'y a guère d'issue possible. De plus, les relations humaines sont fortement hiérarchisées, tant dans le cercle social que dans le noyau familial. Les femmes sont d'éternelles mineures dont la majorité n'est pas fixée par la loi mais dépend des circonstances, et nombreuses sont celles qui sont asservies la plus grande partie de leur existence.

Pour jouir d'une liberté de décision et d'action, les femmes doivent d'abord se libérer des divers liens familiaux par lesquels elles sont maintenues. Le poids de cette domination familiale est ressenti à travers la totalité de l'œuvre de Sophie Cottin. On voit cela, entre autres, dans les discours de ses personnages qui nomment, à de nombreuses reprises, cette tutelle «tyrannie» et «despotisme<sup>1</sup>». Chez ces dernières, un désir de liberté est palpable et demeure une source de préoccupation constante ; elles ont heureusement, dès les premières lignes, une autonomie que nul ne peut récuser. Le seul fait d'être autonomes montre déjà que ces héroïnes sont des êtres à part, puisque les femmes qui constituent la norme sont sous une emprise masculine. Connaissant la valeur de cette autonomie durement acquise, elles osent franchir les limites de ce qui est permis par les lois morales, familiales, religieuses et sociales afin de conserver leur indépendance.

### 1. L'Orpheline et l'amour.

La figure de l'orpheline est prédominante dans l'œuvre de Sophie Cottin et

---

<sup>1</sup> Respectivement dans *Claire d'Albe*, *op. cit.*, p. 756 ; dans *Malvina*, *op. cit.*, t. I, p. 21, t. II, p. 63 ; dans *Amélie Mansfield*, *op. cit.*, t. I, p. 14, 43, 248, t. II, p. 136, 214, t. III, p. 145, 206 ; dans *Mathilde*, *op. cit.*, t. IV, p. 47, 70.

constitue un parfait exemple de l'héroïne libre, mais à l'écart. Dans un monde où le noyau familial, la lignée et la pureté du sang priment, ne pas avoir de parents c'est ne pas appartenir à l'institution la plus importante. L'orpheline, comme la veuve, est un personnage attirant pour la romancière car elle est libérée des contraintes habituellement exercées par la famille sur les femmes. Dépossédée de ses parents, l'orpheline se retrouve dans une situation d'indépendance qu'elle n'a ni choisie, ni souhaitée.

L'orpheline est maîtresse de ses choix, certes, mais terriblement vulnérable, et elle manifeste souvent des sentiments de solitude ou de dépression. Claire, qui a perdu sa mère à la naissance, et dont le père meurt alors qu'elle n'est encore qu'une adolescente, montre dès les premières pages du roman sa propension à la mélancolie. Isolée dans une retraite de campagne, Claire vit dans une douloureuse solitude. Ses premières missives, adressées à sa cousine Élise, ne parlent que d'ennui et d'absence. La troisième lettre, surtout, est très éloquente, puisque Claire s'accuse et se justifie tour à tour, comme si elle faisait tous les frais de la conversation. Ses phrases commencent par «mais crois-moi», «tu aurais tort de croire», «ne pense pas pourtant», «si tu savais [...], tu conviendrais<sup>2</sup>». Ces extraits témoignent de son besoin de se confier, un besoin qu'elle n'arrive pas à combler par un simple échange épistolaire.

Les lettres de Claire semblent, en fait, appartenir au soliloque plus qu'à la correspondance. Un roman épistolaire suppose en général un échange de lettres. Or, le roman ne donne que les missives de Claire sans jamais inclure les réponses d'Élise. Les seules lettres d'Élise faisant partie du roman servent à trahir sa cousine et sont adressées à son mari. Puisque les lettres de Claire demeurent sans réponses dans le texte, ses écrits prennent la forme d'un journal personnel où ce n'est pas l'échange entre les correspondants qui importe, mais plutôt l'acte de la confidence. En écrivant, Claire se questionne, se juge et



parvient à mettre les choses en perspective. Dès lors, la missive n'a plus de destinataire autre que la personne même qui écrit. Ses lettres sont des appels lancés dans le vide, qui restent sans écho et qui témoignent de son isolement.

Le problème de l'orpheline découle en principe de sa vulnérabilité et se trouve ainsi lié de très près à la solitude. Les transgressions familiales que les héroïnes commettent sont en partie attribuables à un manque de soutien et de conseils. Claire, qui perd ses parents prématurément, est mariée à un ami de son père. Ce statut matrimonial peu heureux est dû à la dernière volonté du père agonisant de Claire, qui choisit d'exercer les droits que lui confère sa paternité. La façon dont il dispose d'elle laisse supposer qu'il cherche moins à assurer le bien-être de sa fille qu'à distribuer ses biens avant son trépas. «Le dernier bienfait de votre père fut de m'unir à vous<sup>3</sup>», dit M. d'Albe à sa femme. Ainsi, au moment d'être libérée d'une tutelle, Claire est contrainte de s'enchaîner à un vieillard qui pourrait être son père. Trop jeune pour protester, Claire se soumet tout en se demandant : «ne dois-je pas aussi bénir mon père de m'avoir choisi un si digne époux ?<sup>4</sup>»

Avec cette réflexion, Claire semble accepter sans difficulté le mariage qui l'unit à un sexagénaire. Mais la forme interrogative de cette phrase laisse percer le doute, et déjà, dans l'âme de Claire, il se glisse une révolte qui fomente, un cri contre l'injustice de son sort. Plus loin, dans une lettre adressée à sa cousine Élise, on perçoit encore un doute de la justesse du choix de son père lorsqu'elle s'écrie : «mon mari n'est-il pas le meilleur des hommes ?<sup>5</sup>» Dès le moment où elle questionne, Claire ne se soumet plus entièrement à l'autorité de M. d'Albe, qui arbore une attitude extrêmement paternaliste envers sa femme qu'il traite en jeune fille (ce qu'elle est, par ailleurs...). Lui-même se perçoit comme étant

---

<sup>2</sup> Sophie Cottin, *Claire d'Albe*, op. cit., p. 696.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 694.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 694.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 696.

davantage un tuteur ou un père qu'un mari, puisqu'il dit à Claire qu'elle est «seule avec un mari qui pourrait être son aïeul<sup>6</sup>». Cet aveu est plutôt troublant puisqu'il colore le mariage de Claire d'un parfum d'inceste — leur relation étant basée sur un échange père-fille ou tuteur-fille plutôt malsain.

Claire imite par la suite ce schéma incestueux en tombant amoureuse du pupille de son mari. Frédéric est plus jeune que Claire, ce qui facilite la création d'un lien affectif du type mère-fils. De plus, le mari de Claire l'incite à tenir auprès de Frédéric le rôle moral d'une mère — un rôle que Claire joue consciemment en proposant verbalement à Frédéric : «mais votre mère est morte aussi, il faut que je devienne la vôtre<sup>7</sup>». Même en n'étant pas la mère biologique de Frédéric, Claire est néanmoins liée à lui par les conventions sociales : «Frédéric est l'enfant adoptif de mon mari ; je suis la femme de son bienfaiteur<sup>8</sup>». En faisant de Frédéric son amant, elle dépasse les limites filiales qu'elle doit respecter.

Claire reproduit, parce qu'elle est orpheline, les relations père-fille ou mère-fils qui lui ont échappé. Elle ignore la différence entre l'amour filial et l'amour passionnel et déclare même que les sentiments éprouvés envers son père étaient vifs et poignants :

Sous cette tombe sacrée [...] repose la cendre du meilleur des pères. J'étais encore au berceau lorsqu'il perdit ma mère ; alors, consacrant tous ses soins à mon éducation, il devint pour moi le précepteur le plus aimable et l'ami le plus tendre, et fit naître dans mon cœur des sentiments si vifs, que je joignais pour lui, à toute la tendresse filiale qu'inspire un père, toute la vénération qu'on a pour un Dieu<sup>9</sup>.

On comprend qu'il y a une brèche dans l'éducation sentimentale de Claire, causée par le fait qu'elle est orpheline, qui fait en sorte qu'elle s'attache mal à ceux qui lui témoignent de l'affection. On ne lui a pas appris à reconnaître les différentes sortes d'amour, et il est permis de croire que le père de Claire encourageait malicieusement ces démonstrations

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 705.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 701.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 707.

affectives déplacées entre une fille et son père, en faisant naître «des sentiments si vifs» dans le cœur de sa fille.

En plus d'entretenir des relations à caractère incestueux avec son mari et son père, Claire avoue que les sentiments d'amitié qu'elle éprouve sont trop passionnés. À Élise qui s'inquiète, Claire rappelle l'intensité de leur propre affection en lui écrivant :

Qui sait mieux que toi combien l'amitié est loin d'être un sentiment froid ! N'a-t-elle pas ses élans, ses transports? mais ils conservent leur physionomie, et, quand on les confond avec une sensation plus passionnée, ce n'est pas la faute de celui qui les sent, mais de celui qui les juge<sup>10</sup>.

L'amour de Claire pour sa cousine ressemble à celui de Malvina pour son amie Lady Sheridan qui «heureuses de s'aimer, [...] se livraient avec délice au sentiment qui les entraînait sans se rendre compte de la source de leur bonheur ; et, dans ces âmes simples et ingénues, l'amitié pure et innocente avait tout l'embarras, tous les charmes de l'amour naissant<sup>11</sup>». Certains critiques récents<sup>12</sup> perçoivent même, dans le lien qui unit ces femmes, des amitiés homosexuelles.

Claire est marginale dans toutes ses affections, y compris avec son mari. Comme l'explique Frédéric, pour paraître «normale» à ses yeux, il faudrait que Claire soit ambitieuse ou amoureuse de son mari : «il me semblait qu'il n'y avait qu'une âme froide ou intéressée qui eût pu se résoudre à former un lien dont la disproportion des âges devait exclure ce sentiment<sup>13</sup>». Il est clair qu'elle n'est pas amoureuse de son mari, puisqu'elle avoue avoir encore une «âme neuve à l'amour<sup>14</sup>». Le sentiment qu'elle a pour son époux est aussi complexe que sa «passion amicale» pour Frédéric ; il est composé de diverses choses

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 711.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 709.

<sup>11</sup> Sophie Cottin, *Malvina*, Paris, Ménard et Desenne, 1824 (1803), t. I, p. 49-50.

<sup>12</sup> Sur le sujet, voir l'ouvrage de Beth Ann Glessner, 1994, «Libertinism and Gender in five late-enlightenment novels by Morency, Cottin and Choiseul-Meuse», thèse de doctorat, Philadelphia, Pennsylvania State University, Graduate School, Department of French, 180 p.

<sup>13</sup> Sophie Cottin, *Claire d'Albe*, *op. cit.*, p. 710.

qui témoignent de son instabilité affective. Claire confond tous les sentiments pour en créer un seul, et fait de l'amour conjugal un mélange de respect, de déférence, d'amitié et d'amour «qu'il n'appartient qu'à [elle] de connaître et de pratiquer<sup>15</sup>». Tous ces conflits affectifs se livrent une chaude lutte : constatant que son amour pour Frédéric est mal et qu'elle transgresse de nombreux tabous, Claire effectue un lestage affectif à travers le rejet du père et du mari.

Ce rejet est consacré par une scène d'ébats amoureux sur la tombe même du père tant adulé. Il s'agit d'une immense transgression, qui laisse par ailleurs supposer une haine latente envers la figure du père. La profanation du tombeau paternel est un symbole de révolte contre la tutelle exercée par son père et par M. d'Albe. Le crime de l'adultère fait office de la rébellion la plus absolue et consacre le mépris inconscient qu'éprouve la jeune femme envers son mari aux vues conformistes et étroites. M. d'Albe met d'ailleurs Claire en garde contre les conséquences qu'entraîne tout écart à la règle. Dans un discours particulièrement moralisateur, M. d'Albe expose ses opinions personnelles sur la société.

Une femme, en se consacrant à l'éducation de ses enfants et aux soins domestiques, en donnant à tout ce qui l'entoure l'exemple des bonnes mœurs et du travail, remplit la tâche que la patrie lui impose ; que chacune se contente de faire ainsi le bien en détail, et de cette multitude de bonnes choses naîtra un bel ensemble. C'est aux hommes qu'appartiennent les grandes et vastes conceptions ; c'est à eux de créer le gouvernement et les lois ; c'est aux femmes à leur en faciliter l'exécution, en se bornant strictement aux soins qui sont de leur ressort. Leur tâche est facile ; car, quel que soit l'ordre des choses, pourvu qu'il soit basé sur la vertu et la justice, elles sont sûres de concourir à sa durée, en ne sortant jamais du cercle que la nature a tracé autour d'elles ; car, pour qu'un tout marche bien, il faut que chaque partie reste à sa place<sup>16</sup>.

En commettant l'adultère et en profanant la tombe de son père, c'est contre tout cet ordre préétabli et contraignant que Claire s'insurge.

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 721.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 711.

Des trois autres orphelines qui évoluent dans les romans de Sophie Cottin, Malvina attire l'attention parce que son cheminement ressemble à celui de Claire. On trouve aisément dans ce roman les germes de la solitude, de la mélancolie et du désespoir qui caractérisent l'orpheline. Elle n'a pas de parents immédiats et l'auteure met l'accent sur la vulnérabilité de la jeune expatriée, affirmant que Malvina est «sur une terre étrangère, isolée, sans amis et sans parents<sup>17</sup>». De plus, à l'image de sa consœur Claire, Malvina inspire des passions inquiétantes. Il y a d'abord sa relation avec Edmond qui est un cousinage dissimulé (Malvina est la cousine de mistriss Birton qui est la tante d'Edmond). Mais c'est surtout l'amitié qui lie Malvina à un prêtre catholique au service de mistriss Birton qui fait sourciller de nombreux personnages. Il faut noter que Malvina, tout comme Claire, est incapable de faire la différence entre amitié et passion, ce qui constitue un manque de discernement troublant chez deux femmes vulnérables et solitaires. Malvina n'éprouve pour M. Prior que de l'amitié, certes, mais cette amitié est si vive et si exaltée qu'elle semble en vérité être de l'amour, et que mistriss Birton se voit forcée de chasser M. Prior en lui reprochant d'avoir fait de sa maison «un lieu de débauche<sup>18</sup>».

Enfin, un dernier personnage «orphelin» suscite l'intérêt du fait qu'il n'en est pas un au sens premier. En effet, on s'aperçoit que Sophie Cottin désigne Élisabeth à quelques reprises comme étant sa «timide orpheline<sup>19</sup>». Élisabeth est toutefois la moins orpheline de tous les personnages de Sophie Cottin, puisqu'elle est la seule à conserver ses deux parents pendant la totalité du récit. Elle connaît toutefois la solitude et demeure sans soutien dans un monde où tout concourt à la garder cachée, exilée et asservie au fond de la Sibérie. Sa vulnérabilité est celle de l'orpheline, si bien que Smoloff dit qu'elle «était loin de ses

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 704.

<sup>17</sup> Sophie Cottin, *Malvina*, Paris, Ménard et Desenne, 1824 (1801), t. I, p. 6.

<sup>18</sup> *Ibid.*, t. I, p. 249.

<sup>19</sup> Sophie Cottin, *Élisabeth ou les exilés de la Sibérie*, Paris, Roret et Roussel, 1820, (1806), p. 96, 123.

parents, [qu']elle n'avait d'autre protecteur que lui, et [que] cette jeune fille *sans défense* était à ses yeux un objet trop sacré, trop saint<sup>20</sup>». En revêtant les mêmes attributs qu'une véritable orpheline, Élisabeth devient emblématique d'une vulnérabilité féminine. C'est à se demander si, pour Sophie Cottin, toutes les femmes ne sont pas des orphelines, étant seules pour affronter le monde et n'ayant aucun protecteur chargé de défendre leurs droits.

## 2. La Maternité : un fardeau.

C'est la fragilité de l'orpheline qui est à l'origine des transgressions sexuelles des héroïnes. En fait, cette vulnérabilité a plutôt les apparences d'une excuse et est censée justifier les héroïnes. Celles-ci, par le biais de transgressions sexuelles bouleversantes telles que la maternité (où les mères rejettent leurs enfants), refusent leur statut aliénant de femme. Les mères, dans l'œuvre de Sophie Cottin, montrent en effet leur peu de prédisposition pour cet état. Rappelons qu'il y a peu d'héroïnes romanesques au dix-huitième siècle qui soient à la fois mères et amantes. Un constat s'impose : qu'il s'agisse de la princesse de Clèves, madame de Merteuil, la présidente Tourvel, Manon Lescaut, Virginie, Cunégonde, Justine, Marianne, Delphine ou Corinne, aucune de ces femmes n'est mère. Une mère est l'antithèse d'une maîtresse ; les auteurs de cette époque prennent donc des précautions infinies pour éviter le sujet de la maternité. Non contente de montrer des héroïnes romanesques qui sont mères, et qui donc, ne sont pas conformes, Sophie Cottin leur fait de surcroît renoncer à cette maternité afin de bien les distinguer de celles qui, comme la Julie de Rousseau, deviennent mère au cours du récit et sont pleinement épanouies dans ce rôle.

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 157. C'est moi qui souligne.

Lorsqu'un des personnages de Sophie Cottin abandonne, néglige ou oublie ses enfants, cela constitue un écart à la norme ainsi qu'à la nature. Le rôle naturel des femmes, le seul dans lequel elles sont censées s'épanouir dans la mentalité de l'époque, demeure celui de la procréation. Cela est vrai surtout à un moment où l'idéologie rousseauiste de la maternité et du bonheur atteint son apogée. Ce rôle est donc grandement remis en question à travers le rejet de leur progéniture. Des trois types de mère évoluant dans l'œuvre de Sophie Cottin, il ressort qu'aucune de ces situations n'est propice à l'éducation des enfants et à l'épanouissement personnel des mères.

Chez trois des héroïnes principales de Sophie Cottin, le sentiment maternel est exacerbé et prédominant. Claire, Malvina et Amélie aiment et éduquent leurs enfants mais ne sont pas pour autant des mères exemplaires. L'amour et la maternité sont pour elles des choses si distinctes qu'elles sont incapables de vivre les deux simultanément. Malvina, par exemple, ne peut être mère qu'à la condition expresse d'être toujours célibataire et doit s'adonner uniquement à l'éducation de sa fille adoptive. Sur la tombe de son amie Lady Clara Sheridan (la véritable mère de Fanny), elle va «s'engager une seconde fois à consacrer sa vie entière à l'éducation de Fanny, à ne jamais partager son temps et son affection entre elle et un autre objet ; elle fut promettre enfin de renoncer à l'amour !<sup>21</sup>» On voit que l'amour et la maternité ne peuvent se côtoyer puisque Malvina elle-même se croit incapable d'aimer un homme et de continuer à prendre soin de Fanny en même temps.

Tous les malheurs de Malvina sont liés à ce «serment téméraire<sup>22</sup>». Cette promesse est une preuve de son attachement à Clara «que l'exaltation de l'amitié dicta avec ferveur<sup>23</sup>», mais n'est malheureusement pas un gage de la qualité de son affection maternelle. Malvina est en réalité une mère adoptive médiocre car l'amour entre en conflit

---

<sup>21</sup> Sophie Cottin, *Malvina*, Paris, Ménard et Desenne, 1824 (1801), t. I, p. 9.

<sup>22</sup> *Ibid.*, t. I, p. 9.

si direct avec son aptitude à être mère, qu'on remarque une détérioration très nette de ses soins pour Fanny à mesure que grandit son intérêt pour Edmond. À l'instant où germe dans son cœur le sentiment amoureux, on observe une diminution de son attention envers l'enfant, et pendant un moment, elle néglige Fanny au point où celle-ci devient «glacée par le froid<sup>24</sup>». Ennuyée et grelottante, Fanny réclame en vain l'attention de sa mère qui «préoccupée, ne l'entendait pas<sup>25</sup>». Tout son être est entièrement pris par cette nouvelle passion et même les cris de sa fille ne peuvent l'ébranler.

Pour Malvina, il n'y a pas de juste milieu : puisque être mère doit l'empêcher d'aimer, elle rejette inconsciemment sa fille. Un incident assez troublant au cours duquel Malvina, distraite et peinée, brûle accidentellement Fanny, confirme cette assertion. Il s'agit de l'épisode où Edmond annonce son départ et où «Malvina, troublée par ce qu'elle entendait, avait répandu son thé» et Fanny s'écrie alors : «Ah ! maman, tu m'as brûlée [...] en pleurant et secouant ses petits doigts<sup>26</sup>». Cet acte est des plus révélateurs. En blessant Fanny, Malvina montre inconsciemment son animosité contre cet objet, cher à ses yeux certes, mais qui l'empêche d'épouser Edmond.

Ce n'est pas uniquement dans le roman *Malvina* que l'on constate que les enfants gênent et suscitent tout autre chose que de l'admiration ou de l'amour. Les enfants d'Amélie et de Claire, par exemple, inspirent l'horreur et le dégoût à Ernest et Frédéric. En voyant le fils d'Amélie pour la première fois, Ernest s'exclame : «vous avez un fils ! vous êtes mère !<sup>27</sup>» Que ce soit là l'effet de sa répulsion naturelle pour les enfants, tel qu'il ose le prétendre, ou le témoignage d'une jalousie déplacée, il reste qu'Ernest ne peut contenir son antipathie pour le fils de M. Mansfield. «M. Semler [c'est là le nom qu'emprunte Ernest]

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, t. I, p. 9.

<sup>24</sup> *Ibid.*, t. I, p. 125.

<sup>25</sup> *Ibid.*, t. I, p. 125.

<sup>26</sup> *Ibid.*, t. I, p. 219.



hait mon fils, et ne se met pas en peine de le cacher<sup>28</sup>», remarque Amélie. De son côté, Frédéric n'a nulle raison, à première vue, d'être jaloux. Lorsqu'il voit les enfants de Claire, il montre pourtant une aversion non dissimulée pour Laure, en disant : «elle est laide, et elle sent le lait aigre<sup>29</sup>».

Loin d'être offusquées de ce mépris pour leur progéniture, les deux femmes attribuent les sentiments de Frédéric et d'Ernest à leur «candeur» et leur «originalité d'esprit<sup>30</sup>». Amélie ne conçoit pas «comment on peut en vouloir à une mère, parce qu'elle chérit son enfant<sup>31</sup>». Elle-même s'accuse pourtant de négligence à son égard depuis qu'Ernest est apparu dans sa vie. Dans une lettre à son frère, Amélie lui révèle ainsi : «le croirais-tu, [...] je l'avouerais, soit faiblesse, soit amitié, depuis qu'il est ici je suis moins souvent avec mon enfant<sup>32</sup>». Amélie avoue aussi que «loin de trouver une consolation près du berceau de mon fils, sa vue envenimait ma blessure<sup>33</sup>». La haine d'Ernest pour son enfant, ainsi que ses propres sentiments confus, ouvrent la voie à une discussion sur la féminité et la maternité.

Face à l'attitude maternelle d'Amélie, Ernest se pose pour sa part les questions suivantes :

ai-je le droit de l'empêcher d'aimer son enfant ? La meilleure des femmes peut-elle être mauvaise mère ? Et s'il était possible que je lui devinsse assez cher pour lui faire oublier son fils, oserais-je l'estimer encore ? Oserais-je compter sur celle qui aurait sacrifié son premier devoir à l'amour ?<sup>34</sup>

Ce questionnement remet en question la légitimité des liens affectifs entre la mère et son enfant. Leur débat tourne autour d'une question : à savoir si une mère peut être une amante.

<sup>27</sup> Sophie Cottin, *Amélie Mansfield, op. cit.*, t. I, p. 208.

<sup>28</sup> *Ibid.*, t. I, p. 208.

<sup>29</sup> Sophie Cottin, *Claire d'Albe, op. cit.*, p. 698. C'est l'auteure qui souligne.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 697.

<sup>31</sup> Sophie Cottin, *Amélie Mansfield, op. cit.*, t. I, p. 72.

<sup>32</sup> *Ibid.*, t. II, p. 16.

<sup>33</sup> *Ibid.*, t. I, p. 72.

Il semblerait que non puisque l'abandon psychologique qu'on remarque chez les héroïnes s'avère en réalité le signe d'une séparation physique qui se fait déjà sentir. Les héroïnes, prises entre le désir d'épanouissement et leurs devoirs «naturels», choisissent la liberté et abandonnent leurs enfants avant de mourir ou de s'enfuir. Ce rejet de la maternité est troublant et constitue une transgression morale et sociale surprenante.

Malvina ne pourrait témoigner plus habilement de l'impossibilité qu'il y a pour une femme d'être à la fois amante et mère. Elle renonce d'abord temporairement à la garde de sa fille adoptive tandis qu'elle va soigner Edmond à Édimbourg. Son absence se prolonge tant que la petite en vient à appeler mistriss Clare sa «bonne maman<sup>35</sup>». Alors qu'elle envisage son mariage avec Edmond, elle repousse inconsciemment — et parfois physiquement — Fanny qui lui «coûte déjà assez cher<sup>36</sup>». Ce n'est que lorsqu'elle abandonne temporairement ce projet de mariage que Malvina songe de nouveau à Fanny et elle écrit à mistriss Clare : «je pars demain, je vais vous rejoindre, reprendre mon enfant, que je suis peut-être coupable d'avoir abandonné si longtemps<sup>37</sup>».

Amélie aussi abandonne son fils, mais contrairement à Malvina, elle part pour toujours. Lorsque Amélie se découvre enceinte d'Ernest, elle quitte l'oncle Granson en lui disant : «je pars, [...] je vous laisse mon enfant<sup>38</sup>». Amélie se croit une mère indigne parce qu'elle est grosse d'un bâtard et elle abandonne Eugène afin de ne pas paraître «ingrate et dénaturée<sup>39</sup>» à ses yeux. Curieux paradoxe. Cette réflexion soulève le problème du «droit»

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, t. II, p. 29.

<sup>35</sup> Sophie Cottin, *Malvina*, Paris, Ménard et Desenne, 1824 (1801), t. II, p. 249.

<sup>36</sup> *Ibid.*, t. II, p. 153.

<sup>37</sup> *Ibid.*, t. III, p. 4.

<sup>38</sup> Sophie Cottin, *Amélie Mansfield*, *op. cit.*, t. III, p. 8.

<sup>39</sup> *Ibid.*, t. III, p. 8.

à la maternité, un droit qui est basé sur l'honnêteté et la vertu qu'on dit être le propre du caractère féminin.

Louise Trawnsley (personnage secondaire dans *Malvina*), qui a succombé trop facilement aux avances d'Edmond, est méprisée par ce dernier. Edmond, qui ne peut respecter une femme ayant été son amante, dit : «j'étais bien résolu à ne point me marier encore, et surtout avec une fille qui s'était donnée à moi avec si peu de résistance<sup>40</sup>». Pour masquer sa faute, Louise en épouse un autre, mais son mari apprend rapidement la perfidie de sa nouvelle femme. Hors de lui, il l'enferme dans «une tour isolée du château, et là, il lui déclar[e] qu'elle n'en sortirait de sa vie, qu'elle ne verrait jamais l'enfant dont elle allait devenir mère<sup>41</sup>». Heureusement, sa sœur intervient et la sauve de la prison à laquelle on la destine en faisant croire à tous ceux qui l'entourent que Louise est décédée.

Louise doit élever son enfant cachée dans une grotte obscure car son père se réjouit de la mort de sa fille, qui n'est plus honnête : «il sait que Louise est coupable, il a béni l'heure de sa mort<sup>42</sup>». Elle doit vivre en recluse car elle sait que la garde de son enfant lui sera retirée si on apprend qu'elle est toujours de ce monde : «son époux existe encore ; s'il la savait vivante, il reprendrait tous ses droits sur elle, et ce serait pour la jeter dans une ignominieuse et sombre prison ; sa seule consolation, son Édouard, lui serait ôté<sup>43</sup>». Edmond Seymour, le père de cet enfant illégitime, continue pour sa part à jouir de sa liberté et à aspirer au mariage et à l'amour tandis que Louise est ensevelie vivante.

Madame de Simmeren, un personnage secondaire du roman *Amélie Mansfield*, perd elle aussi son droit à la maternité après avoir commis l'adultère. Madame de Simmeren, en se confiant à Amélie, lui apprend qu'elle a trompé son mari pendant de nombreuses années

---

<sup>40</sup> Sophie Cottin, *Malvina*, Paris, Ménard et Desenne, 1824 (1801), t. III, p. 25.

<sup>41</sup> *Ibid.*, t. III, p. 53.

<sup>42</sup> *Ibid.*, t. II, p. 165.

<sup>43</sup> *Ibid.*, t. II, p. 165.

et qu'elle ne peut s'en repentir. Elle s'en félicite même, puisque sa liaison lui a permis de connaître les plaisirs de l'amour que son mariage ne lui avait point dévoilés. L'amour interfère cependant avec sa maternité et madame de Simmeren, qui aurait aimé être mère, se voit dans l'impossibilité de jouer ce rôle. Elle explique à Amélie :

durant une longue absence de mon époux je devins mère : dans mon désespoir, je n'envisageais d'autre ressource que d'attenter à ma vie, et j'aurais pris ce parti infailliblement, si madame de Woldemar n'était venue me sauver de la mort et de la fureur d'un époux outragé. Par ses soins, je donnai secrètement le jour à un fils qu'elle fit élever aux environs de Dresde comme un orphelin<sup>44</sup>.

Parce qu'elle a conçu un enfant hors des liens sacrés du mariage, Madame de Simmeren ne peut reconnaître son fils et, ainsi, ne peut être mère. Elle condamne son fils Adolphe à une vie de bâtard, une situation qu'il ne peut lui pardonner. Celui-ci ne peut respecter sa mère, ni la chérir car il est très austère et vertueux et souffre de sa bâtardise. Adolphe se résigne enfin à rendre visite à sa mère qui l'en prie, mais la quitte aussitôt en constatant son incapacité à l'aimer. Madame de Simmeren se désole puis s'apitoie :

Malheureuse mère, d'avoir à me reprocher l'infortune de mon unique enfant ! malheureuse mère, d'avoir donné le jour à une créature qui maudit ce funeste présent, et ne voit dans sa naissance qu'un opprobre ! plus malheureuse mère encore, d'être regardée comme criminelle par mon propre fils !<sup>45</sup>

Le fardeau de la maternité semble assez pénible pour des mères qui, comme madame de Simmeren, ont à se reprocher des actions ou des sentiments inadéquats. Certaines songent même à la mort comme une délivrance de cet état. En constatant qu'elle porte l'enfant illégitime d'Ernest, Amélie souhaite sa propre mort en plus de celle de «cette créature qui se meurt dans [s]on sein<sup>46</sup>» et manifeste ainsi sa propension à l'infanticide (comme le fait également madame de Simmeren dans sa confession). Même Claire, qui n'a pourtant pas encore commis d'acte adultérin mais qui voit le profil de sa faute à l'horizon, ressent du

---

<sup>44</sup> Sophie Cottin, *Amélie Mansfeild*, *op. cit.*, t. I, p. 97-98.

<sup>45</sup> *Ibid.*, t. III, p. 73.

<sup>46</sup> *Ibid.*, t. III, p. 61.

dégoût à la vue de ses enfants et pense aussi à la mort. «Mes enfants ! je pensais à vous alors, je n’y pense plus maintenant que pour être importunée de vos jeux, et tyrannisée par l’obligation de vous rendre des soins. Je voudrais vous ôter d’auprès de moi, je voudrais en ôter tout le monde, je voudrais m’en ôter moi-même<sup>47</sup>».

Être mère, c’est d’abord être honnête, vertueuse et digne «de l’estime de ses parents<sup>48</sup>». Par conséquent, ce rôle ne peut convenir à Claire, Amélie, madame de Simmeren ou Louise, car elles ont conçu des enfants hors des liens matrimoniaux. La maternité est une source de contrainte et de déception pour ces femmes qui cherchent à s’épanouir. Qu’elles refusent d’elles-mêmes un état qui les enchaîne ou que la société leur dérobe leur droit à la maternité parce qu’elles sont vicieuses ou coupables, il s’avère que le rôle de mère, comme ceux d’épouse ou de fille, se solde donc par un échec. Cet échec est la preuve indubitable qu’il existe un conflit entre la maternité et la féminité, un problème qui tire ses origines des stéréotypes sexuels auxquels on veut astreindre les femmes.

### 3. Une féminité transgressive.

La représentante la plus émouvante du conflit irrésolu entre la sexualité et la féminité est Agnès, personnage secondaire de *Mathilde ou Mémoires tirés de l’histoire des Croisades*, qui incarne tous les motifs de la marginalité et transgresse tous les tabous. Agnès est issue d’un milieu familial aristocratique, riche et puissant mais elle quitte les degrés du trône où elle a été élevée pour revêtir l’armure du guerrier. Agnès commet là son premier écart et sa transgression rejoint plusieurs niveaux. D’une part, elle délaisse volontairement le cercle familial, puis elle bafoue les règles de la bienséance en ne respectant pas son rang social. D’autre part, elle oublie son statut de femme en revêtant

---

<sup>47</sup> Sophie Cottin, *Claire d’Albe*, op. cit., p. 756.

<sup>48</sup> Sophie Cottin, *Amélie Mansfield*, op. cit., t. III, p. 62.

l'habit masculin afin de pouvoir se livrer à l'exercice de la guerre. Agnès, qui se travestit extérieurement en homme, se complexifie lorsqu'on s'attarde à sa sexualité car ses écarts ne sont pas uniquement vestimentaires. On peut voir en Agnès l'incarnation de l'impasse féminine : ne pouvant ni ne voulant s'épanouir dans le cadre très fermé de la féminité, elle s'arroge des qualités et des vertus masculines qui contribuent à sa perte.

On constate dès le début du roman qu'Agnès possède des attributs masculins qui font d'elle un être tout de solitude. Il semble qu'elle soit toujours à l'écart et jamais «à sa place». On dit qu'elle est «cette princesse [qui] était avec Lusignan à la tête de l'armée qui fut vaincue à Tibériade<sup>49</sup>». Être à la tête d'une armée est déjà une position inhabituelle pour une femme. Lors de ce combat où elle fait preuve de courage et de vaillance, caractéristiques proprement masculines, Agnès renonce également à sa vertu.

Elle se trouvait toujours auprès de Malek-Adhel ; plusieurs fois ils combattirent ensemble : elle résista longtemps ; enfin, obligée de céder, elle apprit à son vainqueur étonné que l'ennemi qu'il avait eu tant de peine à soumettre était une femme, et elle le suivit dans sa tente<sup>50</sup>.

L'étonnement de Malek-Adhel est compréhensible puisque peu de femmes participent à la guerre. Sa surprise est d'autant plus normale que, sous son déguisement, la jeune princesse fait preuve de vigueur et d'acharnement, deux qualités que Malek-Adhel ne croyait pas trouver réunies chez une femme. Devant Agnès, qui use de sa force et de son courage, le prince musulman ne sait comment agir. Il avoue «qu'il ne savait pas se battre contre une femme, ni aimer une femme qui savait se battre<sup>51</sup>».

Ce qui étonne davantage Malek-Adhel est la promptitude avec laquelle la jeune princesse abdique tout, y compris sa chasteté, car Agnès abandonne volontairement ses habits de guerre pour enfiler ceux d'une esclave, et rejoint de son plein gré le sérail de

---

<sup>49</sup> Sophie Cottin, *Mathilde ou Mémoires tirés de l'histoire des Croisades*, Paris, Ménard et Desenne, 1824 (1805), t. I, p. 263.

<sup>50</sup> *Ibid.*, t. I, p. 263.

Malek-Adhel. Perpétuellement dédoublée, elle joue des rôles conflictuels qui dénotent sa propre instabilité, étant à la fois princesse et esclave, à la tête de l'armée et prisonnière, chrétienne et musulmane, maîtresse et épouse. Même la perception de ce personnage est basée sur l'incertitude, puisque Agnès n'a pas accès à la parole : ceux qui la connaissent, la critiquent et la définissent, évoquent les aspects opposés de la personnalité de l'héroïne.

Séduite par le plus grand des héros, elle *sacrifia* tous ses devoirs à sa folle passion, et ne doutait point de régner toujours dans le cœur de Malek-Adhel et de partager avec lui la puissance de Saladin, mais au lieu de cette gloire, de ce bonheur qu'elle attendait, Malek-Adhel l'*accable* de *mépris*, il traite la fille d'Amaury, qui s'est donnée à lui, comme les *esclaves* qu'il achète : elle se meurt de douleur et de *honte*<sup>52</sup>.

Recherchant d'un côté la «gloire» et la «puissance», Agnès n'obtient que du *mépris* et de la *honte*. Voulant «régner», elle devient à son tour *esclave*. Insuffisamment féminine pour inspirer de l'amour au chef musulman, mais encore assez femme pour exiger le respect dû à son sexe, Agnès est véritablement écartelée entre deux identités.

Malek-Adhel «accable de mépris» la jeune princesse parce qu'il ne peut pas la respecter. Contrairement à Mathilde, Agnès n'est pas assez réservée, et son désir de s'unir à Malek-Adhel témoigne de son peu de pudeur. Si on la compare à Jeanne d'Arc, elle aussi jugée au quinzième siècle pour le port de vêtements masculins ainsi que pour sa participation à la guerre, Agnès apparaît beaucoup plus blâmable car jamais Jeanne d'Arc ne se laisse séduire. Tous les témoignages de l'époque affirment que la pucelle conserve une attitude virginale et chaste au milieu des hommes aguerris et peu habitués aux charmes féminins. Agnès, au contraire, semble corrompue par le contact des hommes et elle se donne trop facilement à un homme qu'elle ne connaît point.

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, t. I, p. 247.

<sup>52</sup> *Ibid.*, t. I, p. 246. C'est moi qui souligne. Les deux types de soulignement sont destinés à accentuer les deux pôles du personnage.

Agnès pouvait revêtir l'habit du guerrier sans pourtant en adopter les sentiments. L'archevêque reproche à Agnès de s'être complètement convertie et d'avoir oublié ses vertus féminines.

*Fièr*e héroïne, toi, qui méprisais les *modestes* vertus de tes compagnes, qui riais de les voir se plaire dans la *retraite* et l'*obscurité*, et t'*enorgueillissais* de ta *supériorité*, parce que tu pouvais répandre le *sang*, pour avoir eu un *cœur* sans pitié il n'a pas été sans *faiblesse* ; et sans doute, si au milieu des exercices des *guerriers*, du bruit des *batailles* et des regards des hommes, tu n'avais pas appris à ne *rougir* de rien, tu aurais rougi de ton *amour* pour un Sarrasin<sup>53</sup>.

Ce discours du pieux Guillaume soulève de nombreuses idées, tant sur la place des femmes dans la société que sur les tâches et les vertus qui leur sont dévolues. Selon l'archevêque, la place d'Agnès est dans la *retraite* et l'*obscurité*. En choisissant le «sang», les «batailles», «l'orgueil» et la «supériorité», Agnès rejette les attributs féminins puis s'approprie de qualités masculines qui ne lui conviennent pas.

Agnès, en tant que femme, est d'abord reconnue pour sa grande beauté. Il s'agit d'un éloge superficiel qui ne la satisfait pas, car il n'a rien à voir avec son mérite personnel.

Cette Agnès si célèbre dans tout l'Orient par sa beauté et par sa valeur, qui, l'épée à la main, brava mille fois la mort, et s'élevant au-dessus des habitudes de son sexe, dont elle voulait être la gloire, en devint bientôt l'opprobre en en méconnaissant les devoirs comme elle en avait oublié la pudeur<sup>54</sup>.

C'est par ses actions d'éclat au sein de l'armée qu'elle veut se faire reconnaître. Mais être brave, c'est malheureusement s'élever «au-dessus des habitudes de son sexe» ; c'est sortir de la norme et attirer l'attention sur soi. Or, la célébrité chez les femmes comporte des notions de «public» et «d'éclat». Cela les associe presque toujours à la honte et au scandale, ce qui s'avère néfaste pour leur réputation. En voulant acquérir une célébrité masculine, Agnès se met doublement à l'écart.

C'est ainsi que, se trompant toujours, et croyant voir la *gloire* dans la *célébrité*, elle avait quitté le *fuseau* pour l'*épée*, et l'ombre de la *retraite* pour le bruit des

<sup>53</sup> *Ibid.*, t. I, p. 244.

<sup>54</sup> *Ibid.*, t. I, p. 243-244.



armes ; et c'est ainsi que s'égareront toujours celles qui, dédaignant la place que Dieu leur a marquée, et les qualités qui sont leur partage, substituent à leurs humbles vertus les vertus audacieuses des hommes<sup>55</sup>.

En recherchant la célébrité, elle dédaigne la «place que Dieu lui a marquée» et «Agnès, en bravant les préjugés de son sexe, en avait abandonné les vertus<sup>56</sup>».

Une femme doit représenter, pour le moins à cette époque, l'abnégation et la patience, la passivité et la bonté. Elle doit accepter de vivre retirée dans l'ombre. C'est pourquoi l'action d'Agnès est impardonnable. En s'engageant dans la mêlée pour sa gloire personnelle, Agnès devient l'antithèse de Jeanne d'Arc qui rejoint l'armée par inspiration divine. Le fait que ce soit de sa propre volonté qu'Agnès prend les armes joue en sa défaveur ; l'action de Jeanne d'Arc, commandée par Dieu, est noble, tandis que celle d'Agnès est égoïste et impensable.

Non seulement Agnès ne respecte pas l'abnégation et l'obscurité de son sexe, mais de plus, ses moindres gestes sont dictés par une violence toute masculine. En effet, la jeune princesse palestinienne semble perpétuellement plongée dans la fureur et manifeste de plus des sentiments de vengeance qui ne siéent pas à une femme. Agnès est très sensible aux outrages qu'on lui fait, et elle tente d'obtenir la réparation des offenses par les armes, une façon de procéder unique chez les femmes. Lorsque Malek-Adhel l'insulte en la traitant d'esclave et lui ordonne de se choisir un nouvel époux, Agnès veut «appeler au combat son ingrat amant<sup>57</sup>» et tente d'assassiner sa rivale, Mathilde. Sa vengeance ne se contient même pas dans les règles puisqu'elle s'effectue par la trahison et les armes : tuer une femme sans défense, c'est aller à l'encontre du code de l'honneur. En fait, Agnès ne répugne pas à s'avilir ainsi et ne sait rien respecter.

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, t. I, p. 145.

<sup>56</sup> *Ibid.*, t. I, p. 143.

<sup>57</sup> *Ibid.*, t. I, p. 247.

En tant que femme ayant dérogé à ses devoirs, Agnès est exclue, rejetée, bannie. Pour une femme à l'écart des normes, il n'y a pas de réintégration possible. Elle-même semble consciente de ce rejet puisqu'elle manifeste «la crainte de reparaître dans sa patrie irritée<sup>58</sup>». Prisonnière du sérail de son amant, Agnès veut s'échapper et retrouver sa liberté. Comme elle ne peut reprendre sa place auprès du trône qu'elle a abdiqué et du monde qu'elle a abandonné, Agnès se retrouve dans une situation de flottement où nul lieu ne saurait l'accueillir. En effet, pour celles qui, comme Agnès, transgressent les lois morales, religieuses, sociales et familiales, il n'y plus de libération que dans la mort et la folie. L'archevêque souligne cet aspect grâce à l'utilisation du mot «cercueil» : «elle doit sentir que le monde lui est à jamais fermé, et qu'il ne peut plus y avoir d'asile pour elle parmi les chrétiens, que dans le cercueil de la pénitence<sup>59</sup>». Agnès est vouée, par sa faute, à un exil perpétuel qui, on le verra plus loin, est aussi celui du fou.

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, t. I, p. 247.

<sup>59</sup> *Ibid.*, t. I, p. 250.

## CHAPITRE III : L'INDÉPENDANCE

### 1. La Contestation des lois de l'Église.

Les héroïnes des romans de Sophie Cottin sont écartelées entre leur désir de faire partie de la société et leur impossibilité d'adhérer à ses institutions, qui ne sont que rigidité et étroitesse d'esprit. Les héroïnes s'insurgent surtout contre l'institution du mariage, ce qui fait de leur indépendance une transgression à la fois religieuse et sociale. Pour des raisons relevant de l'amour le plus pur, elles consentent à des mariages clandestins obscurs et parfois même, à des mariages blancs voire nuls qui vont à l'encontre des préceptes moraux et sociaux dictés par le clergé. L'Église, qui n'a rien à voir avec l'amour mais qui s'y glisse pourtant constamment à l'époque, est ici clairement rejetée.

Malvina doit, on s'en souvient, rester célibataire si elle veut conserver la garde de son enfant. Edmond la presse cependant d'accepter un mariage clandestin afin qu'elle puisse continuer à élever Fanny, tout en s'unissant à lui. Son plan est tout simple :

après-demain matin, à la petite pointe du jour, vous vous rendrez à un mille d'Édimbourg sur le bord de la mer ; là est une église abandonnée qui fut bâtie jadis par les rois d'Écosse, et qui sert maintenant à ceux qui professent votre religion ; un prêtre catholique s'y trouvera, je vous y attendrai, et au pied des saints autels le ciel recevra nos vœux ; mais le secret de notre union restera entre nous et lui<sup>1</sup>.

Malvina est d'abord rebelle à cette proposition et préfère qu'Edmond aille implorer la bénédiction de Lord Sheridan avant de l'épouser. Perdant toute retenue, Edmond tente alors de la convaincre de devenir sienne en lui disant : «que fait à ton amour l'instant où les hommes y mettront leur sceau ? En as-tu besoin pour te donner à moi ? et accorderas-tu à l'une de leurs institutions ce que l'excès de mon amour n'aura pu obtenir?<sup>2</sup>» Malvina consent enfin au mariage clandestin et l'union est célébrée, même si sa validité reste

---

<sup>1</sup> Sophie Cottin, *Malvina*, Paris, Ménard et Desenne, 1824 (1801), t. III, p. 67-68.

incertaine si on considère que Malvina est de confession catholique tandis qu'Edmond est protestant. En n'ayant pas obtenu une dispense, leur mariage désassorti devient presque illégitime. Leur mépris des conventions religieuses se fait par ailleurs évident puisque, en choisissant un mariage secret, ils ne publient pas les bans.

Le conflit exprimé par Malvina et Edmond a trait principalement à l'institution de l'église : les deux amants ne peuvent se résoudre à faire consacrer leur union par les hommes et préfèrent réclamer la protection divine directement. Les personnages hésitent entre leur désir d'acquiescer cette reconnaissance sociale que donne le mariage et leur volonté de légitimer eux-mêmes leur union en le faisant au nom de Dieu. Dans un autre roman de Sophie Cottin, *Amélie Mansfield*, l'héroïne prononce aussi des serments nuls même s'ils ont été sanctifiés, croit-elle, par le regard de Dieu. Ernest, son amant, ne lui a pas encore dévoilé sa véritable identité, et répugne donc à faire célébrer une union clandestine sous un nom d'emprunt. Voulant néanmoins consacrer leur lien, Ernest rejoint Amélie dans sa chambre où ils se donnent l'un à l'autre, en invoquant la protection divine. Amélie se croit réellement l'épouse d'Ernest à la suite de leur communion charnelle : «maintenant que le ciel a entendu nos vœux, que je suis ton épouse<sup>3</sup>», dit-elle avec conviction. Ernest aussi se considère lié à Amélie, malgré le fait que l'Église — la seule institution à pouvoir légaliser une union à cette époque — n'a pas sanctifié leur amour. Leur union, toute charnelle, n'a rien de spirituel, même s'ils disent l'avoir fait au nom de Dieu.

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, t. III, p. 73.

<sup>3</sup> Sophie Cottin, *Amélie Mansfield*, *op. cit.*, t. II, p. 129.

Dans *Mathilde*, il existe également un épisode où les deux amants se jurent un amour éternel alors qu'ils se trouvent seuls dans le désert. Loin des humains, loin des lois, Mathilde et Malek-Adhel élèvent leurs vœux vers le ciel et consacrent leur amour :

[Mathilde] laisse tomber sa main dans la main du prince, les élève, unies vers le ciel ; détachant ensuite le reliquaire qui pend sur sa poitrine, elle le place devant les yeux de Malek-Adhel, et s'écrie [...] : «Et maintenant, tu es digne d'être mon époux ; je jure de n'en avoir jamais d'autre que toi, je le jure à ce Dieu qui, en ce moment, remplit de son immensité et de sa toute-puissance et ce désert et ton cœur». Elle s'arrête ; Malek-Adhel ne peut parler, il est accablé d'un inexprimable bonheur [...]. Mathilde est à lui, Mathilde est son épouse<sup>4</sup>.

Ils se considèrent véritablement unis mais leur mariage n'a aucune valeur aux yeux du monde, et le frère de Mathilde tente même de lui faire épouser malgré elle un parti plus avantageux. Ces mariages fictifs soulèvent l'idée que ce n'est pas à l'institution cléricale de présider aux unions et que l'Église possède peu d'emprise sur l'amour. Les héroïnes de Sophie Cottin préfèrent la marginalité d'un mariage charnel fondé sur l'amour à la reconnaissance sociale, la légalité et la conformité que confère l'Église.

Mathilde est véritablement l'incarnation du rejet d'une religion contraignante et dominatrice. Non seulement elle se croit au-dessus des lois humaines qui régissent l'Église en sanctifiant de ses propres mains un mariage entre elle et Malek-Adhel, mais en plus, par ce geste, elle va à l'encontre de sa profession de foi initiale qui est d'être «l'épouse du Christ». En tant que catholique participant à la Croisade et en tant que future religieuse, Mathilde étonne par le choix qu'elle fait de s'unir à un musulman car cela brise simultanément ses vœux de chasteté et sa foi chrétienne. Enfin, comme son union à Malek-

---

<sup>4</sup> Sophie Cottin, *Mathilde*, *op. cit.*, t. II, p. 244-245.

Adhel n'a aucune valeur et qu'elle craint que son frère ne lui en fasse épouser un autre, Mathilde choisit le refuge d'un cloître.

La claustration de Mathilde n'est pas dictée par une fervente religiosité, mais par la peur de retomber sous la domination fraternelle. Ainsi, ses vœux ne sont pas terriblement pieux. Cet exil de Mathilde en Palestine, alors que tous ses amis et parents retournent en Angleterre, jette une lumière nouvelle sur les moyens offerts aux femmes pour se soustraire à la tyrannie d'un parent ou des conventions. La problématique de l'exil est d'ailleurs l'une des nombreuses transgressions sociales aisément repérables dans l'œuvre de Sophie Cottin.

## 2. Les Exilées et les veuves.

Les femmes qui évoluent dans les romans de Sophie Cottin abandonnent un milieu connu et s'expatrient afin de vivre plus librement et acquièrent ainsi une marginalité géographique qui souligne leur instabilité. Dans les pays où les jeunes femmes vont chercher refuge, elles sont des parias qui éprouvent de la difficulté à se faire accepter et à s'intégrer. Tout comme l'orpheline, l'exilée est susceptible de connaître la solitude et la vulnérabilité, mais c'est elle qui en est responsable. Malvina parle de sa fragilité en ces termes et dit qu'elle n'a «plus d'espoir, plus de bonheur, plus de retraite, un instant m'a tout enlevé ; mon sort est affreux : errante, sans asile, sans protecteur, je ne sais où je dois porter mes pas<sup>5</sup>». Mathilde, Élisabeth et Amélie sont également extrêmement solitaires et fragiles dans les lointaines contrées où elles furent.

---

<sup>5</sup> Sophie Cottin, *Malvina*, Paris, Ménéard et Desenne, 1824 (1803) t. II, p. 129-130.

Le personnage de l'exilée ne se retrouve cependant pas uniquement dans les œuvres de Sophie Cottin : aliéner volontairement le statut social des héroïnes en les transposant d'une terre d'exil à une autre semble être un moyen efficace, tant pour Sophie Cottin que pour ses consœurs, d'illustrer l'espace social restreint destiné aux femmes. La représentation de la figure féminine exotique et exilée est un moyen pour les écrivaines du Siècle des lumières d'exprimer leurs propres angoisses et de débattre avec sûreté des inégalités entre les sexes. Le thème de l'exil permet aux femmes de commenter et d'analyser leurs propres sentiments d'aliénation et de vulnérabilité avec lesquels elles sont forcément aux prises étant donné leur activité littéraire. Julia Douthwaite, dans son ouvrage sur l'exotisme des femmes dans la littérature des Lumières, est explicite sur ce point. De nombreuses femmes écrivains au dix-huitième siècle choisissent de représenter la femme comme un être exotique et différent parce que :

*the recurring topos of the exotic heroine in the works of seventeenth- and eighteenth-century French women writers derives in part from the writers' doubly disadvantaged social identity in ancien régime society. [...] The foreign heroine's social estrangement corresponds to the woman novelist's marginal status as regards established men of letters*<sup>6</sup>.

Julia Douthwaite croit aussi que le texte littéraire est le produit de discours conflictuels et irrésolus entre l'artiste et la société dans laquelle il ou elle évolue<sup>7</sup>. Le roman devient ainsi le lieu d'une contestation virulente.

Or, Sophie Cottin adopte coup sur coup un milieu différent pour chacun de ses romans. Bien qu'elle n'ait jamais visité les confins de la Sibérie ni du Moyen-Orient, elle

---

<sup>6</sup> Julia Douthwaite, *Exotic Women. Literary Heroines and Cultural Strategies in Ancien Régime France*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1992, p. 13.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 6. «I conceive the literary text as the product of an often unresolved dialectic between the artist and the society».

n'hésite pas à y situer l'action principale de ses récits et décrit d'une plume assurée les différents décors pittoresques ainsi que les mœurs des habitants. Le motif de l'exil est présent dans toutes les œuvres de Sophie Cottin. Hormis Claire, aucune des héroïnes de la romancière ne reste dans son pays natal et toutes connaissent l'expatriation. En se réfugiant aux quatre coins de l'Europe ou de l'Asie, les héroïnes ne font que démontrer combien il y a peu de place dans le cercle restreint de la société dont elles sont issues. En fait, elles y sont fort à l'étroit ; il n'est donc pas surprenant de les voir fuir les limites qui leur sont imposées.

Ce désir de «l'ailleurs» est manifesté par toutes les héroïnes, mais il est plus marquant encore chez certains personnages tels que Malvina, Amélie ou Mathilde. Les héroïnes de Sophie Cottin vivent habituellement en marge de la société et habitent des endroits désertiques et sauvages. Amélie préfère les montagnes arides de la Suisse plutôt que les joies factices de Vienne. Quant à Malvina, elle se réfugie dans un coin perdu de l'Écosse et déteste son séjour à Édimbourg. Même si elle est une princesse de sang royal, Mathilde réside dans un couvent plutôt que dans un palais, puis quitte l'Angleterre pour les plaines désertiques de la Palestine. Elle est en perpétuel mouvement et elle transite d'un lieu à un autre sans jamais connaître de véritable «chez-soi». L'histoire de Mathilde est un pèlerinage continu qui ne cesse qu'avec son entrée au couvent.

Un véritable esprit de fuite règne dans les écrits de Sophie Cottin et Élisabeth l'évoque nettement. Quoique déjà exilée politiquement, Élisabeth est tout de même confinée à un cadre familial très restreint et fermé sur lui-même. Son exil en Sibérie, en réalité celui de son père, ne lui apporte aucunement la liberté et l'indépendance que les



autres héroïnes acquièrent grâce à leur expatriation. Au début du récit, Élisabeth n'a même pas le droit de fréquenter l'église. Elle ne peut travailler, étudier, se marier, prier. Toutes ces contraintes empêchent l'évolution et favorisent l'abrutissement. Malgré les ordres, les prières et les larmes de ses parents, Élisabeth est décidée à effectuer son pèlerinage afin de fuir le foyer familial. Le matin de son départ, elle veut se sauver par la fenêtre et dit au missionnaire : «mes parents dorment encore ; ne les éveillons point [...] ; ils sont tranquilles parce qu'ils croient que nous ne pouvons sortir que par leur chambre ; mais la fenêtre de ce cabinet n'est pas haute, je sauterai facilement en dehors<sup>8</sup>». Son périple prend alors les allures d'une course vers la liberté plus que d'un devoir filial dicté par Dieu.

En s'arrachant à leur pays natal, Mathilde, Malvina, Élisabeth et Agnès deviennent des êtres singuliers, apatrides. Les héroïnes sont en fait frappées d'un double exil. Exilées dans une autre terre, elles le sont aussi au sein de la société puisqu'elles vivent en recluses ou sont tenues à l'écart du monde. Malvina, Amélie et Mathilde refusent de prendre part aux réjouissances et aux fêtes et préfèrent nettement la solitude et la paix de leurs chambres. Mathilde, de par son statut de future épouse de Dieu, est tenue d'éviter les réunions mondaines qui sont le lot des cours princières. Aucune des héroïnes ne regrette cependant son exclusion et chacune d'entre elles accepte de vivre à l'écart puisque cela leur assure une certaine liberté.

Les deux figures qui reflètent le mieux l'amour de l'indépendance manifesté par les exilées sont sans contredit Amélie et Malvina. Grâce à leur statut de veuve, les deux

---

<sup>8</sup> Sophie Cottin, *Élisabeth*, *op. cit.*, p. 104.

femmes acquièrent forcément une liberté sociale et familiale. On peut parler d'une autonomie «acquise» car Malvina et Amélie doivent leur indépendance à la perte de leurs parents et de leurs maris. En tant que veuves, elles sont considérées comme émancipées, puisqu'elles peuvent disposer d'elles-mêmes et choisir leur destinée. Malvina et Amélie chérissent leur liberté nouvellement acquise et ne veulent point retomber dans une situation de soumission.

L'expérience du mariage n'a été agréable ni à Amélie ni à Malvina. En fait, elles considèrent leurs premiers liens comme des échecs, à cause de la disproportion de classe, d'âge ou de caractère de leurs époux. La mort des conjoints libère physiquement Amélie et Malvina de leurs liens maritaux désassortis. La première réaction des deux femmes à la suite de cet évènement, c'est la fuite, comme si leurs chaînes venaient de se rompre. Malvina, par exemple, s'empresse de quitter la France afin d'aller rejoindre son amie en Angleterre, un projet qu'elle ne pouvait exécuter tant qu'elle restait confinée dans les liens indissolubles du mariage. «Malvina de Sorcy était française : veuve, à vingt-un ans, d'un homme qu'elle n'avait point aimé, le premier usage qu'elle fit de son indépendance fut de quitter sa patrie et d'aller se réunir à une amie qu'elle aimait avec excès, et qui était mariée en Angleterre<sup>9</sup>».

Après le décès de son amie, Lady Sheridan, c'est vers l'Écosse que Malvina tourne ses regards et elle ne songe même pas à retourner s'établir en France. Ces exils sont pour Malvina une source de renouveau et de réjouissance, mais ils demeurent pour les personnages qui l'entourent un mal incurable, un mystère incompréhensible. Mistriss

---

<sup>9</sup> Madame Cottin, *Malvina*, Paris, Ménard et Desenne, 1824 (1801), t. I, p. 5.

Birton demande ainsi à Malvina : «par quelle malheureuse fantaisie ne vous trouvez-vous jamais bien que là où vous n'êtes pas ?<sup>10</sup>» Malvina fait donc preuve d'excentricité morale autant que géographique en choisissant elle-même ses destinations, et ses exils continuels soulignent sa marginalité intrinsèque.

Pour sa part, Amélie quitte l'Autriche suite au décès de son mari parce que sa famille et la société à laquelle elle appartient ne peuvent lui pardonner sa mésalliance. Elle va rejoindre l'oncle Granson en Suisse, dans des montagnes solitaires où nul ne la connaît ni la juge. Amélie est soulagée de quitter sa terre natale car elle s'inquiète des répercussions de son mariage sur son enfant. Les gens méprisent Amélie, et elle craint avec raison «le danger d'élever [s]on fils dans un pays où on lui apprendra à mépriser le nom de son père, et peut-être la mère qui le lui a donné<sup>11</sup>».

Le veuvage d'Amélie et de Malvina n'est donc pas une période de tristesse ou de douleur. Il se vit davantage dans l'allégresse et la joie de se voir enfin délivrées. Le statut de veuve a ceci de particulier qu'il confère souvent aux femmes le désir de solitude et de retraite. Si l'on considère d'autres personnages de Sophie Cottin qui sont également veuves, on s'aperçoit qu'elles vivent toutes dans un isolement total et chérissent leur solitude autant que leur liberté : Élise de Bire dans *Claire d'Albe*, madame de Simmeren dans *Amélie Mansfield* ainsi que mistriss Clare dans *Malvina*. Malvina accepte l'invitation de mistriss Birton dans la mesure où elle peut vivre retirée du monde, prendre ses repas dans sa chambre et consacrer son temps libre à l'étude. Malvina parle de sa liberté comme du bien

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, t. II, p. 44.

<sup>11</sup> Sophie Cottin, *Amélie Mansfield*, *op. cit.*, t. I, p. 79.

le plus précieux — un bien qu'elle craint de perdre à tout instant. Elle ne songe «qu'à remercier mistriss Birton de la liberté qu'elle lui laissait<sup>12</sup>».

Mais même la liberté physique et sociale de Malvina n'est pas entière puisque sa jeunesse l'empêche de poser certains gestes qui vont à l'encontre des convenances. Malvina est très jeune lorsqu'elle perd son mari, et les conventions sociales sont telles qu'elle ne peut vivre seule étant donné son âge, bien qu'elle ait atteint les vingt-et-un ans qui lui confèrent sa majorité, car «lors même qu'elle n'eût pas été trop jeune pour vivre seule, sa fortune ne lui aurait pas permis de prendre une maison<sup>13</sup>». C'est pourquoi elle accepte l'asile que lui offre mistriss Birton. Malvina n'est pas libre comme sa cousine, car elle est sans le sou. Seul l'argent libère et aucune des héroïnes de Sophie Cottin ne possède cet atout suprême qui donne tous les droits. Répugnant à vivre dans la dépendance des autres, Malvina quitte finalement sa tyrannique cousine puis se brouille à tout jamais avec elle et se retrouve encore une fois seule et sans asile.

Mistriss Birton n'a aucune pitié pour le sort de Malvina et est même soulagée de ne plus l'avoir à sa charge. Elle voit les excentricités de Malvina comme une menace et préfère, pour cette raison, écarter la jeune femme devant son refus de s'intégrer. Mistriss Birton tente à plusieurs reprises de séduire Malvina en lui faisant miroiter la possibilité d'un mariage avantageux. Malvina, qui ne croit pas dans l'efficacité des mariages de raison, refuse ses avances et mistriss Birton en est extrêmement choquée. L'opiniâtreté de Malvina, qui a des idées bien particulières sur le mariage, enrage mistriss Birton qui fait par la suite tout en son pouvoir pour réduire les idées révolutionnaires de Malvina à néant.

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, t. I, p. 15.

### 3. Mariages d'amour et mésalliances.

Les mariages sont justement au premier plan dans *Malvina*. Par le biais de son héroïne, Sophie Cottin élabore un débat sur le mariage d'amour, à quoi s'opposent les unions arrangées. Elle dit de Malvina que son mariage inharmonieux n'avait été qu'une «longue tyrannie<sup>14</sup>». Une fois veuve, Malvina retient de son expérience personnelle que les femmes sont condamnées à la dépendance tandis que les hommes, eux, sont libres.

Je crois, [...] que si la finesse est regardée avec indulgence chez les femmes, c'est qu'il semble que la nature leur permette ce moyen de dérober quelques instants à la dépendance où elle les condamne ; mais les hommes ne s'abaissent-ils pas en usant de cette arme des êtres faibles. Eux, libres et indépendants, pourquoi ne sont-ils pas sincères ?<sup>15</sup>

Pour Malvina, il n'est donc pas question de se marier à nouveau, et de retomber dans une dépendance où la société la condamne, à moins que l'amour n'y soit en cause. Cette façon de penser est pour le moins progressiste à une époque où la majorité s'accorde pour dire, comme mistriss Birton, qu'une «union ne peut être heureuse que par l'opulence et les dignités<sup>16</sup>». Même Edmond, qui partage au départ cet avis, change d'opinion grâce aux lumières que lui donne Malvina sur le sujet. Il dit par exemple que «c'est que n'ayant alors aucune idée sur le bonheur conjugal, je croyais que, comme tant d'autres, je pourrais me résoudre à prendre une compagne comme on fait un marché<sup>17</sup>». Dans une lettre qu'il adresse à son ami, Edmond avoue que «Malvina m'a changé [...] elle a éveillé en moi des

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, t. I, p. 7.

<sup>14</sup> *Ibid.*, t. I, p. 21.

<sup>15</sup> *Ibid.*, t. I, p. 145-146.

<sup>16</sup> *Ibid.*, t. I, p. 141.

<sup>17</sup> *Ibid.*, t. I, p. 155.

sensations qui m'étaient inconnues<sup>18</sup>». Malvina représente donc le renouveau et le changement, deux attitudes fort menaçantes pour des gens au conservatisme borné.

La raison pour laquelle Malvina constitue une menace est que la jeune femme perturbe l'ordre social. Mistriss Birton considère le mariage comme une stratégie sociale, et c'est pourquoi elle tient tant à ce qu'Edmond épouse Lady Summerhill. On craint Malvina parce qu'elle pense différemment et qu'elle pourrait donc influencer, voire pervertir, les gens qui l'entourent (comme par exemple la jeune Kitty Melmor). Malvina est dangereuse parce qu'elle n'est pas soumise et qu'elle se rebelle contre l'autorité tyrannique de sa parente mistriss Birton, véritable symbole de la société et de ses contraintes. Parce qu'elle possède de l'argent et des relations, sa cousine réussit à enchaîner les destinées de Kitty et de sa mère, de M. Prior ainsi que de son neveu Edmond, à qui elle promet sa fortune. En quittant sa cousine avec éclat, Malvina rejette cette dépendance naturelle qu'on dit être le propre de la femme puis opte pour sa liberté après en avoir semé le germe insidieux dans l'esprit de M. Prior, Kitty et Edmond.

Connaissant le sort peu enviable qui l'attend si elle accepte d'épouser son cousin Ernest, Amélie va au-devant des lois sociales et choisit elle-même celui à qui elle veut s'unir. Le choix d'Amélie semble judicieux de prime abord : elle jette son dévolu sur un jeune artiste qui lui inspire de vifs sentiments et pour qui elle a énormément d'estime. Son mariage va à l'encontre des règles parce qu'on dit qu'elle *choisit* son époux, ce qui est tout à fait inédit à l'époque. Le geste de défi qu'elle pose en se mariant n'est pas adressé

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, t. I, p. 168.

seulement à sa famille, mais également à la société qui veut empêcher le brouillage des classes. À sa façon, Amélie constitue aussi une menace pour l'ordre social.

La mésalliance est perçue d'un mauvais œil par les gens de l'époque. Comme la société repose sur un système où la naissance compte davantage que le mérite, les mariages sont préférablement arrangés selon les intérêts en jeu plutôt que par goût ou par inclination. Ces mariages d'intérêts sont le lot de la plupart des femmes et les héroïnes de Sophie Cottin n'en sont pas exemptées : Claire, Clara, mistriss Clare, Louise et Malvina sont mariées à des hommes qui ne leur conviennent pas, et c'est le sort qu'on destine à Amélie et Mathilde. Sortir du cadre traditionnel en choisissant soi-même son époux, par amour plutôt que par devoir, constitue une brèche fondamentale dans l'ordre préétabli.

Amélie est différente parce qu'elle choisit son mari et bouleverse de surcroît toutes les conventions sociales en s'abaissant jusqu'à épouser un roturier, un homme sans naissance et sans biens. La noblesse d'Amélie est ancienne, et son grand-père maternel, «enorgueilli de tenir à une famille qui avait donné des souverains à la Saxe et des rois à la Pologne, jura une haine immortelle à ceux de ses descendants qui altéreraient, par mésalliance, la pureté d'un sang aussi illustre<sup>19</sup>». Pour cet ancêtre, peu de nœuds sont dignes de leur naissance. Ainsi,

pour prévenir un malheur qu'il regardait comme le plus grand de tous, et n'imaginant pas de plus nobles alliances que celles qui se contracteraient dans le sein même de sa famille [...]. C'est ainsi qu'il décida de notre sort bien avant l'âge où notre cœur pouvait être consulté [...] et sans avoir seulement pensé que, dans de pareils projets, les inclinations dussent entrer pour quelque chose<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Madame Cottin, *Amélie Mansfield*, Paris, Ménéard et Desenne, 1824 (1803), t. I, p. 12.

<sup>20</sup> *Ibid.*, t. I, p. 12-13.

Il s'agit donc ici d'un conflit idéologique. De son côté, le grand-père voit dans le mariage l'occasion d'unir à la fois des sangs illustres et des intérêts monétaires. Amélie opte plutôt pour les mariages d'amour : en s'opposant à la volonté de son aïeul, elle s'insurge contre une règle très stricte, avec laquelle elle n'est pas en accord. Son écart est donc moral en même temps que social et familial.

Amélie adhère à l'idéologie de son père, qui voit plutôt dans sa position sociale «un avantage qu'il devait au hasard<sup>21</sup>», et qui ne croit pas que le mérite soit attaché uniquement à ceux qui possèdent la noblesse du sang. Amélie a des idées très libérales et dénigre ses semblables pour des défauts qui sont l'apanage de leur «race». Lors d'un séjour avec sa tante, elle s'exprime ainsi sur ses pairs :

je sentis redoubler la déplaisance que m'inspirait le séjour de Woldemar, où je ne rencontrais jamais qu'une société composée de la plus haute noblesse du pays, subjuguée par les mêmes préjugés, et soumise à une étiquette ridicule [...], où tout respirait la contrainte, la hauteur et le faste<sup>22</sup>.

C'est le père d'Amélie qui est à blâmer puisque c'est lui qui l'incite à avoir un esprit et un cœur à l'abri des «préjugés du rang<sup>23</sup>». Cela va à l'encontre du testament de son grand-père et des normes du monde auquel elle appartient, qui exigent qu'elle se conforme aux usages. Madame de Woldemar accuse justement son frère de n'avoir pas veillé à l'éducation d'Amélie comme son rang l'exigeait, d'avoir surtout négligé de s'assurer qu'elle respecte sa naissance.

Les idées d'Amélie et de son père sur la noblesse sont d'autant plus répréhensibles que les deux appartiennent à la noblesse saxonne, une noblesse qui tient à respecter ses

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, t. I, p. 18.

<sup>22</sup> *Ibid.*, t. I, p. 23.



codes d'éthique et qui n'admet aucun écart. Sophie Cottin se permet d'insister sur ce point grâce à une note au bas d'une page qui informe le lecteur sur la supposée rigidité et étroitesse d'esprit saxonnes. Il est écrit «la noblesse de Saxe ne souffre pas les mésalliances; quelquefois elle ne se contente pas de les punir par le mépris et le retranchement du corps : il est des familles qui ont poursuivi ces sortes de coupables jusques à la mort<sup>24</sup>». En se mariant contre les lois de la société dans laquelle elle vit et en allant à l'encontre des volontés de sa famille, Amélie transgresse presque toutes les règles de bienséance.

Tous ont pourtant cherché à la mettre en garde afin de prévenir un amour qui est vu comme un «crime<sup>25</sup>». Son frère Albert est l'un des premiers à lui montrer les conséquences de son geste, si elle ose aller à l'encontre des lois de son pays.

Si tu veux être heureuse, respecte les opinions du pays où tu vis. [...] Si tu les braves, au contraire, et que tu tombes dans l'infortune, quelle consolation te restera-t-il ? Quoique vertueuse, tu te verras méprisée, ta famille te rejettera de son sein [...] ; je verrai le front de mon Amélie couvert de confusion, chacun l'accabler d'humiliation, et elle-même enfin obligée de s'ensevelir dans l'obscurité pour se soustraire à la honte<sup>26</sup>.

Sa tante Woldemar, outrée à l'idée qu'Amélie puisse s'abaisser jusqu'à éprouver de l'amour pour un roturier, ne cesse de lui faire des remontrances telles que : «prenez garde à vous, Amélie, [...] il est des erreurs que je regarderais comme si coupables dans une fille de mon sang, qu'un repentir de toute la vie ne pourrait me les faire pardonner<sup>27</sup>». On croit détourner Amélie, à l'aide de conseils, du projet qu'elle nourrit. Chaque nouvel interdit ne

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, t. I, p. 63.

<sup>24</sup> *Ibid.*, t. I, p. 66.

<sup>25</sup> *Ibid.*, t. I, p. 108.

<sup>26</sup> *Ibid.*, t. I, p. 53-54.

fait pourtant qu'augmenter sa résolution. Intérieurement, Amélie blâme son frère de ne pas souffrir «une union si désassortie<sup>28</sup>». Suite à la mise en garde d'Albert, Amélie affirme même: «j'aurais mis ma gloire à surmonter ce que j'appelais de vains préjugés, pour rester fidèle à ma foi et mon amour<sup>29</sup>». Elle est plus déterminée que jamais quant à sa décision de s'unir à M. Mansfield et reste inflexible devant les exhortations de sa tante. «Plus elle montrait de mépris pour les mésalliances, plus je jurais dans mon cœur de n'appartenir jamais qu'à M. Mansfield<sup>30</sup>».

Ce n'est donc pas par naïveté ou par inexpérience qu'Amélie s'engage à épouser M. Mansfield. Bien qu'elle soit jeune, et qu'elle tente par la suite de se disculper en utilisant sa vulnérabilité, il n'en reste pas moins qu'il y a un fond de défi important dans son caractère. Dans le journal qu'elle écrit à l'oncle Granson, Amélie présente sa position en se définissant comme «sans expérience, sans conseil, sans protecteur, [...] au milieu du trouble, de l'effroi et de la séduction<sup>31</sup>». Elle essaie tant bien que mal de rejeter sa faute sur les circonstances alors que, si on réfléchit à sa nature première, on s'aperçoit que c'est plutôt pour ne pas être soumise qu'elle choisit ce mariage. Dans les pages qui servent à la justifier, Amélie peint son propre portrait comme étant celui d'une personne qui résiste au joug qu'on veut lui faire porter. Dans un entretien avec M. Mansfield au sujet du mariage qu'on lui destine, Amélie s'écrie : «Non, non, [...] je ne me laisserai pas réduire à cette

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, t. I, p. 42.

<sup>28</sup> *Ibid.*, t. I, p. 53.

<sup>29</sup> *Ibid.*, t. I, p. 54.

<sup>30</sup> *Ibid.*, t. I, p. 39.

<sup>31</sup> *Ibid.*, t. I, p. 64-65.

extrémité ; il n'est rien que je ne fasse pour l'éviter<sup>32</sup>». La décision d'Amélie est inébranlable puisqu'elle promet à M. Mansfield de tenir ses engagements : «je jure, si je suis jamais libre, de ne vivre que pour vous, et de ne changer mon nom que pour le vôtre<sup>33</sup>». C'est donc volontairement qu'Amélie brave les lois sociales et morales, tout en faisant fi des désirs de sa famille qui désapprouve cette union. Amélie s'écarte de la norme, fait éclater des conventions sociales trop contraignantes pour elle. En quelque sorte, Amélie choisit sa marginalité.

Chez les exilées et les veuves, la marginalité est double : d'abord les individus qui s'écartent de la norme ne peuvent s'intégrer, puis sont rejetés à leur tour par cette même société, qui méprise ceux qui se distinguent. Amélie est l'individu le plus caractéristique de ce dédoublement puisque, suite à son acte de rébellion, sa famille et la société refusent qu'elle participe à leurs rassemblements. Le bannissement d'Amélie par sa famille s'effectue tant à travers des actes explicitement vengeurs, tel que la volonté de traduire Amélie devant les tribunaux, que par des mesures de répudiation symbolique. Madame de Woldemar donne ainsi l'ordre d'abattre un bosquet planté en l'honneur de la naissance de sa nièce, fait retirer le banc d'église où elle avait coutume de s'asseoir, brûle son portrait puis efface finalement son nom de l'arbre généalogique familial. Tous ces gestes sont destinés à faire d'elle un exemple et servent à conjurer la disgrâce familiale, à effacer la marque du mariage infamant d'Amélie. Mais le rejet d'Amélie par sa famille n'est qu'une partie du châtement qui lui est réservé, puisque la société profite également de sa situation pour lui faire sentir la grandeur de sa faute.

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, t. I, p. 61.

La différence des classes entre Amélie et son nouveau mari est telle que sa tante, madame de Woldemar, songe à lui intenter un procès afin de faire annuler ce mariage qui fait rejaillir la honte sur toute la lignée. Sa famille entière lui tourne le dos et refuse désormais de la considérer comme une des leurs. Madame de Woldemar ne réussit pas à traîner Amélie en justice, mais elle parvient tout de même à la condamner à l'isolement. Elle lui livre une guerre psychologique impitoyable et s'efforce de liguer toute sa famille contre elle. Amélie n'a plus le droit de communiquer avec sa cousine et on lui interdit désormais de rendre visite au domaine familial où reposent les cendres de son père. Amélie est «rebutée de [s]es parents» et «haïe de [s]a famille<sup>34</sup>». Enfin, elle est devenue «l'opprobre<sup>35</sup>» de tous.

La raison pour laquelle la société refuse d'admettre Amélie dans son sein est d'abord parce qu'elle constitue, comme Malvina, une menace envers l'ordre naturel de la société, mais aussi parce que le monde se plaît à châtier celle qui se distingue par son mépris des conventions. Amélie est consciente de ne pas être acceptée et s'indigne devant la réaction du monde qui «loin d'être touché de mes peines, se plaît à répéter que je les ai méritées<sup>36</sup>». Amélie est victime d'un préjugé affectant les héroïnes qui dérogent à la norme : elle seule doit subir les affronts des gens tandis que son mari continue à recevoir un accueil chaleureux. «Cette noblesse si fière, qui se croyait le droit de m'accabler de mépris parce que j'étais sortie de son rang, ne voyait dans mon époux qu'un poète distingué, le

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, t. I, p. 33.

<sup>34</sup> *Ibid.*, t. I, p. 73 et 72.

<sup>35</sup> *Ibid.*, t. I, p. 105.

<sup>36</sup> *Ibid.*, t. I, p. 74.

recherchait avec une sorte d'engouement, et lui prodiguait les éloges les plus flatteurs<sup>37</sup>».

Amélie est rejetée car c'est elle qui brise les liens qui font d'elle une élue, une noble. En s'unissant à elle, M. Mansfield ne brave aucun interdit puisqu'il n'y a pas de loi qui empêche un roturier de s'élever dans la société. Même après avoir perdu son mari, lequel meurt en duel pour les grâces d'une cantatrice, c'est encore Amélie qui continue d'être jugée. Quoique chaste, fidèle et vertueuse, Amélie est repoussée parce qu'elle va à l'encontre de ce qui est prescrit par la société. En délaissant sa femme et en vivant dans le vice, M. Mansfield n'est pas une menace pour l'ordre social et ne fait, en quelque sorte, que se conformer aux usages du temps. Seule sa femme est châtiée pour son comportement inadéquat, tandis que lui, malgré ses incartades, est toléré.

Mistriss Birton et madame de Woldemar sont véritablement l'incarnation de la société qui condamne et punit tout écart à la norme. Malvina et Amélie, toutes deux nettement différentes des autres femmes, ne parviennent pas à s'intégrer et sont rejetées violemment. La marginalité n'a pas sa place dans la société de l'époque, et, à travers les gestes que posent leurs parentes, on voit combien la société est décidée à retrancher ce qui diffère — ceci dans le but d'assurer une prétendue stabilité sociale. Les deux parentes cherchent à détruire Amélie et Malvina : mistriss Birton arrache à Malvina la garde de son enfant tandis que madame de Woldemar aliène Amélie de la famille. Ainsi, leur mariage d'amour sert de prétexte à la punition. Celui-ci étant mal vu à l'époque, il devient emblématique du problème de la marginalité et montre l'écart et la punition tout à la fois. La punition est nécessaire, et aucune des héroïnes qui s'écarte de la norme n'y échappe.

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, t. I, p. 69.

#### CHAPITRE IV : LE PRIX À PAYER : LA FOLIE ET LA MORT

On dit du fou qu'il est *autre*, qu'il est de «l'ordre de la rupture [et] de l'irrécusable différence<sup>1</sup>». Cette différence est le résultat d'une distinction, effectuée à partir de la norme, entre l'homme sain et le fou : poser un geste inusité ou incompréhensible, c'est être fou. Cette aliénation place le fou à l'écart du statut «d'homme» puisque, selon la pensée cartésienne, l'homme se définit avant tout comme étant un être de raison. La complexité de l'aliénation des héroïnes de Sophie Cottin se fait alors triple : les femmes se trouvent déjà à l'écart du statut d'homme selon lequel se définit l'ordre des choses, ce fossé se creuse davantage lorsqu'elles sont aliénées. Leur marginalité intrinsèque vient consacrer leur différence et leur irrécusable exclusion.

Comme l'explique Foucault dans son étude sur la folie à l'âge classique : «l'aliénation désigne [...] une prise de conscience par laquelle le fou est reconnu, par sa société, comme étranger à sa propre patrie [...], on le désigne comme l'Autre, comme l'Étranger, comme l'Exclu<sup>2</sup>». Si elles ne sombrent pas toujours dans la démence, toutes les héroïnes de Sophie Cottin possèdent cependant cette tare caractéristique du fou et montrent leur prédisposition à la folie grâce à cette marginalité qui fait d'elles des «Étrangères» et des «Exclues». On peut en conclure que les héroïnes de la marginalité, telles qu'Amélie ou Malvina, sont aliénées dès le moment où la société reconnaît leur différence et tente de les repousser. En plus d'être marginales et folles, celles-ci se retrouvent de plus en marge du lieu d'exclusion puisque, grâce à la mise en place d'un protocole d'internement, le dix-septième siècle consacre l'exclusion des fous en traçant un «cercle sacré<sup>3</sup>». Cet espace, l'asile en réalité, est un lieu privilégié d'exclusion auquel Agnès et Malvina, quoique folles,

---

<sup>1</sup> Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, coll. «Tel», 1972, p. 178.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 235-236.

n'ont pas accès. L'asile, en étant un lieu consacré par une société qu'elles rejettent, leur est interdit et elles sont ainsi confinées à un «non-lieu» caractéristique de leur marginalité. La folie devient un moyen de punir celles qui se distinguent en leur enlevant la possibilité de réintégrer la société par le biais de l'asile ou de la mort.

Chez Sophie Cottin, le personnage de la femme folle apparaît justement grâce à une réflexion sur le châtement. Le personnage marginal est d'abord banni de sa société car il est un être différent, condamné à un exil perpétuel. Cet exil est un moyen employé par l'auteure pour punir ses héroïnes, en montrant l'impossibilité pour les femmes à se réinsérer dans un milieu social qui les rejette et les châtie. Ces personnages féminins dédaignent à la fois leur marginalité et leur appartenance sociale, tel un fou qui n'a pas de place dans l'ordre des choses. Foucault dit du fou qu' «il n'a sa vérité et sa patrie que dans cette étendue inféconde entre deux terres qui ne peuvent lui appartenir<sup>4</sup>». Agnès est représentative de cette exclusion : à la suite de la perte de sa raison, elle ne peut être acceptée nulle part, ni dans sa patrie ni dans un couvent ou une institution quelconque. Agnès est reléguée à une grotte solitaire où personne, hormis l'archevêque, ne sait qu'elle existe. La fin d'Agnès est l'aboutissement logique d'une quête identitaire impossible et ratée, une recherche de soi à travers une féminité aliénante qui s'avère néfaste pour beaucoup de femmes. En regardant de près la folie féminine, on s'aperçoit que ses composantes sont reliées à l'impasse d'une féminité contrariée et confinée à un cercle autrement contraignant que l'asile : celui de la société.

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 26.

On attribue, au dix-huitième siècle, la folie féminine à la constitution physique défaillante des femmes, leur corps étant considéré comme inférieur et plus fragile que celui des hommes. Dans son chapitre sur «La transcendance du délire», Foucault énumère les causes qui provoquent la folie. Selon lui : «tous les événements de l'âme, pourvu qu'ils soient un peu violents, ou exagérément intenses, peuvent devenir, pour la folie, causes lointaines» et il insiste plus particulièrement sur la tristesse, la mélancolie, les chagrins, l'amour rejeté, la solitude, la crainte, une méditation trop prolongée, des études trop intenses et les passions vives et violentes<sup>5</sup>.

On dit que la folie féminine constitue par ailleurs un poncif littéraire au dix-huitième siècle et que les folles amoureuses peuplent les œuvres romantiques allemandes. Dans ces romans, la folle est avant tout une femme amoureuse ou malheureuse. Pierre Fauchery, auteur d'un ouvrage sur la destinée des femmes dans la littérature, convient que la folie frappe habituellement les femmes après un très grand malheur et admet que «le cerveau de la jeune fille de roman est un organe presque aussi fragile que son cœur : il est admis qu'il ne résiste pas à une certaine densité de souffrance<sup>6</sup>». Ce constat, qui fait de la folie un simple aboutissement logique à tout sentiment amoureux trop intense ou décevant, lui dérobe une partie de son importance en la réduisant à un simple cliché, idéal pour n'importe quel récit.

C'est que la folie est plus qu'un ressort romanesque, elle est d'une réalité troublante. On constate dans les registres de l'époque une recrudescence des admissions à

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 284-285.

<sup>6</sup> Pierre Fauchery, *La destinée féminine dans le roman européen du dix-huitième siècle*, Paris, Armand Colin, 1972, p. 338.



l'asile pour les femmes, plus particulièrement chez celles confrontées à une période critique de leur vie, comme par exemple la puberté, la grossesse, les accouchements ou la ménopause<sup>7</sup>. Le cycle hormonal est plus susceptible de provoquer la folie car ce phénomène est souvent peu ou pas expliqué aux jeunes filles. De plus, la femme n'ayant une sexualité qu'en fonction de son rôle de procréatrice, un changement hormonal tel que la ménopause peut être terriblement traumatisant — l'acte sexuel devient superflu si la femme s'avère incapable de procréer, et la ménopause consacre l'inutilité de la femme tout en lui dérobant sa féminité. En considérant la prédisposition à la folie des femmes incapables de concevoir, on constate sans surprise la folie de Malvina, mère adoptive de Fanny, ainsi que celle d'Agnès, amante de Malek-Adhel. Les lois qui régissent le séraïl discriminent les femmes qui n'ont pas d'enfants ; Agnès obtient donc moins de considération de la part de Malek-Adhel. Ce mépris étant en partie responsable de la folie d'Agnès, la perte de sa raison devient grandement liée à son incapacité à être mère.

Pour bien comprendre comment des femmes comme Malvina ou Agnès sombrent dans la démence, il faut savoir que les codes qui régissent la vie d'une femme à cette époque sont très astreignants et que plusieurs se révoltent contre le manque d'équité qui va de pair avec leur sexe. À travers la bouche de ses héroïnes, Sophie Cottin parle beaucoup de cette injustice intrinsèque qui fait de la femme un être mineur destiné à la souffrance et au malheur. Mais cette révolte n'est pas sans avoir ses conséquences : il arrive parfois que celles qui ne se conforment pas soient confondues avec de véritables aliénées puis se retrouvent incarcérées. «*Women who refused to conform and genuine cases of madness*

---

<sup>7</sup> Yannick Ripa, *Women and Madness. The Incarceration of Women in Nineteenth-Century France*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990, p.49.

*could be mixed up, and rebellion could become a symptom of mental illness*<sup>8</sup>», explique Yannick Ripa dans son ouvrage sur la folie des femmes au dix-neuvième siècle.

La non-conformité, la révolte et l'agressivité chez une femme sont tous des signes de leur folie. «*Women who expressed their aggression were mad. It was not that they dared to express this aggression which was seen as an act of madness but having aggressive and violent feelings at all; those were male characteristics*<sup>9</sup>». Les femmes qui se rebellent ne sont pas perçues comme des femmes, mais plutôt comme des parias ayant échangé les vertus sobres et douces du sexe faible pour celles, plus audacieuses, des hommes. Tout ce qui n'est pas une soumission absolue à la norme est vu comme un signe de perversion. En effet, ce qui donne du plaisir aux hommes, tel que le langage cru, la boisson, la fornication et même le sang et les batailles, est perçu chez les femmes qui en usent comme étant de la folie<sup>10</sup>. Agnès, qui méprise les vertus de son sexe et abdique son obscurité pour une gloire toute masculine, est donc la personnification de la démence. C'est-à-dire que l'héroïne aurait dès le début du roman une prédisposition à la folie parce qu'elle méprise les vertus de son sexe, adopte celles plus vigoureuses des hommes puis exprime sa violence sans retenue. En tentant de sortir des normes afin de s'accomplir, elle est brutalement châtiée par la Providence qui n'apprécie pas ces écarts. Sa folie consacre une impasse.

En considérant les différents facteurs qui stimulent la folie chez les femmes au dix-huitième siècle, on comprend aisément pour quelles raisons Malvina et Agnès sont terrassées par la maladie, tandis que d'autres meurent d'un mal étrange et mystérieux

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 16.

attribué à la perte de leur chasteté et leur vertu. Que ce soit folie ou mort, c'est finalement parce qu'elles ont été au-delà des limites prescrites par la société qu'elles sont punies en coupables. Censée être un moyen de châtier celles qui s'écartent de la norme, la folie déroge aussi aux conventions et devient ainsi elle-même l'incarnation de la marginalité la plus absolue.

### Héroïnes de roman et folie : les cas de Malvina et Agnès.

Malvina est l'une des deux héroïnes de la romancière à connaître les affres de l'égarément<sup>11</sup>. L'excentricité est véritablement innée et fondamentale chez ce personnage. Tous ses goûts paraissent curieux aux yeux de ceux qui l'entourent ; sa prédilection pour les actes de charité et son amour pour la solitude et la retraite en contrarient plus d'un. Elle aime, comme on l'a vu précédemment, l'indépendance et l'étude, goûts masculins. Une femme de cette époque doit plutôt rechercher la société, aimer les fêtes et la dissipation. Kitty Melmor juge d'ailleurs sévèrement Malvina car elle déroge à cette règle : «comment se peut-il qu'on fasse un si triste usage de sa liberté, et qu'on se prive des bals, des spectacles, des fêtes, quand on est maîtresse d'en jouir ?<sup>12</sup>»

La folie, telle une sentence divine, punit Malvina par là où elle a péché. Dans le roman, Malvina apprend la langue erse et emprunte des livres à sa cousine qui possède une bibliothèque par vanité et parure. Ce sont ses goûts pour l'étude et la lecture qui sont

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 33. «*Everything except total submission to the norm could be seen as perversion ; what gave pleasure to men was madness for women*».

<sup>11</sup> Il y a également le personnage de Louise Trawnsley qui, dans *Malvina*, est enfermée vivante dans une grotte et dont on peut presque entendre les lamentations et les cris déchirants ; sans qu'il soit dit que Louise soit folle, il semble que sa réclusion soit un peu celle qu'on réserve aux aliénés et aux simples d'esprit.

<sup>12</sup> Sophie Cottin, *Malvina*, Paris, Ménard et Desenne, 1824, t. I, p. 45.

foudroyés par une maladie qui lui supprime son entendement. «La douleur a détruit son intelligence<sup>13</sup>». L'auteure insiste de plus sur sa «raison égarée» et sa «froide stupidité<sup>14</sup>». Cette raison, qui fait d'elle un être autonome, lui est brutalement enlevée car Malvina constitue une menace pour les autres personnages du roman à qui on inculque la soumission (Kitty, M. Prior et Edmond.) Son esprit d'indépendance est surprenant chez une femme, et il ne constitue qu'une infime partie des particularités de son caractère.

Outre son excentricité, Malvina possède une prédisposition à la folie parce qu'elle est passionnée. L'amour, tel qu'indiqué par Pierre Fauchery, est une forme de folie : quiconque s'y abandonne risque la déraison. Déguisée en infirmière auprès d'Edmond languissant, Malvina est considérée comme folle car son amour est trop apparent. «Bah ! [...] je parierais que cette femme n'est autre chose qu'une de ces folles que Sir Edmond a trompées» ou bien «et pourquoi a-t-on mis une pareille folle auprès de mon neveu ?<sup>15</sup>» sont les commentaires que suscite l'aspect de Malvina éplorée. Ses gestes, parce qu'ils ne sont pas conformes à ceux d'une infirmière, inspirent la méfiance, et tous s'accordent pour dire qu'elle est folle. C'est là un exemple probant de cette folie littéraire des femmes qui est presque un lieu commun au dix-huitième siècle. L'inconstance d'Edmond, séduit par Kitty, la désole et lui fait perdre l'esprit. En ceci, Malvina ne diffère pas des autres personnages féminins de romans, victimes de folie. Heureusement, sa démence comporte des éléments qu'on peut associer à d'autres maux que ceux de l'amour.

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, t. III, p. 173.

<sup>14</sup> *Ibid.*, Respectivement : t. III, p. 181 et 191.

<sup>15</sup> *Ibid.*, t. II, p. 218 et 232.

Cette folie est d'abord marquée par la notion de culpabilité, car Malvina n'est pas sans savoir que son mariage, qui a été célébré en dépit des conditions qu'elle avait juré de respecter, est presque illégal. Mistriss Clare croit que «du moment qu'elle s'est crue coupable, elle a dû succomber<sup>16</sup>», comme si la culpabilité était effectivement un catalyseur à la démence. Pour Sophie Cottin, la culpabilité, la mort et la folie paraissent véritablement liés puisque, dans ses autres romans, les héroïnes succombent aussi à cause d'un sentiment d'inadéquation. Amélie, qui a trahi une vertu qu'elle considère fondamentale (la chasteté), ne peut continuer à vivre. À ceux qui veulent l'encourager à surmonter sa maladie, elle répond : «si je n'eusse pas été coupable, j'aurais supporté mes adversités ; mais vivre sans innocence [...] c'était trop pour moi...<sup>17</sup>».

La culpabilité, l'injustice et la trahison sont trois motifs à la base des chutes respectives d'Amélie, d'Agnès, de Claire ainsi que de Malvina. Ces motifs sont reliés à leur incapacité, en tant que femme, à se défendre et à obtenir justice ou réparation. En effet, hormis sa folle passion, l'élément déclencheur de la folie de Malvina peut être attribué au sentiment d'impuissance qui l'accable. Seule et sans appui, Malvina est incapable d'empêcher les hommes de loi de s'emparer de sa fille adoptive. Elle n'a, comme tout recours, que son corps, dont elle tente de se servir en se couchant devant les roues du carrosse qui doit emmener son enfant. Cette scène est foncièrement révélatrice de la situation des femmes au dix-huitième siècle : l'action de se *coucher* et de se servir de son corps comme rempart devant la voiture est presque de la prostitution puisqu'elle invite les gendarmes à prendre conscience de son corps de femme. Malvina est impuissante car elle

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, t. III, p. 196.

ne peut ni se battre ni plaider sa cause. Seule la résignation est pour elle acceptable, et lorsqu'elle tente le tout pour le tout en se jetant devant les roues de la voiture, mistriss Birton dit à son intention : «faites retirer madame, [...] vous voyez bien qu'elle perd l'esprit<sup>18</sup>».

La rébellion de Malvina est donc perçue, non pas comme un geste normal de la part d'une femme au moment de perdre son enfant, mais bien comme une action insensée qui est d'autant plus surprenante qu'elle est dictée par la violence et le désespoir. La violence, comme l'indique Yannick Ripa, est un attribut masculin, et une femme qui a recours à la force est folle parce qu'elle imite l'autre sexe. Edmond prend les armes à deux reprises afin de défendre son honneur. Il n'a pas le droit légal de venger les injures qui lui sont faites par la force de l'épée ou du fusil, mais il en prend le droit moral. Louise Trawnsley et sa sœur Cécile, mortellement offensées par Sir Edmond, n'ont quant à elles aucun recours pour obtenir justice ou réparation. Malvina est pareille à ces deux femmes, puisque le seul moyen qui se présente à elle pour sauver son enfant est d'écrire une lettre à Edmond lui demandant d'intercéder auprès de Lord Sheridan. La plume, unique défenseur des intérêts des femmes, doit à l'occasion leur servir d'épée. Mais Malvina sait qu'elle est impuissante et que les mots qu'elle écrit peuvent apitoyer, mais non pas ordonner. Après l'écriture de cette lettre, inutile puisque sans véritable pouvoir, elle sombre dans la déraison.

La façon dont est peinte la folie de Malvina est des plus révélatrices : elle renie son identité au milieu de son délire. En effet, en épousant Edmond, Malvina abdique tout : son identité, son honneur, sa fille, son indépendance et sa raison. Elle perd son identité car une

---

<sup>17</sup> Sophie Cottin, *Amélie Mansfield, op. cit.*, t. III, p. 222.

femme doit obligatoirement prendre celle de son mari. Si celui-ci l'abandonne, elle n'est plus rien ; d'ailleurs, après la trahison d'Edmond, il ne reste plus de Malvina que son spectre et «sa longue robe blanche, ses cheveux épars, sa démarche lente, ses yeux attachés vers la terre, tout en elle respire une funèbre mélancolie<sup>19</sup>». La perte de son identité est donc reliée à son mariage, et Malvina la vit comme une sorte de folie.

Il semble que la jeune héroïne soit affectée d'une sorte toute particulière de déraison qui lui fasse oublier qui elle est, mais non pas qui est Edmond. Malvina se perçoit comme étant l'Autre : «non [...] je ne suis plus Malvina ; je la fus jadis quand il m'aimait ; mais il s'est éloigné, et je suis tombée dans la détresse ; il m'a retiré son amour, et la douleur m'a rendue à la poussière<sup>20</sup>». Elle explique sa version des événements avec beaucoup de lucidité. Malvina fait preuve d'une présence d'esprit extraordinaire pour quelqu'un qui est censé avoir perdu la raison. Elle répond lorsqu'on l'interroge, elle réplique lorsqu'on l'interpelle, elle entend la musique et chante. Ses propos, quoique décousus, sont pourtant fort intelligibles.

Ce qui caractérise la folie de Malvina est particulier. L'héroïne est «muette, insensible, ne voit rien, n'entend rien ; elle jette autour d'elle des regards vagues qui ne fixent aucun objet<sup>21</sup>». Elle est donc toute passivité et abnégation, telle qu'une femme se doit de l'être selon les exigences de l'époque. Edmond semble quant à lui être bien plus malade qu'elle puisque, lorsqu'il apprend que Malvina a la raison égarée, «il mord la terre, il

---

<sup>18</sup> Sophie Cottin, *Malvina*, Paris, Ménard et Desenne, 1824 (1801), t. III, p. 187.

<sup>19</sup> *Ibid.*, t. III, p. 201.

<sup>20</sup> *Ibid.*, t. III, p. 171-72.

<sup>21</sup> *Ibid.*, t. III, p. 174.

pousse des cris, il déchire sa poitrine<sup>22</sup>». Ernest aussi, dans le roman *Amélie Mansfield*, apparaît comme un homme ayant perdu la raison lorsqu'il se voit dans l'impossibilité d'épouser Amélie. Lui-même avoue avoir du «tumulte» dans ses «esprits» et de la «confusion» dans ses «idées<sup>23</sup>». Dans son délire, Ernest songe à en finir avec la vie ; il tente même d'assassiner sa mère. Plus loin, alors que la vie d'Amélie est en danger, Ernest manifeste tous les signes de la démence et «éprouv[e] une commotion violente ; des larmes [...] sort[ent] par torrents de ses yeux égarés, il [...] tomb[e] sur le plancher, et frappant sa tête dans un inconcevable désordre, il articul[e] des mots sans suite<sup>24</sup>». Malvina, pour sa part, ne pousse aucun cri, ne s'arrache pas les cheveux et ne se déchire pas la poitrine. En comparant Edmond et Malvina, Sophie Cottin prend soin de signaler que des deux, c'est lui qui est le plus affecté : «mais son état, quelque affreux qu'il fût, l'était moins que celui d'Edmond<sup>25</sup>». C'est pourtant Malvina, dont les gestes semblent sereins, qui est taxée de folie.

Il y aurait donc deux types de folie dans l'œuvre de Sophie Cottin : l'une masculine et l'autre féminine. L'attitude violente et désespérée d'Edmond, ainsi que l'égarément complet d'Ernest ne sont pas décrits comme étant de la folie, parce que cet état est réservé à titre de châtement aux femmes qui contreviennent aux normes. La perte de sa raison consacre la différence de Malvina par rapport aux autres aliénés. Sa folie n'est pas folie et Malvina déroge à ce qu'on attend habituellement des fous, puisqu'elle ne se mutile pas le corps et ne déraisonne pas dans ses propos. C'est son attitude passive et paisible, quoique

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, t. III, p. 174.

<sup>23</sup> Sophie Cottin, *Amélie Mansfield*, *op. cit.*, t. III, p. 12.

<sup>24</sup> *Ibid.*, t. III, p. 225.



normale chez une femme, qui s'avère sensiblement anormale et inquiétante et qui montre effectivement qu'elle est devenue folle.

De son côté, Agnès correspond davantage à la folie «masculine» qui se distingue par sa violence et sa rage. Elle a d'ailleurs abandonné toutes les vertus féminines, et c'est probablement pourquoi son comportement ressemble plus à celui d'Ernest et d'Edmond. Après s'être vengée de la trahison de Malek-Adhel en tentant d'assassiner Mathilde, Agnès perd la raison. Mathilde va alors lui rendre visite, ce qui lui permet d'être témoin de ses emportements aux allures sauvages. En arrivant près de la grotte où la malheureuse Agnès est retenue, Mathilde entend ses cris déchirer l'air et aperçoit «une femme pâle, échevelée, couchée sur la poussière, et qui se meurtrissait le sein en poussant de lugubres mugissements<sup>26</sup>». Agnès, à l'image d'Edmond et d'Ernest, pousse des hurlements et se meurtrit le corps. La violence de son comportement est telle qu'elle a toujours été ; Agnès est plus masculine que féminine, y compris dans ses passions.

La folie d'Agnès ressemble pourtant, par certains aspects, à celle de Malvina. Comme le souligne Pierre Fauchery, la folie des femmes est souvent caractérisée par un manque de résistance aux infortunes de la vie. Comme toutes les héroïnes de roman, il semble que «ses forces ne résistèrent point à tant de fatigues, de chagrins et d'affronts<sup>27</sup>» et que sa tête s'aliéna. L'archevêque Guillaume dit que «elle n'entend rien, elle ne reconnaît personne<sup>28</sup>». Bien que ses discours soient moins intelligibles et logiques que ceux de Malvina, Agnès conserve toute sa fureur et sa soif de vengeance malgré sa déraison. Il est

---

<sup>25</sup> Sophie Cottin, *Malvina*, Paris, Ménard et Desenne, 1824 (1801), t. III, p. 178.

<sup>26</sup> Sophie Cottin, *Mathilde*, *op. cit.*, t. IV, p. 70.

<sup>27</sup> *Ibid.*, t. IV, p. 78.

en effet surprenant de constater combien la jeune femme, malgré ses gestes désordonnés, saisit encore toute l'étendue de son tourment. «Malek-Adhel, s'écriait-elle, quand cesserais-je de te voir rouler dans ce gouffre sans fond ? Un Dieu impitoyable l'a creusé lui-même... Pour sa haine, ce n'était pas assez de mon supplice, c'est avec le tien qu'il me punit<sup>29</sup>». Agnès est suffisamment lucide pour admettre qu'elle souffre et, contrairement à Malvina, elle sait qui elle est et continue de surcroît à vomir les imprécations les plus terribles contre sa rivale. On remarque également qu'Agnès, qui n'est pas mariée et qui s'appartient en propre, ne perd pas son identité et fait référence à elle-même à la première personne.

Malvina et Agnès sont accusées de folie car elles transgressent les lois et méritent un juste châtement. Malvina ose aspirer à un mariage d'amour, et l'on connaît l'opinion de la société à cet égard. Malvina est punie par le biais de la folie pour son mépris des conventions sociales qui prônent les mariages d'intérêts. Toutes les unions célébrées dans ce roman, hormis celle de Malvina et d'Edmond, sont des mariages désassortis arrangés par des tiers. Lady Sheridan est mariée à un homme dissipé et libertin, mistriss Birton organise le mariage de Kitty et l'unit à un homme pour le moins médiocre et méprisable. Au sujet de mistriss Clare, on dit qu'elle avait fait un «mariage très-avantageux [qui] venait de la jeter dans le plus grand monde<sup>30</sup>», ce qui déplace l'importance du bonheur sur l'aspect monétaire et social de son mariage. Malvina elle-même n'échappe pas au sort malheureux des mariages arrangés puisque :

l'homme auquel on l'avait unie n'était pas propre à [...] lui inspirer [de l'amour], tant à cause de la disproportion des âges que du peu de rapport des

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, t. IV, p. 79.

<sup>29</sup> *Ibid.*, t. IV, p. 71-72.

<sup>30</sup> Sophie Cottin, *Malvina*, Londres, Colburn Libraire, 1809 (1801), t. II, p. 60.

caractères ; aussi Malvina ne recueillit-elle d'autre fruit d'une union si désassortie, qu'une douceur à toute épreuve, et la conscience d'avoir rempli ses devoirs avec la plus austère rigidité<sup>31</sup>.

Avec ce premier mariage, Malvina se plie aux conventions sociales sans se plaindre et sans même désirer un sort plus rempli ; il donc inutile de la punir. On dit qu'elle avait «rempli ses devoirs» et qu'elle n'avait donc rien à se reprocher. Sévir contre Malvina, à la suite de son deuxième mariage — celui-ci basé uniquement sur l'amour et pour lequel elle oublie ses devoirs envers sa fille adoptive — équivaut à se servir d'elle à titre d'exemple.

Agnès, par son comportement inadéquat, ne respecte ni les règles morales et sociales ni son sexe. Malgré sa dissipation, Edmond ne perturbe pas l'ordre social puisque séduire, tromper et corrompre font partie des mœurs du temps. On sait cependant que, si les deux sexes s'adonnent au libertinage, la société juge les femmes dissipées plus sévèrement. Dans *les Liaisons dangereuses* de Laclos, Valmont est aussi coupable que madame de Merteuil. C'est pourtant elle qui est marquée du sceau de l'infamie (la petite vérole lui dévaste le visage) et qui doit s'exiler parce que la société lui fait durement sentir ses écarts. Valmont, quant à lui, obtient une mort honorable dans un combat à armes égales. La société lui pardonne ses incartades et, après sa mort, il est réintégré à la société symboliquement. Dans *Malvina*, Edmond, qui ne cesse de tromper et corrompre, n'est pas châtié et est lui aussi pardonné pour ses incartades. Les personnages masculins de Sophie Cottin continuent à vivre malgré leurs fautes. S'ils meurent, ce n'est que pour aller rejoindre celle qui a déjà expié leurs écarts ; et encore sont-ils bénis par la société qui reconnaît leur douleur et qui les absout.

---

<sup>31</sup> Sophie Cottin, *Malvina*, Paris, Ménéard et Desenne, 1824 (1801), t. I, p. 20.

Dans l'œuvre de Sophie Cottin, la folie est fort significative. Dans un contexte où les héroïnes dérogent constamment à leur rôle de femme et vivent volontairement à l'écart de la société, la folie, plus qu'un simple poncif, devient un châtement. On parle de punition car les êtres marginaux perturbent l'ordre naturel et social et constituent une menace pour la société. Sophie Cottin ne termine jamais un roman sans faire en sorte que l'héroïne ne sombre dans la folie ou ne meure, car ses livres ont une visée didactique. Dans *Malvina* comme dans *Claire d'Albe*, la romancière insère un discours destiné à l'éducation des filles des deux femmes. Sur son lit de mort par exemple, Claire adresse une dernière recommandation à sa cousine Élise, à qui elle confie ses enfants :

Ô toi, mon Élise ! [...] toi, qui vas devenir la mère de mes enfants, je ne te recommande point mon fils, il aura les exemples de son père, mais veille sur ma Laure, [...]. Si quelques vertus honorèrent ma vie, dis-lui que ma faute les effaça toutes : en lui racontant la cause de ma mort, garde-toi bien de l'excuser, car dès lors tu l'intéresserais à mon crime ; qu'elle sache que ce qui m'a perdue est d'avoir coloré le vice des charmes de la vertu<sup>32</sup>.

Malvina, quant à elle, exige de mistriss Clare, à qui elle confie l'éducation de Fanny, qu'elle enseigne à sa fille à «ne jamais sacrifier le devoir à l'amour» et qu'elle puisse «la guider dans la route de la vertu !<sup>33</sup>» Le fait que ces derniers vœux ne soient adressés qu'à leurs fillettes montre bien l'importance du châtement dans l'éducation préventive de leurs deux filles. Par leur mort, les deux héroïnes expient en partie leurs fautes, et c'est à la veille de trépasser qu'elles constatent l'importance de leurs écarts. Elles conçoivent le danger qu'il y a pour les femmes qui, comme Malvina, avouent ne pas avoir respecté leurs

<sup>32</sup> Sophie Cottin, *Claire d'Albe*, *op. cit.*, p. 768.

<sup>33</sup> Sophie Cottin, *Malvina*, Paris, Ménard et Desenne, 1824 (1801), t. III, p. 227.

devoirs : «tu m'as écartée de tous les devoirs que j'avais juré de remplir<sup>34</sup>», dit-elle, accusatrice, à Edmond.

La mort de Claire est une punition équitable pour les fautes qu'elle a commises : «ma faute ne doit pas rester impunie<sup>35</sup>», dit-elle. En tant que mère, elle souhaite que sa fille puisse bénéficier de son expérience, elle-même ayant été dépourvue d'une orientation et d'un soutien maternel. Afin de combler les derniers vœux de sa cousine, Élise rassemble la correspondance de Claire et en fait un manuscrit, en espérant que son exemple puisse servir aussi à d'autres filles que Laure. Cette visée éducative n'est pas une initiative de la seule Sophie Cottin et figure dans de nombreuses œuvres féminines de ce siècle. Dans *Illyrine ou l'écueil de l'inexpérience*, un roman de Madame Morency, l'héroïne Suzanne formule aussi le souhait que ses mémoires servent à l'éducation et l'édification de sa fille Clarisse. La mort et la folie sont une leçon à l'endroit des jeunes femmes qui auraient tendance à se laisser séduire par le vice, l'indépendance ou la liberté.

Agnès, qui n'a pas d'enfants à éduquer, est cependant pointée du doigt à titre d'exemple. Ses malheurs doivent édifier Mathilde dont la situation est la même — la chaste princesse anglaise ayant elle aussi abandonné pays, religion et mœurs par amour pour Malek-Adhel. À la toute fin du récit, alors que Mathilde s'oublie jusqu'à donner des rendez-vous secrets à son amant, l'archevêque intervient en forçant la princesse à venir contempler la déchéance d'Agnès. «Je veux, [...] que vous voyiez une fois ce que je vois tous les jours ; je veux que vous mesuriez vous-même la profondeur de l'abîme où les

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, t. III, p. 146.

<sup>35</sup> Sophie Cottin, *Claire d'Albe*, *op. cit.*, p. 734.

passions peuvent entraîner, et quel châtement Dieu réserve aux coupables qui y tombent<sup>36</sup>», lui dit-il tout en l'entraînant vers le lieu du «spectacle<sup>37</sup>». Il parle de la folie d'Agnès comme d'un juste châtement, puis incite Mathilde à réfléchir sur le choix qu'elle désire faire entre la vertu féminine ou la liberté masculine : «Ô ma fille ! pensez bien à cela<sup>38</sup>».

Cette volonté de punir les fautes et de châtier les coupables est constante tout au long du récit, et l'archevêque ne cesse d'insister sur ce qu'il considère être une justice : «vous le voyez, ma fille, les vengeances de Dieu ne sont point aveugles<sup>39</sup>». Il s'agit d'un thème que l'auteure affectionne tout particulièrement et dont elle se sert pour camoufler des écarts et des discours parfois troublants. Ainsi, Madame de Simmeren, qui fait l'éloge de l'union libre en affirmant «que l'amour ne vit qu'autant qu'il est libre ; qu'il n'en est point qui puisse résister au mariage, et que, si je redevais jeune, l'homme dont je voudrais le plus être aimée, est celui que j'épouserais le moins<sup>40</sup>», est immédiatement contredite par Amélie qui s'interroge : «cette femme trahit ses devoirs, et fut heureuse ; elle sacrifia l'honnêteté à l'amour, et fut constamment aimée : punition du vice, récompense de la sagesse, où donc êtes-vous ?<sup>41</sup>»

Peu de personnages féminins échappent à leur châtement final, pas même les personnages secondaires. En guise de conclusion à son roman *Amélie Mansfield*, Sophie Cottin règle le compte de madame de Simmeren, et dit qu'elle «mourut malheureuse de

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, t. IV, p. 68-69.

<sup>37</sup> *Ibid.*, t. IV, p. 69.

<sup>38</sup> *Ibid.*, t. IV, p. 79.

<sup>39</sup> *Ibid.*, t. IV, p. 72.

<sup>40</sup> Sophie Cottin, *Amélie Mansfield*, *op. cit.*, t. I, p. 100.

<sup>41</sup> *Ibid.*, t. I, p. 101.

savoir qu'elle avait un fils qui n'était pas là pour lui fermer les yeux<sup>42</sup>». Pour sa part, mistriss Birton, l'acariâtre cousine de Malvina, est rejetée, tout comme l'est madame de Merteuil, par une société qui n'ignore plus la bassesse de son caractère. À elle aussi, l'auteure réserve une peine exemplaire :

alors, sentant sa fin approcher, elle regarde autour d'elle et ne voit, dans le passé, que des regrets accablants, dans l'avenir, que des craintes effrayantes, et ne trouve aucune consolation dans les réflexions qu'elle fait, ni dans le sort qui l'attend : entre un monde qui s'évanouit et une éternité qui commence, elle frémit, pressée par tous deux, et voudrait fuir, dans le néant, et le monde qui la méprise, et celui qui va la juger<sup>43</sup>.

Sophie Cottin châtie également Kitty Melmor, cette «vile», «méchante», «coupable», «perverse», «ignominieuse» et «méprisable<sup>44</sup>» femme qui a commis l'adultère avec Edmond, grâce à ces paroles fielleuses placées en fin de roman :

on eût dit que la vengeance divine l'avait oubliée ; mais pas pour longtemps, on n'y échappe pas toujours, et ce que la justice du ciel croit devoir suspendre, lorsque le moment est arrivé, n'en tombe pas moins sûrement. Un jour sans doute elle sera punie, et si le monde n'est pas témoin de son châtement, c'est que son châtement sera ailleurs<sup>45</sup>.

Louise Transwley, la sœur de mistriss Clare, qui a été séduite par Edmond, est ensevelie vivante et le monde — y compris son mari et son propre père — la croit morte. Personne ne la regrette, personne ne compatit à son sort parce qu'elle est coupable.

L'une des héroïnes de Sophie Cottin qui ne paraît pas connaître d'expiation pour ses fautes est Élisabeth. En effet, Élisabeth diffère de ses consœurs en plusieurs points, car elle n'est pas veuve ni orpheline. Elle ne commet pas l'adultère, ne renie pas sa religion,

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, t. III, p. 254.

<sup>43</sup> Sophie Cottin, *Malvina*, Paris, Ménard et Desenne, 1824 (1801), t. III, p. 243.

<sup>44</sup> *Ibid.*, t. III, p. 168.

<sup>45</sup> *Ibid.*, t. III, p. 244.

n'abandonne pas ses enfants et n'essaie pas d'échapper à son sort de femme. Ainsi, il serait possible d'affirmer qu'Élisabeth ne correspond pas au modèle-type de la femme marginale et que, même si elle quitte sa famille et traverse à pieds la moitié d'un continent, son périple audacieux pour une femme n'est pas un écart à la norme. Car à la fin de son aventure, Élisabeth n'est pas différente de ce qu'elle était au début, si bien qu'elle réintègre le foyer paternel avec la même soumission et obéissance qu'auparavant.

Élisabeth, qui est un modèle de vertu, de pureté, de chasteté et d'obéissance filiale, ne meurt ni ne sombre dans la folie. Ce n'est cependant pas dans les actions ni dans les pensées d'Élisabeth qu'il faut chercher sa marginalité, mais bien dans le discours non dit de l'auteure. Une lecture attentive permet de constater que Sophie Cottin n'a pas mis tout ce qu'elle désirait dans son roman. La romancière en entreprend la rédaction avec le désir d'écrire un ouvrage édifiant où son héroïne, Élisabeth, sera tout le contraire de Claire, Malvina, Mathilde ou Amélie. Comme l'explique Catherine Cusset, «les critiques, pourtant positives, de ses contemporains prouvent à Sophie Cottin qu'elle n'a pas réussi ; on persiste en dépit d'elle, à voir dans ses romans des héros déchirés par la passion et des accents 'enflammés' aisément attribuables à l'auteur<sup>46</sup>».

Dans une lettre à sa cousine, dans laquelle elle commente les propos du *Mercury* au sujet de son dernier livre *Mathilde*, la romancière lui assure que son prochain projet saura soutenir la critique du public :

Chère bien-aimée, puisque tu as lu le *Mercury*, je ne te l'enverrai pas. J'ai été, comme toi, flattée de l'éloge et même de la critique juste, éclairée et pleine de bienveillance jusque dans sa sévérité ; elle me sera certainement très utile lorsque je ferai une nouvelle édition, et tu me verras retrancher sans peine tous

---

<sup>46</sup> Catherine Cusset, «Sophie ou l'écriture du déni», *Romantisme*, vol. 3, n° 77, 1992, p. 28.



les accents enflammés, et donner à l'ouvrage une teinte plus sévère [...]. Au reste, j'espère faire quelque chose de mieux un jour j'espère mettre mon héroïne dans une position où la plus chaste réserve lui sera commandée, et on verra qu'elle n'en sortira pas<sup>47</sup>.

Consciente des écarts commis par ses héroïnes précédentes, l'auteure veut cette fois-ci mettre en scène un personnage qui ne «sortira pas» de sa position. Élisabeth est un personnage si exemplaire que sa chasteté en impose même aux soldats et aux voleurs qui veulent la violenter. Mais le portrait qu'elle trace de sa jeune héroïne est à peine ébauché, tellement que l'auteure sent que si elle persiste dans son projet d'écriture, Élisabeth faillira indéniablement. Les dernières lignes du récit montrent une Sophie Cottin incapable de contenir davantage son désir d'insérer une part de sa marginalité dans tous ses écrits

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. [...] 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>48</sup>.

Le sort d'Élisabeth n'est donc guère enviable puisque sa créatrice semble avoir peu de confiance dans la destinée féminine. Mais il existe cependant une dernière héroïne qui échappe à la fatalité qui poursuit ses consœurs. Il s'agit de Cécile Clare.

Mistriss Clare, de son prénom Cécile, est un personnage secondaire du roman *Malvina* sur lequel on se penchera dans le dernier chapitre de ce travail. Cécile Clare est l'une des rares à ne pas mourir ou devenir folle suite à ses écarts. Elle est pourtant aussi

<sup>47</sup> Sophie Cottin à Julie Verdier (24 août 1805), citée par L. C. Sykes, *Madame Cottin*, Oxford, Basil Blackwell, coll. «Modern Language Studies», 1949, p. 396. Italique de l'auteure.

<sup>48</sup> Sophie Cottin, *Élisabeth*, *op. cit.*, p. 163-164.

désobéissante à l'ordre des choses que Malvina, Claire ou Agnès puisque Cécile méprise les convenances au point de s'adonner à l'écriture. Veuve de surcroît, indépendante et volontaire, Cécile Clare n'est pas châtiée — est-ce parce que son activité littéraire ne constitue pas aux yeux de Sophie Cottin, elle-même romancière, ni un écart ni une transgression ? Est-ce être marginale que d'écrire ?

## CHAPITRE V : MISTRISS CLARE ET LE MÉTIER D'ÉCRIVAIN

Dans son deuxième roman, Sophie Cottin trace le portrait d'un personnage secondaire nommé mistress Clare. On lui consacre un chapitre particulier car, bien qu'elle occupe une place négligeable dans le récit, sa fonction s'avère stratégique et essentielle pour l'auteure. En effet, Cécile Clare est romancière et *Malvina* est le seul roman de Sophie Cottin dans lequel évolue une écrivaine. Il y a en fait très peu de personnages auteurs dans la production littéraire de cette époque et Cécile prend une importance singulière puisqu'elle incarne l'interdit qui guette l'écriture féminine. Dans la première édition de ce roman, Cécile confie à Malvina qu'elle est romancière, mais qu'elle ne s'adonne à cette activité que pour subvenir aux besoins de sa sœur Louise. S'ensuit une longue diatribe contre la carrière d'écrivaine : Cécile blâme le genre de pédantes qui s'y adonnent et les beaux esprits qui négligent leurs devoirs d'épouses et de mères pour le plaisir de publier des romans.

Ces quelque dix pages, insérées dans le récit entre deux chapitres, étonnent d'abord par leur titre et par leur contenu. En effet, le chapitre VI de *Malvina* porte l'inscription «Une Préface», un intitulé révélateur de l'attitude que doit adopter un lecteur averti à la lecture de ce passage. De par sa définition, une «Préface» est destinée à être au début d'un livre. Selon le dictionnaire, une préface est un «texte placé en tête d'un livre et qui sert à le présenter au lecteur<sup>1</sup>». En mettant ce sixième chapitre en parallèle avec l'«Avertissement au lecteur» situé en tête du livre, on s'aperçoit que l'un est un peu le complément de l'autre. Dans l'«Avertissement» à *Malvina*, Sophie Cottin affirme qu'elle connaît : «le sentiment de [s]on insuffisance<sup>2</sup>» et que c'est justement cette qualité qui a présidé à l'écriture du roman.

---

<sup>1</sup> *Le Petit Robert I. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, «définition du mot PRÉFACE», Paris, Éditions Dictionnaire Le Robert, 1990, p. 1511.

<sup>2</sup> Sophie Cottin, *Malvina*, Paris, Ménard et Desenne, 1824 (1801), t. I, p. 2.

Dans *Claire d'Albe*, l'auteure est aux prises avec un phénomène semblable puisqu'elle écrit : «quant à moi, je sens si bien tout ce qui lui manque, que je ne m'attends pas que mon âge ni mon sexe me mettent à l'abri des critiques<sup>3</sup>». Partout où Sophie Cottin parle du travail créatif et du métier d'auteure, elle utilise des termes tels que «insuffisance» pour se justifier. Mais jamais sa position sur la question de l'écriture féminine n'est expliquée si clairement que dans ce sixième chapitre intitulé «Une préface».

L'extrait «Une préface» constitue davantage un avertissement au lecteur qu'un chapitre, et Sophie Cottin parvient même à le retrancher complètement des éditions postérieures sans nuire au récit. La raison pour laquelle l'auteure supprime cette section est que son contenu est une condamnation des femmes qui écrivent qui n'eut pas l'heur de plaire aux auteures de l'époque. Il soulève notamment l'indignation de Félicité de Genlis ainsi que de Germaine de Staël. L'endroit du texte qui choque particulièrement l'auteure de *Delphine* et de *Corinne* est celui où Sophie Cottin intervient dans l'échange entre Malvina et Cécile Clare. Dans cet épisode, Cécile affirme qu'elle ne connaît aucune femme auteur suffisamment talentueuse pour pouvoir écrire sur des sujets sérieux. Un appel de note de Sophie Cottin explicite ce commentaire.

Non, aucune, pas même cette Sapho toujours citée par les défenseurs de la gloire littéraire de notre sexe ; car, lors même qu'elle ne devrait pas sa célébrité autant aux malheurs de sa passion qu'à l'éclat de ses talents, il n'en résulterait pas moins que ses talents se sont bornés à peindre avec chaleur ce qu'elle éprouvait, et certes, je suis loin de refuser celui-là aux femmes. Mais qu'on m'en cite une qui ait tracé un ouvrage philosophique, une pièce de théâtre, enfin, une de ces productions vastes qui demandent une méditation longue et réfléchie, et qui puisse se mettre au niveau de celles de nos littérateurs de la seconde classe ? je me tairai, et je conviendrai que cette femme peut ressembler aux hommes ; et j'en serai bien fâchée pour elle, parce que, selon moi, elle aura beaucoup perdu ; car il m'a toujours semblé que l'équitable nature, en dispensant ses dons entre les deux sexes, avait tout fait pour l'esprit de l'un et tout pour le cœur de l'autre : c'est à savoir lequel des deux lots vaut le mieux ; pour moi, je pense que les femmes peuvent se contenter du leur. Aussi Chamfort a-t-

---

<sup>3</sup> Sophie Cottin, *Claire d'Albe*, op. cit., p. 691.

il dit quelque part qu'il semble que, dans le partage des deux sexes, les femmes eurent une case de moins dans la tête, et une fibre de plus dans le cœur<sup>4</sup>.

La Sapho dont il est question ici est en fait Germaine de Staël. Dans une lettre à M. Devaines, son ami intime, Sophie Cottin admet être peinée de la méprise qu'ait pu causer cette note sur Sapho. Elle affirme être du nombre des admiratrices de cette auteure et nie avoir voulu la viser particulièrement. Dans cette missive, elle concède que l'œuvre de Germaine de Staël a une grande valeur, mais elle plaint la femme derrière l'ouvrage, qui, croit-elle, doit souffrir beaucoup de sa célébrité.

Je conviens que Mme de Staël a fait un ouvrage philosophique où elle a déployé une grande supériorité de talent, et *j'en suis bien fâchée pour elle*. L'immense disproportion d'elle aux autres la met dans une classe à part ; tout être seul n'est pas heureux, et Mme de Staël ayant, je crois, trop un cœur de femme pour ne pas préférer un jour de bonheur à une éternité de gloire, sa grande célébrité doit l'importuner, et l'éclat de son nom lui être à charge. Ne le dit-elle pas elle-même, dans ce chapitre si touchant où, en peignant les malheurs attachés à ses talents, elle fait presque repentir du plaisir qu'on a trouvé à en jouir ? Mme de Staël m'intéresse trop pour que je ne préférasse pas qu'elle fût restée obscure<sup>5</sup>.

Sophie Cottin montre qu'elle comprend les enjeux de la production littéraire féminine, mais se croit personnellement irréprochable parce qu'elle se consacre uniquement à l'écriture de romans. Selon elle, Germaine de Staël se distingue car elle fait partie d'une «classe à part», et mérite les critiques ou la commisération parce qu'elle choisit d'écrire sur des sujets sérieux. En écrivant des livres érudits plutôt que des romans, il est vrai que Germaine de Staël cache son désir de gloire moins bien que Sophie Cottin.

L'extrait de cette lettre, l'Avertissement de *Malvina* ainsi que les deux chapitres intitulés «Une nouvelle connaissance» et «Une préface», contiennent des discours qui accentuent et mettent en valeur les problèmes relatifs à l'écriture féminine. Ce qui ressort

---

<sup>4</sup> Sophie Cottin, *Malvina*, Londres, Colburn Libraire, 1809 (1801), t. II, p. 68-69. Cette note admirable, citée in extenso, en dit long sur la façon dont se perçoivent les femmes auteurs à cette époque : inférieures et anormales.

<sup>5</sup> Sophie Cottin à M. Devaines (sans date) lettre citée dans L. C. Sykes, *Madame Cottin*, Oxford, Basil Blackwell, coll. «Modern Language Studies», 1949, p. 350.

surtout de ces textes est la notion de différence sexuelle : Sophie Cottin justifie son activité romanesque en se réclamant de cette «fibre de plus dans le cœur» qui autorise en quelque sorte les femmes à écrire des ouvrages d'imagination où elles peignent «les nuances d'un sentiment qui est toute leur vie<sup>6</sup>». Cette logique, qui veut que le roman soit un genre propre aux femmes, explique en partie sa condamnation de Germaine de Staël qui ose rédiger des essais théoriques, et qui s'arroge donc des vertus attribuées à l'esprit masculin.

En insérant un discours où elle justifie — via un personnage fictif — le métier qu'elle exerce, l'auteure de *Malvina* se excuse personnellement. En effet, à l'instar de Cécile Clare, Sophie Cottin n'a ni mari ni enfants et se targue d'écrire dans un but charitable et pour le bien matériel d'autrui. Cécile reflète tous ces aspects contradictoires de la femme auteur. En quelques lignes seulement, Cécile parle des devoirs naturels des femmes, de leur rôle dans la société, des problèmes que leur pose l'écriture — notamment la gloire et l'ambition. Cécile est l'incarnation de la femme écrivain idéale qui se voit malheureusement rejetée puis mise à l'écart malgré sa volonté de respecter les conventions et de ne pas sortir de la norme.

Dès son introduction dans le roman, on s'aperçoit que ce nouveau personnage est accablé par le poids des idées préconçues sur le compte des femmes auteurs. Avant même d'avoir rencontré Cécile, Malvina éprouve de la pitié, voire du mépris, pour cette femme qui respecte si peu ses devoirs. Il est vrai que la fielleuse *mistriss Birton* ne présente pas l'activité littéraire de Cécile comme utile ou lucrative. Dans un seul souffle, *mistriss Birton* résume tous les préjugés de l'époque au sujet des écrivaines :

je n'aurais que des éloges à donner à la manière dont elle a soutenu ses malheurs, ainsi qu'à l'usage qu'elle a fait de sa liberté, si je n'avais appris depuis peu qu'elle se mêle de faire des livres, et cette nouvelle lui a beaucoup

---

<sup>6</sup> Sophie Cottin, *Malvina*, Londres, Colburn Libraire, 1809 (1801), t. II, p. 67.

nui dans mon opinion, car il me semble qu'une femme qui se jette dans cette carrière ne sera jamais qu'une pédante ou un bel esprit<sup>7</sup>.

Cette sortie révèle quelques aspects importants concernant la perception des auteures. Mistriss Birton parle de «liberté» et de l'usage qu'en fait Cécile, puis affirme que les femmes qui écrivent ne sont que des «pédantes» ou des «beaux esprits». Le fait que ce soit mistriss Birton — cet esprit étroit — qui exprime ces idées reçues sur le compte des femmes auteurs montre bien combien ces préjugés sont répandus. Même Malvina, qui a pourtant des vues plus larges sur la féminité, est initialement d'accord avec sa parente qui considère que les romancières nuisent beaucoup à la société.

L'attitude première de Malvina à l'égard de Cécile est celle de l'étonnement et de la curiosité, parce qu'être auteure n'est pas un rôle conventionnel pour une femme. Sophie Cottin indique que Malvina, lors de sa rencontre avec Cécile «vit une femme encore jeune, et dont les manières simples et la conversation commune, n'annonçaient point un auteur<sup>8</sup>». Malvina s'attendait-elle à retrouver chez Cécile le pédantisme et l'austérité qu'on attribue habituellement aux écrivaines ? Une chose est certaine : elle aussi a des préventions envers les femmes d'esprit puisqu'elle est surprise de voir une femme à l'air simple mais qui, pourtant, sort de l'ordinaire par son gagne-pain. Intriguée, Malvina cherche à découvrir quels motifs peuvent conduire une femme vers l'originalité et la marginalité. Cécile entreprend alors d'expliquer sa conduite irrégulière à Malvina qui, ouverte d'esprit, apprend à ne pas juger ni mépriser les femmes auteurs.

Le personnage de Cécile Clare est, comme celui d'Agnès, rempli de contradictions et d'ambiguïtés qui sont ici intimement liées à son double statut de femme et d'auteur. Comme bien d'autres écrivaines de cette époque, Cécile se trouve dans une situation qu'on pourrait qualifier de «conflictuelle», étant donné qu'elle dit mépriser les femmes qui

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, t. II, p. 60.

écrivent et qu'elle est elle-même une romancière. Le «conflit» de Cécile n'est d'ailleurs pas étranger aux autres femmes écrivains de l'époque, qui doivent elles aussi combattre les préjugés et les tabous. Il semble que Cécile exprime mieux que tout autre personnage les véritables sentiments ambigus de Sophie Cottin. Le discours des deux écrivaines — la réelle et la fictive — sont en tous points semblables, et même leurs situations sont identiques (sexe, statut, finances, obligations, etc.) Tout comme Sophie Cottin qui avoue : «j'avais besoin de toutes les *circonstances* qui peuvent me *justifier* d'avoir [sic] entré dans cette carrière<sup>9</sup>», Cécile parle des «circonstances» qui l'ont poussé à écrire et cherche à «se justifier d'un tort<sup>10</sup>» lorsqu'il est question de son métier. Devant Malvina qui l'interroge, elle n'hésite pas à s'incriminer personnellement : «en vérité, vous ne seriez pas la femme que je suppose, si vous n'aviez pas désapprouvé ma conduite avant d'en connaître le motif<sup>11</sup>».

Cécile semble véritablement affectée par le discours péjoratif des intellectuels du siècle des Lumières qui dénigrent le génie féminin et qui s'opposent à ce qu'elles accèdent à une certaine notoriété. Ainsi, lorsque Cécile énonce que «les femmes, n'ayant ni profondeur dans les aperçus, ni suite dans leurs idées, ne peuvent avoir de génie<sup>12</sup>», elle ne fait qu'adhérer à une tradition essentiellement masculine qui prône l'infériorité intellectuelle des femmes. Jean-Jacques Rousseau, dans une lettre adressée à M. D'Alembert, dit explicitement que «ce n'est pas à une femme, mais aux femmes que je

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, t. II, p. 61.

<sup>9</sup> Sophie Cottin à Mme Jauge (12 avril 1800) lettre citée par L. C. Sykes *op. cit.*, p. 330. C'est moi qui souligne.

<sup>10</sup> Sophie Cottin, *Malvina*, Londres, Colburn Libraire, 1809 (1801), t. II, p. 64.

<sup>11</sup> *Ibid.*, t. II, p. 63.

<sup>12</sup> *Ibid.*, t. II, p. 68-69.



refuse les talents des hommes<sup>13</sup>». Quelques pages plus loin, Rousseau formule clairement les raisons pour lesquelles, selon lui, les femmes sont dénuées de talent.

Les femmes, en général, n'aiment aucun art, ne se connaissent à aucun, et n'ont aucun génie. Elles peuvent réussir aux petits ouvrages qui ne demandent que de la légèreté d'esprit, du goût, de la grâce, quelquefois même de la philosophie et du raisonnement. Elles peuvent acquérir de la science, de l'érudition, des talents et tout ce qui s'acquiert à force de travail. Mais ce feu céleste qui échauffe et embrase l'âme, ce génie qui consume et dévore, cette brûlante éloquence, ces transports sublimes qui portent leurs ravissements jusqu'au fond des cœurs, manqueront toujours aux écrits des femmes : ils sont tous froids et jolis comme elles ; ils auront tant d'esprit que vous voudrez, jamais d'âme ; ils seraient cent fois plutôt sensés que passionnés. La seule Sapho, que je sache, et une autre, méritèrent d'être exceptées. Je parierais tout au monde que les *Lettres portugaises* ont été écrites par un homme. Or partout où dominent les femmes, leur goût doit aussi dominer : et voilà ce qui détermine celui de notre siècle<sup>14</sup>.

Cécile Clare souscrit réellement aux idées rousseauistes qui préconisent qu'une femme doit se consacrer uniquement aux vertus domestiques, qui sont des «devoirs» desquels il est impossible de déroger. L'un de ces premiers devoirs fondamentaux est celui de la maternité. Une femme a mille obligations envers sa progéniture ; s'adonner à l'écriture, c'est négliger ses enfants, une idée à laquelle se rallie Malvina en disant : «pendant qu'elle écrit sur l'éducation, elle livre celle de ses enfants à des mains mercenaires, et tandis qu'elle disserte sur l'importance de ses devoirs, c'est une autre qui remplit les siens<sup>15</sup>». Selon Malvina, une femme ne peut se soustraire à ces devoirs car ils sont du ressort particulier de la nature : «la nature impose tant de soins aux femmes, qu'il semble que le temps qu'elles donnent au public, soit toujours pris aux dépens de leurs devoirs<sup>16</sup>». Celles qui les négligent ne sont donc pas «naturelles», autrement dit, elles ne sont pas «normales».

<sup>13</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à M. d'Alembert*, Paris, GF, 1967, p. 114.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 200-201.

<sup>15</sup> Sophie Cottin, *Malvina*, Londres, Colburn Libraire, 1809 (1801), t. II, p. 61.

<sup>16</sup> *Idem.*

Sophie Cottin et Cécile Clare désignent elles-mêmes une marge d'exclusion pour les femmes. Puisque «les épouses et les mères de famille composent la plus grande partie de notre sexe<sup>17</sup>», celles qui ne se rallient pas à la majorité sont donc à l'écart du reste de leur sexe. Cécile et Sophie Cottin, toutes deux veuves et sans enfants, sont du coup caractérisées par leur manque de «naturel» et par leur «minorité». En se distinguant du reste des femmes, Cécile est forcément marginale ; mais c'est justement de cette différence dont elle doit se réclamer si elle veut convaincre Malvina de son «droit à l'écriture». Le plaidoyer de Cécile repose sur cette différence entre le «très-petit nombre» de femmes à qui elle «permet d'écrire<sup>18</sup>», et le reste des femmes qui composent la norme. Ses arguments choquent parce qu'ils n'affranchissent pas la femme auteur des préjugés ou des stéréotypes. Cécile trace au contraire un cercle d'exclusion en posant des conditions à l'exercice littéraire et confine les femmes aux marges de la littérature.

Ces marges dans lesquelles Cécile propose aux femmes auteurs d'évoluer font en sorte qu'il y a en vérité très peu de femmes possédant le droit de se mettre à l'écriture. Il faut idéalement être sans obligations domestiques avant de songer à écrire. Ainsi, leur situation familiale apaise amplement la crainte de Cécile Clare et de Sophie Cottin d'aller à l'encontre de leur morale imprégnée de préjugés rousseauistes. Comme son héroïne, Sophie Cottin évoque son statut pour se justifier auprès de sa belle-sœur et réitère son parti pris contre les femmes auteurs.

Ne croyez pas pourtant, ma sœur, que je sois partisane des femmes auteurs, tant s'en faut... Il me semble que la nature ne donna un cœur si tendre aux femmes, qu'afin de leur faire attacher tout leur bonheur dans les seuls devoirs d'épouse et de mère, et ne les priva de toute espèce de génie que pour ôter à leur vanité le vain désir d'être plus qu'elles ne doivent ; que s'il est permis à quelques-unes d'exercer leur plume, ce ne peut être que par exception, et lorsque leur situation les dégage de ces devoirs, qui sont comme la vie du reste de leur sexe. Et alors

---

<sup>17</sup> Sophie Cottin, *Malvina*, Londres, Colburn Libraire, 1808 (1801), t. II, p. 70.

<sup>18</sup> *Ibid.*, t. II, p. 70.

même, je veux qu'elles sentent assez leur insuffisance pour ne traiter que des choses qui demandent de la grâce, de l'abandon et du sentiment<sup>19</sup>.

Cécile se réclame des mêmes arguments que sa créatrice et dit que «sans enfants, sans liens, ne paraissant tenir dans le monde qu'à mon père, peu de devoirs m'assujétissent [sic]<sup>20</sup>». Puisque leur excuse est dans leur situation, pourquoi s'acharment-elles alors à dévaloriser leur talent et affirment-elles qu'elles doivent «sentir leur insuffisance» ?

Car Cécile n'hésite pas à déclarer que les femmes n'ont aucun génie et Malvina est d'accord pour dire que «les femmes ne peuvent prendre la plume que pour montrer leur insuffisance<sup>21</sup>». La correspondance de Sophie Cottin témoigne également de ce peu de confiance en ses capacités intellectuelles. «Pénétrée de mon insuffisance, je ne me livre qu'avec peine à des raisonnements téméraires<sup>22</sup>». Il semble que cette humilité soit le résultat de la crainte de paraître attacher de l'importance à ses écrits. Cette peur est partagée par la romancière fictive, qui ne peut penser à son métier sans se le reprocher vivement.

Ce dont se défend Cécile est pourtant assez loin de ce qu'on lui reproche effectivement. Elle explique que, dans la solitude et la retraite dans lesquelles elle vit, et où l'oisiveté règne faute de n'avoir pas de mari ou d'enfants, elle n'a «pas cru plus mal faire en écrivant quelques pages qui plaisaient à [s]on imagination, qu'en chantant quelques ariettes, ou en peignant quelques tableaux<sup>23</sup>». Il n'y a, en effet, rien de mal à ce qu'une femme écrive — des lettres, des traités d'éducation, de la poésie et, pourquoi pas ? des romans —, surtout si cette dernière affirme y accorder autant de valeur que de chanter une ariette ou de coudre un bouton. En faisant cette comparaison, Cécile diminue l'importance

<sup>19</sup> Sophie Cottin à madame Jauge (12 avril 1800) lettre citée dans L.C. Sykes, *op. cit.*, p. 330.

<sup>20</sup> Sophie Cottin, *Malvina*, Londres, Colburn Libraire, 1809 (1801), t. II, p. 64.

<sup>21</sup> *Ibid.*, t. II, p. 69.

<sup>22</sup> Sophie Cottin à M. Gramagnac (16 mars 1794) lettre citée dans L. C. Sykes, *op. cit.*, p. 287.

<sup>23</sup> *Ibid.*, t. II, p. 65.

de son activité littéraire et ne montre que son côté amusant, léger et futile. Elle soutient cette idée tout au long de son monologue, puisqu'elle affirme plus loin :

qu'une femme écrive un roman, apprenne une science, ou travaille à l'aiguille, cela est fort égal, pourvu qu'elle reste dans son obscurité ; ce n'est pas le genre de ses occupations, mais l'usage qu'elle en fait qu'on doit censurer: qu'elle amuse ses amis d'une historiette sortie en jouant de sa plume, personne n'a rien à lui dire si elle en reste là ; mais en la faisant imprimer, elle semble avouer le prix qu'elle y attache<sup>24</sup>.

En affirmant que «en la faisant imprimer, elle semble avouer le prix qu'elle y attache», Cécile met le doigt sur la particularité de l'écriture féminine : on accepte que les femmes écrivent à la condition expresse qu'elles conservent leur «obscurité» naturelle. Celles ayant acquis le droit de pratiquer leur talent n'y gagnent rien puisqu'il est malséant pour elles de publier le produit de leur labeur, la publication de leurs manuscrits allant à l'encontre de cette modestie qui doit caractériser les femmes. Bref, elles n'ont point de génie ni de talent, ne doivent écrire que des ouvrages légers qu'elles doivent s'abstenir de publier. Ceci est la faute du public, qui juge et condamne les écrivaines :

d'ailleurs, en se livrant ainsi au public, ce n'est pas seulement le livre, mais l'auteur qu'on lui soumet. Si une femme dit des faiblesses de son sexe, on les lui attribuera ; si elle en peint les vertus, on la taxera d'orgueil ; on croira toujours qu'elle puise le développement des passions dans son cœur, et celui des situations dans sa mémoire. Combien une femme court de risques dans cette carrière, et qu'il lui faut de témérité pour oser s'y hasarder !<sup>25</sup>

Cécile entrevoit la difficulté pour les femmes d'écrire des romans sans que le public ne leur attribue jusqu'aux moindres sentiments de leurs héroïnes fictives. L'écriture de romans, en les mettant à l'abri du soupçon d'être avides de gloire, rend cependant publique leur vie privée et les expose ainsi dangereusement.

Il n'y a donc guère de situation idéale propice à l'écriture chez les femmes. Malgré le fait qu'elles soient veuves et qu'elles n'écrivent que des romans, Cécile Clare et Sophie

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, t. II, p. 65-66.

<sup>25</sup> *Ibid.*, t. II, p. 66.

Cottin doivent faire face aux préjugés de la critique qui ne leur pardonne pas leur activité littéraire. La romancière est une marginale, un être curieux à l'écart de son sexe qui mérite le mépris qu'on lui octroie, car elle brigue les suffrages de la foule, cherche à acquérir une renommée ou passer à la postérité, et va ainsi à l'encontre de son «obscurité naturelle». Le métier d'écrivaine, même s'il ne s'exerce que dans les cas très particuliers que désignent Cécile et sa créatrice, demeure une source non équivoque de frustrations pour celles qui désirent s'y consacrer.

Le contexte social de l'époque est évidemment responsable en grande partie des problèmes rencontrés par Cécile Clare et ses semblables. Au dix-huitième siècle, l'idée d'une femme talentueuse surprend, car peu de femmes parviennent à se démarquer des hommes grâce à leur esprit. Le nombre minime des femmes s'étant illustrées dans les domaines artistiques ne veut cependant pas dire qu'elles sont incapables de faire preuve de génie musical, pictural ou littéraire, mais plutôt qu'il est beaucoup plus difficile de percer dans les arts si l'on est une femme. De plus, l'instruction des femmes est centrée uniquement autour d'un «art de plaire». Les demoiselles de bonnes familles reçoivent pourtant une formation musicale exemplaire et un grand nombre d'entre elles jouent du piano ou de la harpe avec une dextérité enchanteresse. Elles demeurent des exécutrices talentueuses, certes, mais sont malheureusement rarement reconnues comme compositrices.

Les jeunes filles font, plus souvent qu'autrement, leur apprentissage dans un couvent. Leur éducation est alors tout au plus chargée de règles de bienséance et de principes moraux et religieux. Quant aux lettres, elles font rarement partie du programme imposé ; la lecture même est perçue comme dangereuse puisque c'est par elle qu'on accède au savoir. La lecture de romans, surtout, est proscrite. Dans une nouvelle de Félicité de Genlis, une jeune fille prude et bien élevée suscite ces commentaires de la part d'une femme du monde : «elle n'a jamais lu un roman : j'ai voulu lui en prêter (et des romans très

moraux) ; savez-vous ce qu'elle répond ? maman n'approuve pas ce genre de lecture<sup>26</sup>». Les filles doivent s'abstenir de lire des romans si elles veulent conserver toute leur pureté et leur grâce — dès lors, on conçoit les difficultés qui sont à surmonter pour une jeune femme désirant se lancer dans une carrière littéraire.

Au dix-huitième siècle, on affirme encore que la nature a distingué les caractéristiques masculines et féminines ; une femme possédant un esprit supérieur étonne parce que cela n'est pas naturel. Malgré le prétendu progrès des Lumières, on continue à voir chez les femmes d'esprit une intelligence masculine artificielle qui choque. «*Women of intellect — or more exactly women who allowed their intellect to show — have been, throughout the history of Western civilisation, more often feared than admired*<sup>27</sup>». Une femme intelligente et cultivée est donc confrontée à des préjugés et des stéréotypes prônant que l'intelligence est un attribut proprement masculin. En somme, toute femme qui montre sa supériorité d'esprit rejette son statut de femme et bouleverse l'ordre social.

En plus d'être à l'écart de son sexe et de la sphère littéraire, la femme écrivain est avant tout une romancière. Cela constitue une autre forme d'écart, puisque le roman occupe une position marginale dans l'univers des lettres au dix-huitième siècle. Les romancières sont méprisées et dévalorisées parce que la plupart des gens s'accordent pour voir dans la forme romanesque un genre pernicieux. Dans son ouvrage sur l'ambition féminine au dix-huitième siècle, Elisabeth Badinter écrit pourtant que «l'ambition féminine passe nécessairement par l'écriture<sup>28</sup>». C'est qu'avec l'écriture, les femmes obtiennent enfin la possibilité d'être créatrices plutôt que simplement exécutrices ; mais si quelques femmes acquièrent de la notoriété grâce à leur talent d'épistolières ou de romancières, ce n'est que

---

<sup>26</sup> Stéphanie Félicité de Genlis, «Les amants sans amour» dans *Le Comte de Corke*, Paris, Maradan, 1805, t. II, p. 16.

<sup>27</sup> Roland Bonnel et Catherine Rubinger, *Femmes savantes et femmes d'esprit. Women intellectuals of the French Eighteenth Century*, New York, Peter Lang Publishing, 1994, p. 2.

dans la mesure où leurs productions sont amusantes et en rien sérieuses. On ne leur dispute pas leur génie en tant que romancières puisque le fait même qu'elles n'écrivent que des romans prouve que ce génie est en réalité bien faible. Selon la mentalité de l'époque, les femmes à l'âme sensible ont toutes une prédisposition à l'écriture de romans, qui sont considérés comme un exercice de l'imagination plutôt que de l'intellect. Cette fausse conception enlève beaucoup de valeur aux œuvres remarquables produites par Germaine de Staël ou Françoise de Graffigny.

Dans son ouvrage intitulé *De la littérature*, Germaine de Staël consacre justement un chapitre à l'étude des femmes qui cultivent les lettres. Dans cet extrait, l'auteure s'attache à dénoncer la situation imparfaite des femmes dans la société et déplore le peu de place réservée à l'élite féminine parmi les intellectuels postrévolutionnaires. Elle soulève avec justesse les problèmes que posent la gloire et l'ambition chez la femme. «La gloire même, dit-elle, peut être reprochée à une femme, parce qu'il y a contraste entre la gloire et sa destinée naturelle<sup>29</sup>». Une femme qui a de l'esprit ne respecte pas les règles de la bienséance si elle s'en sert avec éclat : «examinez l'ordre social, [...] et vous verrez bientôt qu'il est tout entier armé contre une femme qui veut s'élever à la hauteur de la réputation des hommes<sup>30</sup>». En effet, alors qu'un homme célèbre inspire la puissance et la droiture, une femme, elle, est tellement vulnérable lorsqu'elle écrit un livre qu'elle suggère plutôt la faiblesse et le mépris. «Quand une femme publie un livre, elle se met tellement dans la dépendance de l'opinion, que les dispensateurs de cette opinion lui font sentir durement leur empire<sup>31</sup>».

---

<sup>28</sup> Elisabeth Badinter, *Émilie, Émilie. L'ambition féminine au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion, 1983, p. 38.

<sup>29</sup> Germaine de Staël, «Des femmes qui cultivent les Lettres», *De la littérature*, Paris, GF, 1991 (1800), p. 339.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 334.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 334.

Cette dépendance dont parle Germaine de Staël est en grande partie attribuable au fait même de publier ; l'acte de publication suppose une part de publicité qui, pour la femme, s'avère néfaste à sa réputation. «*To depart from the norm and to publish, was to be a social outcast, condemned by both sexes*<sup>32</sup>». L'analyse de Catherine Cusset<sup>33</sup> insiste elle aussi sur le fait que la gloire est hors de la portée des femmes puisqu'elle comporte nécessairement les notions de «public» et d'«éclat» qui, pour elles, sont presque toujours associées à la honte et au scandale. Cette réaction est le fruit de préjugés dont les arguments les plus puissants ont trait à la nature de la femme, considérée comme intrinsèquement vouée à l'obscurité de par son sexe même. Catherine Cusset voit dans ce phénomène le résultat de l'influence de la pensée rousseauiste vers la fin du dix-huitième siècle : les femmes de lettres sont des êtres incongrus qui négligent leurs devoirs d'épouses et de mères au profit d'un passe-temps inutile et frivole. Ces diverses considérations montrent que toute venue à l'écriture n'est pas un acte fortuit, mais bien un geste marginal posé consciemment. Un constat s'impose alors : Sophie Cottin, qui connaît et partage l'opinion de ses contemporains sur le sujet, écrit et publie néanmoins, et ce, malgré le tort que cela peut infliger à sa réputation. La question de la venue à l'écriture devient alors d'un grand intérêt.

Pour Sophie Cottin, la venue à l'écriture se fait aisément. Très jeune, elle entretient une correspondance ponctuelle, et la quantité et la longueur des lettres qu'elle adresse à ses proches montrent bien le plaisir que lui procure l'écriture. Inspirée par Rousseau, elle commence dès 1790 à rédiger un traité sur l'éducation. Avant la publication de *Claire d'Albe*, elle prépare des ouvrages de poésie et plusieurs manuscrits inachevés, qui se trouvent aujourd'hui à la Bibliothèque Nationale de France, témoignent de ce goût certain

---

<sup>32</sup> Roland Bonnel et Catherine Rubinger, *op. cit.*, 1994, p. 14.

<sup>33</sup> Catherine Cusset, «Rousseau's Legacy : Glory and Femininity at the End of the Eighteenth Century. The Cases of Sophie Cottin and Élisabeth Vigée-Lebrun» dans *Femmes savantes et femmes d'esprit. Women*



de Sophie Cottin pour les lettres. En fait, c'est plutôt sa venue à l'édition qui ne s'effectue pas sans doutes ni culpabilité.

Dans sa préface à *Claire d'Albe*, Sophie Cottin explique les points saillants qui entourent la publication de son premier roman. Elle songe à publier son manuscrit parce qu'un ami dans le besoin vient implorer son aide alors qu'elle-même a des troubles financiers. Dissimulée par un anonymat qu'elle croit «impénétrable», elle vend les droits de son livre à un libraire et verse effectivement les profits entre les mains de «l'infortuné qui le réclamait<sup>34</sup>». Sophie Cottin ne divulgue pas son nom à Maradan, son éditeur, et la transaction est effectuée par son cousin M. Lemarcis. Elle opte naturellement pour une obscurité féminine. Il est même permis de croire que, sans cette action charitable pour justifier la vente de son manuscrit, Sophie Cottin n'aurait peut-être jamais trouvé le courage nécessaire à la publication d'une œuvre rédigée, selon ses dires, depuis deux mois déjà (mais peut-être davantage si l'on se fie à sa correspondance<sup>35</sup>). Il semble qu'elle cherche plutôt un prétexte qui excuse, aux yeux de ses proches, l'édition de son roman.

Sophie Cottin ne signe donc pas sa première œuvre. L'anonymat est important pour elle puisque «l'entière certitude que j'avais, en écrivant ce roman, que jamais on n'en soupçonnerait l'auteur, m'y avait fait répandre des couleurs un peu voluptueuses, des passions un peu vives<sup>36</sup>». Elle frémit à la pensée d'abdiquer son *incognito* : de nombreux parents ignorent qu'elle a publié un livre et l'écrivaine craint leurs reproches. Lorsque la rumeur publique commence à lui attribuer la «maternité» de ce livre, elle répugne à

---

*Intellectuals of the French Eighteenth Century*, Bonnel et Rubinger éd., New York, Peter Lang Publishing, 1994.

<sup>34</sup> Madame Cottin à madame Jauge (12 avril 1800) lettre citée dans L.C. Sykes, *op. cit.*, p. 329.

<sup>35</sup> Dans l'ouvrage de Sykes, un certain nombre de lettres ou de morceaux de journal personnel contiennent des fragments que l'on retrouve dans *Claire d'Albe*, et dont la rédaction remonterait à 1796 et 1797, soit trois ou quatre ans avant la publication du roman.

<sup>36</sup> Madame Cottin à madame Jauge (12 avril 1800) lettre citée dans L. C. Sykes, *op. cit.*, p. 329.

confirmer auprès de ses proches l'idée qu'elle puisse être auteure. Dans une missive ambiguë à son beau-frère, l'auteure s'empresse de lui dire :

je vous affirme que je ne me donnerai pas la peine de me défendre d'être l'auteur de *Claire d'Albe*. C'est une de ces sottises accusations qui doivent tomber d'elles-mêmes, et à laquelle je paraîtrais attacher quelque prix, en cherchant à la réfuter. Défendez-moi toujours, cependant, vous ne pouvez me faire un plus grand plaisir<sup>37</sup>.

Dans ces propos ambivalents, il est impossible de deviner si Sophie Cottin avoue à son beau-frère qu'elle exerce ce métier mais en dédaigne les honneurs, ou nie carrément son activité romanesque. À cette époque, l'auteure de *Claire d'Albe* écrit également une lettre à sa belle-sœur pour lui expliquer les raisons de sa conduite. L'opinion de sa belle-famille préoccupe tout particulièrement la romancière puisqu'elle se justifie auprès d'eux, chose qu'elle ne fait pas avec sa famille immédiate ou ses amis. Comme le souligne avec justesse Christine Planté : «l'usage public du nom conjugal par une femme de lettres ne peut être socialement admis sans problèmes. [...] Aussi, les femmes qui s'obstinaient à écrire et surtout à publier, étaient-elles le plus souvent priées par leur proches de bien vouloir le faire incognito<sup>38</sup>». Sophie Cottin n'a pas la possession entière de son nom — c'est d'ailleurs le cas de ses héroïnes —, et elle doit avertir sa belle-famille qu'elle en fait un usage public.

Le problème du nom et de la publicité complique les relations initiales entre elle et son métier. L'opinion générale accueille pourtant favorablement cette auteure mystère, mais plusieurs de ses contemporains trouvent son premier livre un peu audacieux. Félicité de Genlis s'indigne devant la scène finale scandaleuse de *Claire d'Albe* (où Claire et Frédéric profanent le tombeau du père) et affirme que «ce roman est à tous égards un mauvais ouvrage, sans intérêt, sans imagination, sans vraisemblance et d'une immoralité

<sup>37</sup> Sophie Cottin à André Cottin (15 juin 1799), lettre citée dans L. C. Sykes, *op. cit.*, p. 324.

<sup>38</sup> Christine Planté, *op. cit.*, p. 30.

révoltante<sup>39</sup>». Malgré ces critiques sévères et le fait que son nom soit dévoilé au public grâce à l'indiscrétion d'un éditeur<sup>40</sup>, Sophie Cottin entreprend tout de même un autre roman. Dans une lettre à madame Jauge, elle annonce à sa belle-sœur qu'elle a publié un livre et lui explique les motifs qui l'ont menée à écrire un nouveau roman. «Celui-ci, écrit-elle, est un peu la correction de l'autre [...] et [...] je ne vois pas pourquoi je me priverais désormais de l'occupation la plus *amusante* que j'aie trouvée encore<sup>41</sup>».

Sophie Cottin l'avoue enfin : elle aime écrire. Dans sa correspondance, elle confie son désir d'écrire à ses proches et ne montre aucune honte à dire :

Il y a pour moi un charme dans la composition que je ne peux t'exprimer. Je m'*amuse* cent fois plus à méditer un sujet, à écrire quelques pages, qu'à voir Mme Hocquart jouer Zénobie [...]. *Je trouve même dans ce genre de travail une séduction dont je ne me défends pas toujours sans effort.* [...] M. Michaud, m'entretenant souvent de littérature, m'a ramenée *malgré moi* aux idées de composition. *Je me garde* bien de m'y livrer, mais je sais que, si je devais quitter tes enfants, ce ne serait en vérité pas pour le plaisir d'aller dans le monde. Il faut bien que le charme que je trouve à composer soit véritablement vif<sup>42</sup>.

Le fait qu'elle qualifie cette activité d'«amusante» montre bien la distance qu'elle veut prendre face à son métier. À cet égard, Sophie Cottin est loin d'être naïve puisqu'elle devine que le fait d'accorder une importance significative à son travail la signalerait comme une personne avide de gloire ou de succès littéraire. Comme l'indique l'article de Catherine Cusset, ce serait pour Sophie Cottin un peu de la prostitution de dévoiler ses passions au

---

<sup>39</sup> Stéphanie-Félicité de Genlis, *De l'influence des femmes sur la littérature française. Comme protectrices des lettres et comme auteurs*, Paris, Maradan, 1811, p. 242.

<sup>40</sup> L. C. Sykes indique que ce pourrait bien être M. Suard, directeur des *Mélanges littéraires*, à qui Sophie Cottin avait bien recommandé de garder son identité secrète, qui publie néanmoins son nom en tête de son poème *La Prise de Jéricho*, lors de sa parution en août 1803. Voir L. C. Sykes, *op. cit.*, p. 331-332.

<sup>41</sup> Madame Cottin à madame Jauge (12 avril 1800), lettre citée dans L.C. Sykes, *op. cit.*, p. 330. C'est moi qui souligne.

<sup>42</sup> Sophie Cottin à Julie Verdier (sans date), lettre citée dans L. C. Sykes, *op. cit.*, p. 394. C'est moi qui souligne.

public et d'espérer en plus en récolter quelque chose<sup>43</sup>. Voilà pourquoi elle prétend «se défendre» et «se garder» d'écrire, et ne s'y soumettre que «malgré elle».

Alors que certaines femmes auteurs, telle que George Sand, continuent à mettre de l'avant la nécessité pécuniaire, Sophie Cottin ne peut plus, après *Claire d'Albe*, prétexter honnêtement l'idée de publier un ouvrage à des fins charitables. D'après sa correspondance, il semble en effet clair que sa situation financière se redresse après 1800, comme en témoignent les rénovations importantes qu'elle apporte aux jardins et à la demeure de Champlan. Son bien-être matériel s'avère donc d'une importance capitale dans son effort de conciliation car, comme le signale Christine Planté, «le besoin constituait pour elles un des alibis les plus acceptables puisqu'il les excusait de se livrer à la publicité et levait le soupçon d'ambition, ou de recherche de la gloire personnelle qui aurait pesé autrement sur leurs travaux<sup>44</sup>».

Avec *Amélie Mansfield*, son troisième roman, Sophie Cottin commence enfin à se réconcilier avec l'idée qu'elle est une écrivaine. La seule remarque négative de la critique concerne sa préface qui, cette fois, se trouve au début de l'œuvre comme il se doit. Sophie Cottin n'a pas abandonné son discours péjoratif sur les femmes auteurs et continue à dénigrer publiquement son métier. Une notice accompagnant l'édition d'*Élisabeth* précise ainsi que «quoiqu'elle ait beaucoup écrit, elle avait pour maxime qu'une femme ne doit point écrire. Dans la première édition d'*Amélie Mansfield*, elle faisait une censure très amère des femmes auteurs, et ne songeait point à faire exception pour elle<sup>45</sup>». Ces attaques répétées et virulentes témoignent d'un malaise constant et irrémédiable. Parce qu'elle

---

<sup>43</sup> Catherine Cusset, *op. cit.*, p. 407. «Cottin writes in her correspondence that publishing a novel means, for a woman author, giving herself to the public, revealing the passions that she experiences, prostituting herself».

<sup>44</sup> Christine Planté, *op. cit.*, p. 191.

<sup>45</sup> «Notice historique sur Madame Cottin» dans *Élisabeth ou les exilés de la Sibérie*, Paris, Roret et Roussel, 1820 (1806), p. 8.

conserve l'anonymat et dit mépriser le génie féminin, certains de ses contemporains croient véritablement que Sophie Cottin n'a pas d'ambition littéraire. Si Sophie Cottin n'avait pas été ambitieuse, elle n'aurait pas continué à écrire et à *publier*.

Dire de Sophie Cottin qu'elle n'a aucune ambition littéraire, c'est l'astreindre à une dimension d'écrivaine mineure dont elle émerge à peine depuis quelques années. Plusieurs critiques, dont Castel-Cagarriga, aiment pourtant insister sur ce fait. Ce dernier affirme que «elle n'avait point de vanité littéraire et *Claire d'Albe* avait paru sous le couvert de l'anonymat<sup>46</sup>». De nombreux témoignages confirment au contraire que ces assertions sont fallacieuses. On sait, par exemple, que la romancière fréquente assidûment le salon littéraire de madame de Pastoret, avec qui elle est très liée. Ces réunions ont lieu à la suite de la publication de *Claire d'Albe*, et Sophie Cottin y rencontre de nombreux artistes et des hommes politiques influents. Le salon de madame de Pastoret<sup>47</sup> est un lieu où des intellectuels de tous les milieux se rencontrent et dont Sophie Cottin fait partie intégrante.

Peu après la mort de son mari, la romancière entretient également une brève correspondance avec plusieurs hommes de lettres tels que Louis-Sébastien Mercier, auteur du *Tableau de Paris*, et Charles-Albert Dumoustier, philosophe avec qui elle discute de morale. Bernardin de Saint-Pierre est également l'un de ses correspondants ; seulement quelques lettres sont échangées entre elle et ces écrivains, mais cela suffit à démontrer l'attrait qu'exerce la littérature sur la jeune femme. Ses lectures personnelles, dont un échantillon nous est donné dans une missive adressée à Gramagnac, témoignent d'une culture étendue et d'une connaissance des classiques antiques, anglais et français<sup>48</sup>. La romancière entreprend même de traduire en français quelques auteurs anglais qu'elle

---

<sup>46</sup> Castel-Cagarriga, *loc. cit.*, p. 128.

<sup>47</sup> Pour des renseignements supplémentaires concernant le salon de madame de Pastoret, voir surtout l'ouvrage d'Arnelle, *Une oubliée. Madame Cottin d'après sa correspondance*, Paris, Plon, 1914, p. 127-133.

<sup>48</sup> Madame Cottin à M. Gramagnac (10 novembre 1794), lettre citée dans L. C. Sykes, *op. cit.*, p. 292.

admire particulièrement. Ce sont là les signes indéniables d'une ambitieuse qui considère la littérature comme plus qu'un simple passe-temps, malgré ce qu'elle veut bien prétendre.

En fait, compte tenu des circonstances dans lesquelles cette romancière écrit, il semble plus juste de supposer qu'elle se sert des préjugés et des «idées reçues» afin de continuer à exercer ce métier qui l'occupe si entièrement. Cette abnégation totale et ce mépris instinctif des honneurs seraient une façade érigée afin de se garder des jugements. Car ses romans recèlent, sous des dehors anodins, une véritable critique sociale : on y retrouve des considérations sur la famille et sur l'éducation, des réflexions sur les conventions mondaines, des contestations virulentes à l'égard des préjugés nobiliaires et des interdits religieux. Ses écrits illustrent la position ambiguë et imparfaite des femmes dans la société et aspirent à l'avènement d'un monde où elles sont libres de leurs actions et maîtresses de leurs décisions. Comme l'exprime si bien Jean Gaulmier, «le problème de Sophie Cottin est celui de l'insertion de l'individu dans une société à laquelle il se heurte violemment<sup>49</sup>».

---

49 Jean Gaulmier, «Sophie et ses malheurs ou le romantisme du pathétique», *Romantisme*, vol. 3, 1972, p. 12.

## CONCLUSION

En essayant tant bien que mal de prendre sa place dans ce monde masculin très exclusif qu'est la société postrévolutionnaire, Sophie Cottin se heurte à de nombreux préjugés et tabous. Bien qu'elle ne soit pas la seule à être victime de censure, il semble que le rejet par la société soit ressenti plus amèrement chez cette auteure, puisqu'on en retrouve une illustration très nette à travers ses personnages. Si l'on admet qu'elle ait de la difficulté à faire coïncider l'acte d'écriture avec son statut de femme, cette contradiction existentielle doit nécessairement se transposer dans ses romans.

En étant elle-même à l'écart de tout — du mariage, de la maternité et de la scène littéraire — Sophie Cottin transpose sur ses héroïnes ses propres aspirations tout en leur léguant ses désillusions et son angoisse. Ce conflit est exprimé dans la majorité de ses œuvres et chacun de ses romans possède plusieurs personnages marginaux et transgressifs. Malvina, Mathilde et les autres incarnent ce sentiment de «non-appartenance» qui fait écho à la situation de l'écrivaine. L'écriture devient alors pour Sophie Cottin un exutoire où sont transposés des sentiments d'exclusion et de marginalité.

Aujourd'hui encore, il existe plusieurs préjugés destructeurs au sujet de la littérature féminine. Un de ceux-là veut que les femmes qui écrivent au dix-huitième siècle ne renouvellent pas le discours et ne s'en tiennent qu'aux scènes pathétiques et larmoyantes qui, bien que populaires à l'époque, ne semblent plus avoir de valeur réelle aujourd'hui. C'est donc dire de ces écrits qu'ils sont inaptes à traduire le monde et, du coup, c'est nier l'expérience de la féminité qui se transcrit nécessairement au cœur d'une œuvre. Or, la vision de la marginalité qu'exprime Sophie Cottin à travers ses personnages est à la fois unique et universelle. Unique parce qu'elle traduit son propre sentiment d'aliénation, forcément personnel, face aux institutions en place telles que le mariage, la famille et la

littérature. Universelle car l'impression d'infériorité et d'inadéquation qu'elle laisse dans sa prose est ressentie, vécue et véhiculée par un nombre considérable de femmes au dix-huitième siècle.

Contrairement à Raymond Trousson, qui préfère voir dans le roman *Claire d'Albe* une simple transformation de l'idéologie rousseauiste, l'œuvre de Sophie Cottin apparaît pour notre part bien plus qu'une simple critique ou adaptation de l'œuvre de Rousseau. Dans le commentaire suivant, Trousson passe rapidement sur des aspects du roman qui nous apparaissent comme étant primordiaux : soit la «révolte» et les «transgressions».

Au-delà de la révolte et de la transgression des tabous, peut-être y avait-il encore dans ce roman [...] une tentative de déconstruction d'un mythe littéraire. Madame Cottin est d'une génération qui a subi, très profonde, l'influence de Rousseau [...]. C'est pourquoi *Claire d'Albe* offre de nombreuses réminiscences de la *Julie*, dans la conception des personnages et la distribution des rôles, dans la constitution du cadre, la description des sentiments<sup>1</sup>.

Trousson insiste aussi sur les points réussis de *Claire d'Albe*, et les attribue à Rousseau, mais taxe de «maladresses» et d'«adaptations» les endroits dans le récit où Sophie Cottin se dissocie du grand romancier. Ces transgressions, cette révolte, que la critique balaie facilement du revers de la main, sont pourtant essentielles et constituent la base d'une philosophie, d'un mythe, qui se dissocie justement des théories élaborées par le prédécesseur auquel on ne cesse de vouloir la comparer.

Trousson lui-même discute pourtant du mythe dans son livre *Thèmes et mythes* et affirme :

Le mythe a toujours un aspect collectif. [...] Mais où est l'accueil collectif fait aux «mythes personnels» de Hugo (océan, étoile, cosmos) ou de Michelet (le peuple) ? En quoi ont-ils engendré une tradition ? Tiré à hue et à dia, le mythe est tantôt dépôt laissé dans l'esprit de tous les hommes d'une époque donnée, tantôt expression d'une mentalité, d'une vision du monde individuelle<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Raymond Trousson, «Introduction à *Claire d'Albe*» dans *Romans de femmes du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1996, p. 689.

<sup>2</sup> Raymond Trousson, *Thèmes et mythes*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1981, p. 18.



La marginalité des personnages de Sophie Cottin constitue effectivement un mythe pour le moins personnel de l'auteure, puisqu'il semble traduire l'expression de *sa* «vision du monde». L'auteure de *Claire d'Albe* dit justement dans la préface à sa première œuvre qu'elle parvient à se retirer dans «un monde idéal<sup>3</sup>» avec l'écriture. Et cet univers qu'elle se crée est loin d'être à l'image de Rousseau.

Dans l'introduction de son édition de *Claire d'Albe*, Trousson compare le discours moralisateur de M. d'Albe au «système» mieux ébauché de M. de Wolmar dans le roman *Julie ou la Nouvelle Héloïse* de Rousseau. Certes, Sophie Cottin s'inspire des idées de Rousseau sur la position de la femme dans la société, mais elle ne s'en sert que pour mieux les réfuter. Dans *Claire d'Albe* par exemple, M. d'Albe apparaît au lecteur comme un homme extrêmement ridicule et méprisable lorsqu'il affirme :

une femme, en se consacrant à l'éducation de ses enfants et aux soins domestiques, en donnant à tout ce qui l'entoure l'exemple des bonnes mœurs et du travail, remplit la tâche que la patrie lui impose [...]. C'est aux hommes qu'appartiennent les grandes et vastes conceptions; c'est à eux de créer le gouvernement et les lois; c'est aux femmes à leur en faciliter l'exécution, en se bornant strictement aux soins qui sont de leur ressort. Leur tâche est facile; car quel que soit l'ordre des choses, pourvu qu'il soit basé sur la vertu et la justice, elles sont sûres de concourir à sa durée, en ne sortant jamais du cercle que la nature a tracé autour d'elles ; car, pour qu'un tout marche bien, il faut que chaque partie reste à sa place<sup>4</sup>.

Cette sortie, qui est à peine justifiée dans le récit, rend le personnage du mari de Claire extrêmement antipathique, d'autant plus que son caractère est loin d'être calqué sur celui d'un M. de Wolmar calme, posé et érudit. En effet, M. d'Albe est colérique et jaloux, vindicatif et injuste<sup>5</sup>. Sa tirade, loin d'être édifiante, souligne son conservatisme et sa rigueur sans du tout montrer la grandeur de son esprit. Pour sa part, M. de Wolmar peut

<sup>3</sup> Sophie Cottin, «Préface» à *Claire d'Albe*, *op. cit.*, p. 691.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 704.

<sup>5</sup> De nombreux épisodes du roman montrent M. d'Albe punissant sévèrement un employé ayant commis une faute accidentelle, s'emportant, conspirant lorsqu'il découvre la passion de Claire pour Frédéric. Dès le début du roman, Claire ne nous cache pas que son mari est jaloux et que c'est pour cette raison qu'elle a accepté de

entretenir Julie et son amant de semblables raisonnements en toute bonne foi puisque son système s'avère efficace après tout : Julie ne transgresse pas les limites du devoir qui lui est imposé, elle ne fléchit pas et respecte le «cercle que la nature a tracé autour d'elle». C'est justement le succès de son entreprise qui couronne l'idéologie rousseauiste. Par contre, la tentative de M. d'Albe se solde par un échec cuisant puisque Claire, malgré le fait qu'elle dit adhérer à cette idéologie, fait de son mari un cocu et consacre ainsi le renversement définitif de l'idéologie rousseauiste.

Il est surprenant que Trousson — qui insiste dans un autre livre sur l'importance des préoccupations d'un auteur, du contexte social, religieux, politique et moral dans lequel il évolue — ne fasse pas le lien entre le contexte social dans lequel vit Sophie Cottin et les transgressions et la violence de ses héroïnes. Dans l'introduction à ce travail, il se trouve une citation de Trousson qui semble ici pertinente puisqu'elle rappelle que :

Chaque époque se fait une mythologie particulière, propre à exprimer ses préoccupations, à refléter ses aspirations et inquiétudes [...]. On peut donc penser que des auteurs contemporains, se trouvant situés sur une toile de fond commune [...] utilisent le thème avec des intentions identiques et offrent donc, à un moment donné, une certaine parenté que l'usage du thème permet précisément de définir<sup>6</sup>.

Lui qui, assurément, a lu les œuvres de Félicité de Genlis, d'Isabelle de Charrière, de Claire de Duras, de madame de Tencin et des autres femmes qui composent le volume pour lequel il fait office d'éditeur, comment n'a-t-il pas remarqué la préoccupation évidente de ces femmes avec l'identité et la position sociale de leurs héroïnes ? Les exemples ne manquent pas : Ourika, cette jeune Noire élevée dans une société aristocratique et aisée, au sein de laquelle elle n'a aucune chance de s'élever parce qu'elle n'a ni rang, ni argent, ni blancheur de peau ; mademoiselle de Clermont qui fait, comme Amélie Mansfield, un mariage

---

vivre à la campagne. Toujours en train de prêcher et de faire la morale à ceux qui l'entourent, M. d'Albe est une caricature, si on veut, de M. de Wolmar.

<sup>6</sup> Raymond Trousson, *Thèmes et mythes*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1981, p. 98.

clandestin qui est de plus une mésalliance parce qu'elle épouse un homme qui n'est pas de son rang ; Zilia, cette jeune princesse péruvienne qu'évoque Françoise de Graffigny, arrachée à son milieu et transplantée dans une société qu'elle ne peut pas comprendre et à laquelle elle ne veut pas s'associer puisqu'elle devrait, pour ce faire, renier sa culture, sa langue, son amour et ses traditions.

Si l'on passait en revue toutes les héroïnes de chacun de ces romans, on s'apercevrait que l'abandon, l'exil, la mésalliance, l'adultère sont tous des thèmes récurrents. Au cœur de chaque récit se trouvent des personnages marginaux, presque mythiques, que les auteures s'acharnent à rendre vertueuses et féminines à l'image de Julie, sans toutefois y parvenir. Leurs héroïnes se mettent constamment dans une situation conflictuelle, parfois allant même à l'encontre de leur propre idéologie qui prône la soumission à la règle et le respect des lois. Il est intéressant de noter à cet effet que pratiquement aucune des héroïnes issues de l'imagination des femmes au dix-huitième siècle n'est véritablement criminelle. Moll Flanders et Roxana, les deux héroïnes que Defoë utilise pour contester l'institution inadéquate du mariage, s'abaissent à tuer, voler et extorquer. Dans les romans de Sophie Cottin, les héroïnes n'osent pas aller au-delà de la justice des hommes et s'en tiennent à la remise en question de leur position sociale en tant que femme.

Fascinante et troublante, la constante marginalisation des figures féminines en dit long sur sa «vision du monde». Le discours des femmes se dissocie indéniablement de celui des hommes et Sophie Cottin creuse une brèche dans l'idéologie rousseauiste, trop conservatrice, et se démarque par sa volonté de ne pas s'associer non plus au discours masculin qui traite de la marginalité sociale des femmes. Mais se dissocier du discours masculin en le transformant, c'est encore une fois se condamner aux marges. On voit que Sophie Cottin n'est pas au terme de son combat. En fait, peut-être que Sophie Cottin créait

sa propre marginalité et cherchait à se distinguer en s'écartant, volontairement ? des écrits masculins de l'époque. Sophie Cottin n'apparaîtrait ainsi plus comme une victime de la marginalité, mais plutôt comme sa figure de proue...

## BIBLIOGRAPHIE

### I-Cœuvres Étudiées

COTTIN, Marie Sophie Restaud, «Claire d'Albe» dans *Romans de femmes du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Robert Trousson éd., Paris, Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1996 (1799), p. 691-769.

\_\_\_\_\_, *Malvina*, Londres, Colburn Libraire, 1809 (1801), 3 vol.

\_\_\_\_\_, *Malvina*, Paris, Ménard et Desenne, 1824 (1801), 3 vol.

\_\_\_\_\_, *Amélie Mansfield*, Paris, Ménard et Desenne, 1824 (1803), 3 vol.

\_\_\_\_\_, *Mathilde ou Mémoires tirés de l'histoire des Croisades*, Paris, Ménard et Desenne, 1824(1805), 4 vol.

\_\_\_\_\_, *Élisabeth ou les Exilés de la Sibérie*, Paris, Roret et Roussel, 1820 (1806), 1 vol.

### II-Études sur Sophie Cottin et son œuvre

CALL, Micheal J., «Measuring Up : Infertility and 'plénitude' in Sophie Cottin's *Claire d'Albe*», *Eighteenth-Century Fiction*, vol. 7, n° 2, 1995, p. 185-201.

CARDAILLAC, F. de, «Madame Cottin à Bigorre», *Revue des Hautes-Pyrénées*, t. IV, 1908, p. 227-287.

CASTEL-CAGARRIGA, G., «Le Roman de madame Cottin», *La Revue des Deux-Mondes*, mai-juin 1960, p. 120-137.

CAZENOBÉ, Colette, «Une préromantique méconnue», *Travaux de littérature*, 1988, p. 175-202.

CLAUZADE, Madame de, *Une oubliée : Madame Cottin d'après sa correspondance*, publié sous le pseu. d'Arnelle, Paris, Plon, 1914.

CUSSET, Catherine, «Sophie ou l'écriture du déni», *Romantisme*, vol. 3, n° 77, 1992, p. 25-31.

- \_\_\_\_\_, «Rousseau's Legacy : Glory and Feminity at the End of the Eighteenth Century, the Cases of Sophie Cottin and Élisabeth Vigée-Lebrun» dans *Femmes savantes et femmes d'esprit : Women Intellectuals of the French Eighteenth Century*, Bonnel et Rubinger éd., New York, Peter Lang, 1994, p. 401-418.
- D'AMAT, Roman, *Dictionnaire de biographie française*, t. IX, Paris, Librairie Letouzey et Ané, 1861, p. 848-849.
- DENBY, David J., «Le Thème des Croisades et l'héritage des Lumières au début du XIX<sup>e</sup> siècle», *Dix-huitième siècle*, n<sup>o</sup> 19, 1987, p. 411-421.
- DESAILLES-RÉGIS, «Madame Cottin», *Revue de Paris*, t. XXXI, 1841, p. 253-277.
- GANNIERS, A. de, «Madame Cottin pendant la Terreur. D'après sa correspondance inédite et publiée ici pour la première fois», *Le Correspondant*, t. CXVI, juil.-sept. 1888, p. 443-467 et 707-725.
- GAULMIER, Jean, «Sophie et ses malheurs ou le romantisme du pathétique», *Romantisme*, vol. 3, 1972, p. 3-16.
- \_\_\_\_\_, «Roman et connotation sociale : Mathilde de madame Cottin» dans *Roman et société — Colloque du 6 novembre 1971*, Paris, Armand Colin, 1973, p. 7-17.
- GIRARDIN, Saint-Marc, *Cours de littérature dramatique*, Paris, Charpentier, 1873, t. II, chap. XXII.
- GLESSNER Beth-Ann, 1994, «Libertinism and Gender in Five Late-Enlightenment Novels by Morency, Cottin and Choiseul-Meuse», thèse de doctorat, Philadelphie, Pennsylvania State University, Graduate School, Departement of French, 180 p.
- GORSSE, Pierre de, «Sophie, romancière oubliée», *Historia*, vol. 353, avril 1976, p. 107-113.
- GOURMONT, «Madame Cottin», *Mercure de France*, t. CVII, fév. 1914, p. 800-803.
- LACOSTE, «Madame Cottin», *Revue de l'Agenais*, t. II, 1875, p. 1-22.
- LAGARDE, «Note sur madame Cottin», *Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme Français*, vol. 14, 1865, p. 205-206.
- LAGRANGE-FERRÈGUES, «Note sur Cottin», *Revue de l'Agenais*, 1938, p. 63-80.
- LARROQUE, Philippe de, «Deux lettres inédites de Cottin», *Revue d'Aquitaine*, t. XIII, 1869, p. 463-468.
- LATOUCHE, Henri de, «Lettres inédites de Cottin», *Revue de Paris*, t. XVIII, 1830, p. 144-159.
- MARQUISET, Alfred, *Les Bas-bleus du premier Empire*, Paris, Champion, 1914.

- RITTER, «Madame Cottin», *Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme Français*, vol. 53, 1904, p. 444-448.
- ROSSARD, Janine, *Pudeur et romantisme*, Paris, A. G. Nizet, 1982.
- SAINTE-BEUVE, *Portraits de femmes*, Paris, Garnier, 1843, p. 228, 232 et 391.
- \_\_\_\_\_, *Causeries du lundi*, Paris, Garnier, 1853, t. XI, p. 488.
- SOUBIES, P.-F., «Deux lettres de madame Cottin», *Petite gazette de Bagnères-de-Bigorre*, 30 mars 1865.
- SPENCER, Samia I., «The French Revolution and the Early Nineteenth-Century French Novel : The Case of Sophie Cottin», *Proceedings of the Annual Meeting of the Western Society for French History*, 1991, p. 498-504.
- \_\_\_\_\_, «Sophie Cottin 1770-1807» dans *French Women Writers : A Bibliographical Source Book*, New York, Greenwood Press, 1991, p. 90-98.
- \_\_\_\_\_, «Reading in Pairs : *La Nouvelle Héloïse* and *Claire d'Albe*», *Romance Languages Annual*, vol. 7, 1995, p. 166-172.
- SYKES, L. C., *Madame Cottin*, Oxford, Basil Blackwell, coll. «Modern Language Studies», 1949.
- TROUSSON, Raymond, «Introduction à *Claire d'Albe*» dans *Romans de femmes du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1996, p. 675-690.
- \_\_\_\_\_, «Madame Cottin, disciple indocile de Jean-Jacques Rousseau», *Études Jean-Jacques Rousseau*, vol. 8, 1996, p. 73-89.

### III-Ouvrages sur la littérature féminine au temps des Lumières

- BADINTER, Élisabeth, *Émilie, Émilie. L'Ambition féminine au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion, 1983.
- CARRELL, Susan Lee, *Le Soliloque de la passion féminine ou le dialogue illusoire*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, coll. «Études littéraires françaises», 1982.
- CRAFT-FAIRCHILD, Catherine, *Masquerade and Gender : Disguise and Female Identity in Eighteenth-Century Fictions by Women*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1993.

- DEJEAN, Joan, *Tender Geographies : Women and the Origins of the Novel in France*, New York, Columbia University Press, 1991.
- DIDIER, Béatrice, «La Femme et la diffusion des Lumières» dans *Man and Nature : l'homme et la nature*, Edmonton, Academic Printing and Pub., 1988.
- DOUTHWAITE, Julia, *Exotic Women : Literary Heroines and Cultural Strategies in Ancient Regime France*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1992.
- FAUCHERY, Pierre, *La Destinée féminine dans le roman européen du dix-huitième siècle*, Paris, Armand Colin, 1972.
- FEIN, P. L-M., *Women of Sensibility or Reason. The Function of the Feminine Characters in the Novels of Marivaux, Diderot, Crébillon fils, Duclos and Laclos*, Harare, University of Zimbabwe, 1987.
- GENLIS, Stéphanie Félicité comtesse de, *De l'influence des femmes sur la littérature française : comme protectrices des lettres et comme auteurs*, Paris, Maradan, 1811.
- GONCOURT, Edmond et Jules de, *La Femme au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion, coll. «Champs», 1982 (1862).
- HOFFMANN, Paul, *La Femme dans la pensée des Lumières*, Paris, Ophrys, 1977.
- MILLER, Nancy, *The Heroine's Text*, New York, Columbia University Press, 1980.
- \_\_\_\_\_, *French Dressing : Women, Men and Ancient Regime Fiction*, New York, Routledge, 1995.
- PELCKMANS, Paul, «L'Impasse imaginaire : notes sur la sensibilité familiale dans le roman français sous le premier Empire», *Orbis Litterarum International Review of Literary Studies*, vol. 34, 1979, p. 33-52
- PLANTÉ, Christine, *La Petite sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, Paris, Seuil, coll. «Libres à elles», 1989.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Lettre à M. d'Alembert*, Paris, GF, 1967.
- SILVER, Marie-France, «Le Roman féminin des années révolutionnaires», *Eighteenth Century Fiction*, vol. 6, 1994, p. 309-326.
- STAËL, Germaine de, «Des femmes qui cultivent les lettres» dans *De la littérature*, Paris, GF, 1991 (1800), p. 332-342.
- STEWART, Joan Hinde, *Gynographs : French Novels by Women of the Late Eighteenth Century*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1993.
- TURNER, Cheryl, *Living by the Pen : Women Writers in the Eighteenth Century*, New York, Routledge, 1994.



#### IV-Ouvrages sur la Marginalité

- CELS, Jacques, «Marge et création» dans *Les Marginalismes*, Jacques Lemaire éd., Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, coll. «Laïcité», série "La Pensée et les hommes", 1988, p. 111-121.
- DU SORBIER, Françoise, «Héroïnes de la marginalité : Moll Flanders et Roxana» dans *La Marginalité dans la littérature et la pensée anglaises — Actes du colloque de 1983*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1983, p.65-77.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, coll. «Tel»,1972.
- \_\_\_\_\_, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.
- FRAPPIER-MAZUR, Lucienne, «Marginal Canons : Rewriting the Erotic», *Yale French Studies*, n° 75, 1988, p. 112-128.
- KESTELYN, Annie, «La Marginalisation, un échec du rationalisme ?» dans *Les Marginalismes*, Jacques Lemaire éd., Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, coll. «Laïcité», série "La Pensée et les hommes", 1988, p. 27-37.
- RIPA, Yannick, *Women and Madness. The Incarceration of Women in Nineteenth-Century France*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990.

#### V-Ouvrages généraux sur la littérature du XVIIIème siècle

- BARGUILLET, Françoise, *Le Roman au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1981.
- COULET, Henri, *Le Roman depuis les origines jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1975.
- \_\_\_\_\_, «Quelques aspects du roman antirévolutionnaire sous la Révolution», *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. 54, n° 3, 1984, p. 27-47.
- DÉDÉYAN, Charles, *Jean-Jacques Rousseau et la sensibilité littéraire à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1966.
- DELON, Michel, Robert MAUZI et Sylvain MENANT, *Précis de littérature française du XVIIIème siècle*, Paris, PUF, 1990.
- GOULEMOT, Jean-Marie, Didier MASSEAU et J.-J. TATIN-GOURIER, *Vocabulaire de la littérature du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Minerve, 1996.

MAY, Gita, *De Jean-Jacques Rousseau à madame Roland : essai sur la sensibilité préromantique et révolutionnaire*, Genève, Librairie Droz, 1964.

TRAHARD, Pierre, *La Sensibilité révolutionnaire 1789-1794*, Paris, Boivin et Cie, 1936.