

Quelques observations à propos de *The Sentimental Education of the Novel* de Margaret Cohen

Martine Reid



Pour citer cet article

Martine Reid, « Quelques observations à propos de *The Sentimental Education of the Novel* de Margaret Cohen », dans *Fabula-LhT*, n° 7, « Y a-t-il une histoire littéraire des femmes ? », dir. Audrey Lasserre, Avril 2010, URL : <https://fabula.org/lht/7/reid.html>, article mis en ligne le 15 Avril 2010, consulté le 09 Mai 2025, DOI : <http://doi.org/10.58282/lht.189>

Quelques observations à propos de *The Sentimental Education of the Novel* de Margaret Cohen

Martine Reid

Paru il y a onze ans déjà, le livre que Margaret Cohen a consacré au roman sentimental a fait date. Bien documenté, solide conceptuellement et théoriquement, comme l'atteste notamment une introduction soucieuse de situer la démarche du livre dans le débat critique en cours, il demeure à juste titre un ouvrage de référence. Que la vaste production sentimentale doive retrouver sa place dans une histoire littéraire plus nuancée que celle qui se contente de désigner au xix^e siècle des « courants » (romantisme puis réalisme) et des « grands genres » (poésie, roman, théâtre)¹ est une évidence qu'un tel ouvrage travaille à renforcer de manière convaincante.

Grâce à un tel livre, le débat critique se voit par ailleurs lestée de questions que l'histoire de la littérature telle qu'elle se pratique en France a eu tendance à minimiser voire à offusquer complètement : celle de la place de la production féminine dans un champ littéraire où la question du *genre* est désormais incontournable. Des hommes, des femmes, la littérature en compte en nombre, mais en nombre inégal ; leur production, la place qu'occupent les uns et les autres dans l'institution littéraire, la réception qui leur est accordée, *diffèrent* assurément, à certains égards et sur un certain nombre de points pour le moins. Toutefois, ces différences, que la critique a travaillées et continue de travailler à établir, ne peuvent constituer la seule grille de lecture, la seule clef pour comprendre la nature de la présence des femmes en littérature. Après des siècles de vues universalistes (où le masculin a dominé et où cette domination est demeurée le plus généralement impensée), après des décennies d'« écriture féminine » (à partir des années 1970, les œuvres de femmes ont semblé surtout le terrain réservé des féministes)², le temps est assurément venu de considérer le champ littéraire comme un tout, mais comme un tout *genré*, avec toutes les implications historiques et théoriques entendues par cette qualification. C'est donc soucieuse de penser la femme auteur non seulement comme différente de l'auteur masculin mais comme participant aussi, nécessairement, du même *milieu*, celui de la littérature et de tout

1

2

ce qui en assure le fonctionnement, l'imaginaire, la réception à une époque donnée, que je voudrais formuler quelques observations à propos du chapitre IV du livre de Margaret Cohen, « A Compromised Position: French Realism and the *Femme Auteur*³ ».

Tout d'abord, il me paraît un peu difficile de raisonner correctement sur la place de la femme auteur sous la Monarchie de Juillet à partir du face à face entre Caroline Marbouty et Honoré de Balzac. Certes, l'aventure qui les unit un bref moment est assez piquante, mais elle paraît plus significative sur le plan privé que sur le plan littéraire. Si l'on tente d'opposer un homme et une femme auteurs à l'époque, le seul face à face qui fasse sens est celui de Balzac et Sand. On pourrait d'ailleurs souligner (aussi) tout ce qui les rapproche : même souci de donner à la matière romanesque une dimension politique et historique (avec des moyens et des objectifs différents dont l'un et l'autre sont parfaitement conscients), même « génie narratif⁴ », même attention portée au livre, à l'édition et à l'éditeur, au rôle de la revue, du journal, de la presse, même souci de « carrière ». Le chapitre III de *The Sentimental Education of the Novel* ayant été consacré à George Sand et à ce que Margaret Cohen qualifie de « Sentimental Social Novel », étiquette qui, à mon sens, prête à débat, l'auteure a manifestement souhaité partir d'une anecdote suggestive (le voyage en Italie, déguisée en homme, d'une jeune ambitieuse amoureuse d'Honoré) pour renforcer l'idée selon laquelle les femmes auteurs seraient décidément du côté du roman sentimental et condamnées à le demeurer, alors qu'émerge le courant réaliste porté par quelques (grands) hommes, ce qui va avoir pour effet de placer les femmes auteurs, plus clairement que jamais, dans une « fausse position » (titre du roman que Marbouty consacre à la question). Opposant les récits faits au retour d'Italie par Balzac et Marbouty, Margaret Cohen accrédite la thèse de son livre : « Laissons ces deux comptes rendus [...] annoncer les propos qui concluent ce livre, à savoir les raisons pour lesquelles il n'y a pas de femmes auteurs réalistes à l'époque où cette poétique puissante fait son apparition » (« Let these two accounts [...] figure this book's concluding speculations on why there were no French women realists at the time the powerful poetics first emerged »), affirme-t-elle p. 165. La preuve, ou l'une des preuves, de cette grande opposition entre femme et homme, sentimentalisme et réalisme (qui ne compterait pas d'œuvre de femme) paraît toutefois un peu mince : faire du différend entre Balzac, qui en a connu bien d'autres, et Marbouty une pièce majeure de la démonstration semble forcé.

Balzac devait ensuite publier *La Muse du département* (1843) et Marbouty *Une fausse position* (1844). Aux attaques que le premier se permet contre les femmes auteurs (qui feraient mieux de s'en tenir à leur rôle de muse) répond le portrait d'une très

3

4

piteuse « condition » des femmes en littérature offert par Marbouty (qui ne craint pas de mettre en scène un Balzac particulièrement vaniteux). Règlement de comptes par le recours à ce que Sainte-Beuve appelle le roman « personnel » ? Sans doute, mais pas seulement. On le sait, la présence de femmes en littérature préoccupe Balzac à plus d'un titre, comme le prouve aussi l'existence de *Béatrix* et de *La Femme auteur* qui restera inachevé. Par ailleurs, il s'est déjà trouvé, avant le roman de Marbouty, quelques romans de femmes à mettre en scène des figures de femmes de lettres ; *Corinne ou l'Italie* est sans aucun doute le plus connu. Le portrait de grande poétesse inspirée imaginé par Germaine de Staël est toutefois assez éloigné de la figure, plus prosaïque dans tous les sens du terme, de la femme auteur telle que Genlis, dans *La Femme auteur* (1802), Dufrénoy, dans *La Femme auteur ou les inconvénients de la célébrité* (1812) ou Ulliac-Trémadeure, dans *Émilie ou la jeune fille auteur* (1837), l'ont mise en scène. Il n'est pas inutile de confronter le roman de Marbouty à ces productions, ne serait-ce que parce que la plupart des plaintes énoncées ont déjà été formulées, et les difficultés déjà énoncées. Les hommes donnent-ils des hommes de lettres des portraits très différents de ceux leurs « consœurs » ? Il ne faut pas s'en convaincre trop rapidement. Chatterton et Lucien de Rubempré sont notamment là pour rappeler la triste condition, sentimentale, financière et littéraire, de jeunes gens « inspirés ». Si les portraits donnés par les femmes auteurs diffèrent sur quelques points de ceux de leurs homologues masculins (notamment pour mettre en scène un dilemme incontournable : le choix entre la gloire ou le bonheur de la vie privée), il n'empêche que l'heure, depuis le début du siècle au moins, est aux portraits, attendrissants, d'hommes et de femmes de lettres sérieusement malmenés par la destinée, parfois jusqu'à en mourir.

Dans cette perspective, les publications respectives de Balzac et de Marbouty ne peuvent – pour le moins seules – servir d'exemple à tout ce qui oppose les hommes et les femmes de lettres de leur temps ; elles ne peuvent pas non plus servir à opposer le roman réaliste et le roman sentimental. Prétendre, comme le rappelle la citation faite plus haut, que le réalisme devient sous la Monarchie de Juillet une poétique d'une puissance exceptionnelle semble excessif. Cette affirmation ne tient pas compte de trois facteurs au moins : la grande diversité des productions romanesques sous le règne de Louis-Philippe (qu'on se rappelle la seule typologie dressée par Théophile Gautier dans la célèbre préface de *Mademoiselle de Maupin*), la réception, parfois houleuse, des œuvres de Balzac (qui ne devient pas d'un seul coup le grand homme, ancêtre du naturalisme, que la deuxième moitié du XIX^e siècle en fait, non sans réserves d'ailleurs, y compris de la part de Zola et Lanson), enfin le caractère tardif de l'apparition du terme dans les débats du temps : le réalisme ne fait son apparition que vers le milieu des années 1840 ; c'est après 1848 qu'il gagne en force, grâce notamment à Courbet (dont *L'Enterrement à Ornans* est

présenté au Salon en 1850), Champfleury (qui défend le peintre et qu'un débat épistolaire oppose à ce sujet à George Sand entre 1853 à 1857⁵) ou à Duranty (qui fonde une revue éphémère de ce nom en 1856) ; le réalisme ne naît d'ailleurs pas alors, ainsi que Sand le fait observer à son correspondant, mais il fait *retour* (il existe en littérature dès la fin du xvii^e siècle⁶). De son côté, le roman sentimental, dont les origines remontent à la deuxième moitié du xviii^e siècle, connaît un succès considérable durant tout le siècle suivant et se trouve diversement repris et accommodé par le roman populaire, le roman frénétique (qui, bien que « monstre », se doit de comporter quelques grandes scènes sentimentales⁷) ou le roman historique pour ne citer que quelques sous-genres parmi les plus manifestes. Comme l'a bien analysé David Denby, ses liens avec le mélodrame sont manifestes et les *topoi* qui le constituent particulièrement efficaces d'un point de vue narratif, d'où leur succès⁸. Il n'est jusqu'aux autres auteurs célèbres du moment, Hugo, Sue ou Dumas, pour en exploiter avec brio les figures.

Opposer sentimentalisme et réalisme, pour autant que cette opposition soit pertinente, ce qui reste à démontrer, demande ainsi une meilleure prise en compte de l'histoire, complexe, de ces notions et de leur circulation dans l'histoire de la forme romanesque. Les quelques citations glanées dans la multitude des affirmations contradictoires des auteurs, hommes et femmes, de l'époque ne peuvent suffire à servir de preuve. Beaucoup, telle Choiseul-Meuse (citée p. 193), se contentent de répéter ce qui est devenu lieu commun au cours du xviii^e siècle (les hommes pensent, les femmes sentent) et qui n'en est pas moins, n'en déplaît à Diderot qui le reprend lui aussi, infondé.

Il apparaît donc peu légitime de faire coïncider, sous la Monarchie de Juillet, la production masculine avec le réalisme – qui ne s'impose en réalité comme esthétique dominante que plus tard, et non sans peine – et la production féminine avec le roman sentimental, la figure de George Sand ne pouvant pas être réduite à quelque romanesque sentimental aux inflexions sociales⁹. Une meilleure prise en compte des informations offertes par les bibliographies disponibles aurait d'ailleurs permis d'observer deux choses au moins : la première, c'est que les hommes continuent, nombreux, de publier des romans sentimentaux sous le règne du roi citoyen ou d'exploiter les *topoi* offerts par le genre ; la seconde, c'est que les femmes ont été et demeurent largement minoritaires dans le domaine romanesque et ce, en dépit des multiples assertions prétendant, sans souci de vérification,

5

6

7

8

9

qu'elles ont été nombreuses dès le xviii^e siècle¹⁰. Leur production ne se limite pas au roman (ce dernier est parfois même minoritaire), pas plus qu'il ne se limite au seul roman sentimental : les femmes répondent, comme leurs homologues masculins, aux modes et goûts du temps et aux sollicitations des éditeurs. S'il est vrai que ceux-ci favorisent l'idée de collections de romans pour le public féminin, ces dernières se limitent rarement aux seuls auteurs féminins. « Quels qu'aient été les chiffres véritables, affirmer que les femmes étaient nombreuses à publier comme jamais auparavant était un lieu commun pour les critiques comme pour les écrivains pendant les années 1830 » (« Whatever the actual numbers, it was a commonplace for both critics and writers during the 1830s that women were publishing as never before »), rappelle Margaret Cohen à la suite de Christine Planté¹¹. Si, manifestement, il s'agit d'un lieu commun largement partagé, il ne semble pas inutile toutefois de savoir s'il est confirmé par les faits, et, si tel n'est pas le cas, à qui il profite et qui le diffuse. De même, il n'est pas vain de se demander pourquoi ce qui ne constitue au total qu'une augmentation très relative des femmes en littérature suscite à l'époque une telle verve critique et satirique, les *Bas-bleus* de Daumier (qui *n'est pas* l'auteur des légendes accompagnant ses dessins) n'étant que l'une des manifestations les plus visibles sur le sujet. De l'Empire à la Monarchie de Juillet, le nombre de femmes auteurs, pour le moins dans le domaine romanesque, n'augmente pas notablement (il connaît une nette augmentation pendant les années révolutionnaires¹², atteint semble-t-il son plus haut pourcentage sous l'Empire¹³, puis baisse et se maintient de manière à peu près constante). C'est pourquoi les observations faites à propos du nom de l'auteur (p. 192) ou la nature des jugements portés sur les femmes par la critique (p. 192-193) ne peuvent être considérées comme significatives de la situation des femmes en littérature durant les années 1830 et 1840 ; de telles difficultés s'observent bien en amont et ont d'ailleurs été le plus généralement assimilées par les femmes auteurs elles-mêmes, comme l'attestent de nombreuses préfaces de romans.

En guise de conclusion, Margaret Cohen résume ainsi la thèse de son livre : « Dès leur apparition, les œuvres réalistes fondent leur importance en faisant coïncider le roman avec le masculin, en constituant une poétique associée aux formes masculines de savoir, et en minant l'autorité de la femme auteur ainsi que les codes du roman sentimental » (« From their emergence, realist works assert their claims to literary importance by identifying the novel with men, by forging a poetics associated with masculine forms of knowledge,

10

11

12

13

and by undercutting the authority of the woman writer along with sentimental codes », p. 195). Cette dernière proposition appelle deux observations. D'abord, les romans réalistes n'ont pas travaillé à donner du roman une image masculine mais, serait-on tenté de dire, une image *plus* masculine, ce qui sera encore plus manifeste quand le roman affichera des objectifs « scientifiques ». Les grands romans du xviii^e siècle ont tous été écrits par des hommes. Dès la fin du xvii^e siècle, le roman est devenu majoritairement le fait d'auteurs masculins et les quelques succès rencontrés par des auteures telles que Graffigny (auteure d'un seul roman) ou Riccoboni au siècle suivant, Cottin au début du xix^e siècle ne peuvent servir de preuve à une quelconque féminisation du roman : les chiffres disponibles ne permettent pas de le penser¹⁴. Les succès ont été éphémères (le xix^e siècle ne se souviendra guère de ces femmes auteurs et leur préférera les figures du xvii^e siècle, Scudéry, Lafayette, Aulnoy et d'autres¹⁵) et, on le répète, les productions féminines sont demeurées dans tous les cas, et dans tous les genres, très minoritaires. Ensuite, ainsi qu'on l'a noté, il continue de paraître sous la Monarchie de Juillet trop de romans sentimentaux dont les auteurs sont des hommes, les inflexions de nature sentimentale, directement inspirées du roman du même nom, se retrouvent dans trop de romans pour ne pas rendre caduque l'idée selon laquelle l'esthétique réaliste aurait réussi à anéantir le roman sentimental et avec lui la réputation que les femmes auraient acquise dans ce domaine par le passé. Pour se convaincre que tel *n'a pas* été le cas, il convient de reconsidérer l'association entre femme et roman, et de montrer comment le discours critique, qui fait de cette association une évidence, diverge sensiblement de la réalité donnée par les chiffres. Un tel travail devrait notamment permettre d'abandonner l'idée selon laquelle les femmes auraient dominé, quantitativement et/ou symboliquement, la production romanesque au xviii^e siècle, sous l'Empire et à la Restauration, dans tous les cas avant 1830. Que le discours critique ait laissé penser le contraire, comme cela s'observe aussi dans le domaine de la production épistolaire (que l'on s'est plu à regarder comme un genre « féminin » alors que les femmes demeureraient largement minoritaires dans ce domaine)¹⁶, mérite enquête et réflexion. On ne peut toutefois s'appuyer sur lui seul pour élaborer une interprétation du roman sentimental et de ses liens avec les femmes auteurs qui risque bien, *in fine*, de se révéler problématique. Dans le même temps, il est indiscutable qu'une *masculinisation* de la forme romanesque, commencée non pas avec le roman réaliste mais bien avant,

14

15

16

s'accentue avec l'émergence puis le développement de ce « courant », se poursuivant durant tout le xix^e siècle, et bien après.

Ces observations énoncées (à grands traits), le débat reste ouvert : les preuves sont à fournir, les arguments déterminants à peaufiner, les réflexions à poursuivre. Même si mes analyses divergent sur un certain nombre de points de celles proposées par Margaret Cohen dans son livre, elles ne doivent leur existence qu'à la lecture d'une réflexion qui demeure originale et qui contient nombre de détails précieux sur la production littéraire du temps. C'est assez dire que l'intérêt de *The Sentimental Education of the Novel* demeure réel, les connaissances dont nous disposons désormais, notamment dans les domaines de l'histoire littéraire et de l'histoire du livre, invitant à en nuancer sa thèse et, bien davantage encore, à l'approfondir.

PLAN

AUTEUR

Martine Reid

[Voir ses autres contributions](#)

Université de Lille-III

Courriel : martine.reid@orange.fr