

Diplôme national de master

Domaine - sciences humaines et sociales

Mention - histoire civilisation patrimoine

Parcours - cultures de l'écrit et de l'image

Femmes auteurs et lectrices de romans gothiques en Angleterre et en France de 1760 à 1830

Juliette ROYERE

Sous la direction de Christian Sorrel
Professeur d'histoire contemporaine – Université Lyon 2

Remerciements

Bien que son idée soit née d'une passion toute personnelle, ce mémoire n'aurait jamais pu exister ni aboutir sans les conseils et le soutien de plusieurs personnes, à qui j'adresse la plus profonde gratitude.

Je tiens à remercier tout d'abord mon directeur de recherches, Christian Sorrel, pour m'avoir indiqué la direction à suivre, pour avoir approuvé et corrigé mon travail et surtout pour sa grande bienveillance à mon égard.

Je remercie également mes professeurs Dominique Varry, Philippe Martin, Fabienne Henryot et Jean-François Bonhoure, dont les cours m'ont été très utiles pour la recherche, la documentation et la méthode, ainsi que mes camarades de promotion sans qui cette année aurait été bien vide.

Mes remerciements vont aussi à toutes les personnes qui ont accepté de me relire, pour avoir donné de leur temps et n'avoir pardonné aucune faute : Aude Legendre, Lucile Wagnon, Elodie Hauwley, Mathilde Panier, Camille Yassine.

Enfin, je remercie Gaël Jean pour sa patience et son soutien quotidien et irremplaçable.

Résumé :

La première vague de popularité du roman gothique, de 1760 à 1830, consacre à la fois sa naissance, son origine anglaise, l'élaboration de ses codes, et le fait que ce soit surtout une lecture de femmes. Aussi méprisé qu'apprécié, il représenta une véritable manne pour les éditeurs comme pour les traducteurs ; toutefois, le plus remarquable est qu'il permit un investissement croissant des femmes dans la lecture mais aussi l'écriture : sous couvert d'un scénario en apparence répétitif, elles purent faire entendre leurs voix d'une façon nouvelle. Loin de se limiter à l'Angleterre, le phénomène se propagea largement en France, sous l'égide de la très célèbre Anne Radcliffe : encore méconnues aujourd'hui, de nombreuses femmes anglaises et françaises ont pris la plume pour écrire un ou plusieurs romans gothiques bien distincts de ceux de leurs homologues masculins.

Descripteurs : Genre gothique ; Roman ; Femmes ; Lecture féminine ; Ecriture féminine ; Gender Studies ; Angleterre ; France ; Edition ; Traduction ; Lumières ; Révolution ; XIXème siècle ; Anne Radcliffe

Abstract :

The first wave of popularity of the gothic novel, from 1760 to 1830, sanctions at once its birth, its english roots, the construction of its codes, and the fact it was especially a women's reading. As much despised than loved, the gothic novel represented a real godsend for editors and translators ; however, the most remarkable thing is that it allowed a growing commitment of women in reading but also writing ; pretending to be limited by the repetitions of the stories, they could be listened in a new way. Far from being an exclusively english phenomenon, the gothic novel spread largely to France, under the aegis of the most famous Ann Radcliffe : still unknown today, a lot of english and french women took the pen to write one or several gothic novels, much different from those of their masculine counterparts.

Keywords : Gothic genre ; Novel ; Women ; Feminine reading ; Feminine writing ; Gender Studies ; England ; France ; Edition ; Translation ; Enlightenment ; Revolution ; 19th century ; Ann Radcliffe



Cette création est mise à disposition selon le Contrat :
« **Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-Pas de Modification 4.0 France** » disponible
en ligne <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.fr> ou par courrier postal à
Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California 94105, USA.

Sommaire

INTRODUCTION	7
LE GOTHIQUE FEMININ DES DEUX COTES DE LA MANCHE	16
UNE LITTERATURE DE BAS-ETAGE...	16
PRODUIRE VITE ET MAL : LA « LITTERATURE INDUSTRIELLE » NOIRE	17
RECETTES DE SCENARIO GOTHIQUE POUR LECTURE DE BONNE FEMME	21
... PRODUITE A GRANDE ECHELLE	28
EDITER UN RECIT NOIR : COMMENT ATTIRER L'ŒIL	28
LA MANNE DES CABINETS DE LECTURE : LES EDITIONS MINERVA PRESS ET PIGOREAU	34
TROP-PLEIN ET DECLIN A LA FIN DE LA PERIODE	41
INFLUENCES ET EVOLUTIONS DE PART ET D'AUTRE DE LA MANCHE	45
UN GENRE ANGLAIS CREE PAR UN SEUL HOMME ?	45
LA TRADUCTION A TOUT VA	49
GOTHIQUE FEMININ ANGLAIS ET FRENETIQUE FEMININ FRANÇAIS	56
LES BAS-BLEUS DANS L'INDUSTRIE DU ROMAN NOIR	64
LES CONSIDERATIONS SUR LA FEMME AUTEUR	64
UN IDEAL FEMININ PATRIARCHAL QUI EVOLUE	65
LE PHENOMENE MONSTRUEUX DES BAS-BLEUS	69
ASSUMER ET SA PLUME ET SON SEXE	74
DES FEMMES DIFFERENTES AUX PARCOURS VARIES	80
ECRIRE POUR SURVIVRE	81
UNE INFLUENCE REVOLUTIONNAIRE ?	88
DES AUTEURES-EDUCATRICES	94
BIBLIOGRAPHIE GOTHIQUE OU SIMPLE INFLUENCE FUNEBRE ?	100
LE CHOIX D'ECRIRE UN ROMAN NOIR	100
DIFFERENTS GOTHIQUES FEMININS	104
LES LECTRICES MACABRES	110
UNE POPULATION CARICATUREE ET COMPLEXE	110
DIVERSES CLASSES SOCIALES	111
L'ENTHOUSIASME POUR LE ROMAN NOIR	116
UNE COMMUNAUTE COMPLICE ET RASSEMBLEE AUTOUR DE REFERENCES ROMANESQUES	120
FAUT-IL LES LAISSER LIRE ?	125
DES DEBATS AUTOUR DE L'EDUCATION FEMININE	126
DE L'EXTRAVAGANCE DE LIRE DES ROMANS NOIRS	132
« MAIS POURQUOI LISENT-ELLES CES CHOSES ? » : LE GOTHIQUE FEMININ ET L'IMAGE DE LA FEMME	139
EVASION OU ILLUSION ?	140
LA MASCARADE DE L'HEROÏNE GOTHIQUE	144
LA REVOLUTION DU GOTHIQUE FEMININ	148
CONCLUSION	154
SOURCES	159
BIBLIOGRAPHIE	164
ANNEXES	172

TABLE DES GRAPHIQUES ET TABLEAUX	172
ILLUSTRATIONS	173
RESUMES DES ROMANS DU CORPUS	182
<i>THE WHITE COTTAGE OF THE VALLEY ; OR THE MYSTERIOUS HUSBAND ; AND ORIGINAL, INTERESTING ROMANCE</i> DE SARAH WILKINSON	183
<i>ETHELINDE ; OR THE RECLUSE OF THE LAKE</i> DE CHARLOTTE TURNER SMITH	185
ARBRE GENEALOGIQUE N°1 : <i>ETHELINDE ; OR THE RECLUSE OF THE LAKE</i> DE CHARLOTTE TURNER SMITH	188
<i>CLERMONT : A TALE</i> DE REGINA MARIA ROCHE	189
ARBRE GENEALOGIQUE N°2 : <i>CLERMONT : A TALE</i> DE REGINA MARIA ROCHE	192
<i>MALVINA</i> DE SOPHIE COTTIN	193
<i>LES CAPUCINS OU LE SECRET DU CABINET NOIR</i> D'ELISABETH DE BROSSIN DE MERE NEE ^[L] _[SEP] GUENARD	196
<i>ZOFLOYA ; OR, THE MOOR</i> DE CHARLOTTE DACRE	199
<i>THE MISSIONARY</i> DE SYDNEY OWENSON, EGALEMENT CONNUE SOUS LE NOM DE LADY ^[L] _[SEP] MORGAN	201
<i>LES MINES DE MAZARA, OU LES TROIS SŒURS</i> DE MARIE-ADELAÏDE BARTHELEMY-HADOT	203
<i>LES PRISONNIERES DE LA MONTAGNE, OU LA CHAPELLE ABANDONNEE</i> DE DESIREE DE CASTERA	207
ARBRE GENEALOGIQUE N°3 : <i>LES PRISONNIERES DE LA MONTAGNE, OU LA CHAPELLE ABANDONNEE</i> DE DESIREE DE CASTERA	210
<i>ALEXINA, OU LA VIEILLE TOUR DU CHATEAU DE HOLDHEIM</i> DE LOUISE BRAYER DE SAINT-LEON	211
ARBRE GENEALOGIQUE N°4 : <i>ALEXINA, OU LA VIEILLE TOUR DU CHATEAU DE HOLDHEIM</i> , DE LOUISE BRAYER DE SAINT-LEON	214
<i>THE SPECTRES ; OR, LORD OSWALD AND LADY ROSA, INCLUDING AN ACCOUNT OF THE MARCHIONESS OF CIVETTI, WHO WAS BASELY CONSIGNED TO A DUNGEON BENEATH HER CASTLE, BY HER ELDEST SON, WHOSE CRUEL AVARICE PLUNGED HIM INTO THE COMMISSION OF THE WORST OF CRIMES, THAT STAIN THE ANALS OF THE HUMAN RACE</i> DE SARAH WILKINSON	215
<i>THE WANDERER : OR, FEMALE DIFFICULTIES</i> DE FANNY BURNEY	217
<i>ODETTE, LA PETITE REINE, OU LES APPARITIONS DE LA DAME BLANCHE ; ROMAN HISTORIQUE</i> DE PHILIPPE ARISTIDE LOUIS PIERRE PLANCHER DE VALCOURT	219
<i>OLIMPIA, OU LES BRIGANDS DES PYRENEES</i> DE MME DE SAINT-VENANT	222
<i>MATHILDA</i> DE MARY SHELLEY	224
<i>LE MONSTRE</i> DE JENNY BASTIDE	225
<i>LE CHATEAU DES MORTS, OU LA FILLE DU BRIGAND ; CHRONIQUE HONGROISE DU XVIEME SIECLE</i> DE JEAN-EDME PACCARD	227
TABLE DES MATIERES	230

INTRODUCTION

Le roman gothique est un genre littéraire qui a su gagner ses lettres de noblesse auprès du public, depuis sa naissance au XVIII^{ème} siècle jusqu'à aujourd'hui. Les fondements de la littérature gothique ne viennent non pas d'une évolution uniquement littéraire, mais de l'engouement anglais pour les ruines des abbayes et cathédrales gothiques : longtemps on les opposa, en France comme en Angleterre à une architecture plus classique et inspirée des temples antiques, célébrée pour sa régularité, sa simplicité et sa symétrie ; de fait, l'architecture gothique apparaissait plus obscure, surchargée de détails, sans règles pour ordonner le tout. Cependant, dès la décennie 1740, les auteurs anglais relèvent la sombre et solennelle majesté de ces lieux : ce sont tout d'abord des recueils de planches dessinées qui circulent et font découvrir des lieux anciens tombés en ruines et chargés d'un passé mystérieux ; puis un architecte fou de gothique, Sanderson Miller, attire bientôt l'attention des aristocrates qui lui réclament des édifices « gothiques ». Les poètes anglais suivent et s'inspirent des lieux gothiques, tout particulièrement les Graveyard Poets, dont Arthur Young, qui publie le recueil *Night-Thoughts* en 1741 ; l'intérêt pour la période médiévale est ensuite supplanté par le renouveau celtique en 1760, avec la parution des premiers chants d'Ossian, un barde écossais du III^{ème} siècle, publiés par le poète James McPherson. Les artistes se libèrent des codes du classicisme de la période précédente ; une réflexion se construit et oppose le Sublime au Beau classique, en se basant sur un anonyme *Traité du sublime* du III^{ème} siècle. La notion de Sublime avait déjà été reprise par Boileau, mais ce sont Emmanuel Kant et Edmund Burke qui la développent le plus, ce dernier dans un traité intitulé *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Si le Beau se fonde sur le plaisir, léger et délicat, le sublime est plus mystérieux et complexe, il fait appel aux émotions les plus profondes et à la notion d'infini ; pour ces mêmes raisons, Burke associe le sublime au terrible, et par extension à l'art gothique et à la poésie¹.

Le premier roman considéré comme gothique fut celui d'Horace Walpole, *The Castle of Otranto, A Gothic Story*, publié en 1764. Walpole lui-même faisait partie des admirateurs fervents de l'esthétique gothique, et alla jusqu'à se construire une demeure gothique, Strawberry Hill, dont beaucoup ont dit, malgré ses récusations, qu'il s'en était inspiré pour écrire son *Château d'Otrante*. Son ouvrage marque également le début de la première vague

¹ Maurice Lévy, *Le roman « gothique » anglais, 1764-1824.*, Toulouse, Université de Paris. Faculté des lettres et sciences humaines, 1968, 774 p.

du gothique littéraire, qui se termine aux alentours de 1830. Il faut attendre quelques années avant que le genre gothique ne prenne réellement son envol et inspire plusieurs auteurs, hommes et femmes, en Angleterre ; enfin, ce n'est que dans la dernière décennie du XVIIIème siècle, après la Révolution, qu'il suscite un véritable enthousiasme en France avec la traduction des plus grands succès gothiques anglais. En effet, au contraire de l'effervescence anglaise, la France restait marquée par le néo-classicisme, et peu sont ceux qui, comme Soufflot avec son *Mémoire sur l'architecture gothique* en 1741, ont su apprécier avant la Révolution le style gothique ; Diderot dénonce le déséquilibre entre structure et ornementation, Raynal parle de mauvais goût, de surcharge, d'excès et de bizarre. Il faut attendre Alexandre Lenoir, fondateur en 1796 du Musée des Monuments Français, pour retrouver le goût du Moyen Âge en France. Il n'y a donc pas de réel équivalent français à la manne gothique anglaise, bien que Châteaubriand se soit fait construire un château gothique !²

Les Français s'inspirent donc eux aussi du genre gothique et écrivent leurs propres romans noirs, mais ces premiers titres sont rarement appréciés des critiques littéraires qui ne voient là qu'une « littérature industrielle » et destinée uniquement à produire des sensations fortes ; avec l'avènement du genre romantique, Charles Nodier introduit une distinction et qualifie en 1821 les romans noirs hérités, imités, traduits ou indépendants du style gothique anglais de « frénétiques », terme qui désigne au début du XIXème siècle une crise de délire violent ; il souligne ainsi plusieurs choses : non seulement le fait que ces romans prolifèrent et sont dévorés par leurs lecteurs avides de suspense et de rebondissements macabres (on parle aussi de genre « horrible » ou « galvanique »), mais également l'état d'esprit particulier de l'écrivain qui écrit ce genre de textes, et celui de ses personnages³ ; quant aux œuvres romantiques, fruits de grands auteurs et saluées par la critique, elles constituent l'autre versant de l'inspiration gothique, le versant respectable⁴. Ce n'est donc qu'avec le courant littéraire du romantisme que les Français dépassent l'architecture gothique pour explorer ouvertement le genre en tant que littérature ; en 1823 par exemple, Victor Hugo écrit *Han d'Islande*, qui semble inspiré de *Frankenstein* de Mary Shelley, se réclame du patronage de Maturin, et dont le synopsis est indubitablement gothique. Le romantisme frénétique constitue en France une étape de la littérature horrifiante, marquée par la recherche d'une émotion violente.

² Joëlle Prunnaud, *Gothique et décadence: recherches sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIXe siècle en Grande-Bretagne et en France*, Paris, H. Champion, 2015, 497 p.

³ Émilie Pezard, « Un genre fondé sur le « goût de l'atroce ». Le romantisme frénétique », *Fabula Colloques*, 16 janvier 2017.

⁴ Anthony Glinoe, *La littérature frénétique*, s.l., Presses Universitaires de France, 2009.

Bien que né d'une admiration artistique généralement louée et partagée, le roman gothique est assez largement critiqué par ses contemporains, à quelques rares exceptions de titres et d'auteurs, comme un roman de bas étage, surtout écrit par des femmes et pour des femmes. Il a pourtant des auteurs reconnus, anglais pour la plupart : Walpole bien sûr, mais également Matthew Gregory Lewis pour son roman *The Monk* publié en 1796, ou encore Charles Robert Maturin et son livre *Melmoth the Wanderer*, publié en 1820 ; parmi les femmes, on trouve également beaucoup d'exemples : la première de toute est Ann Radcliffe qui est devenue une égérie du genre gothique au cours de la période, et dont les traductions françaises sont très appréciées ; on peut également citer Clara Reeve, qui après Walpole contribue à définir les codes du genre gothique avec *The Old English Baron* en 1778, ou encore Regina Maria Roche, considérée comme une auteure mineure aujourd'hui, mais qui fut une véritable productrice de best-sellers en son temps, capable de rivaliser avec les succès d'Ann Radcliffe ; et bien sûr, on ne peut laisser de côté Mary Shelley et son célèbre *Frankenstein* en 1818. Cependant, si des romans gothiques anglais de la première « génération » (de 1764 à 1830 environ) sont encore connus aujourd'hui, les succès des romans noirs français sont, eux, bien moins connus, et semblent avoir été éclipsés par leurs modèles...

Il convient ici de définir le genre du roman gothique, ce qui s'avère extrêmement compliqué : en effet, il s'agit moins d'un genre que de plusieurs éléments narratifs et descriptifs, qui peuvent se mêler à d'autres genres, par exemple la romance le plus souvent, ou le roman historique à partir de l'engouement pour les romans de Walter Scott. Ainsi, Kelly Gary distingue plusieurs types de romans gothiques dans la collection *Varieties of Gothic*, depuis le « gothique orientaliste » jusqu'au « gothique de rue » qui regroupe les chapbooks, c'est-à-dire les petits récits de 36 ou 72 pages vendus par les colporteurs⁵. Parmi les « codes du gothique », on retrouve généralement :

- Un ou plusieurs édifices gothiques ou effrayants, souvent en ruines, avec des passages secrets souterrains, ou une caverne
- Une intrigue autour d'un secret familial qui une fois dévoilé permet la restitution d'un héritage via un testament gardé secret
- Une jeune fille vertueuse et innocente qui sera le plus souvent l'héroïne du livre, voire lui donnera son nom, et sera la victime d'un homme cruel ; si elle ne meurt

⁵ Gary Kelly (ed.), *Varieties of female gothic*, London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Pickering & Chatto, 2002, vol. 6/.

pas à la fin du livre, elle épouse le jeune homme dont elle est amoureuse, et qui bien sûr l'aime en retour

- Un enlèvement, un enfermement et/ou un meurtre, dans un couvent, un cachot ou un souterrain ; le couvent est souvent prétexte à une critique de la religion
- Un contexte médiéval et/ou exotique, c'est-à-dire qui se place en Italie, en Espagne, en France pour les romans gothiques et vice-versa, etc.
- Une affinité du héros ou de l'héroïne avec la Nature qui reflète ses émotions ou suscite une admiration contemplative

Ce sont là les éléments les plus récurrents, mais ils ne sont pas tous forcément présents, d'où parfois la difficulté de qualifier un roman de gothique ou de noir lorsque l'on a un doute. Le terme « gothique » ayant moins fait l'unanimité en France, à part pour qualifier les romans anglais, on préférera pour cette étude utiliser le terme de « roman noir » pour différencier les romans français, au lieu du terme « frénétique » qui n'est utilisé qu'à la fin de la première vague du roman noir.

Jusqu'aux années 30, la plupart des études sur le roman gothique en général se contentaient de le considérer comme une curiosité de l'évolution littéraire, qui méritait d'être étudiée pour ses sources, ses influences, les contextes biographiques et les traits généraux. Puis, le gothique a gagné des partisans, lesquels ont tenté d'y trouver des échos du romantisme littéraire et des traditions politiques de la France révolutionnaire. Deux figures littéraires s'attachent à définir le roman gothique, avec toutefois des idées radicalement opposées : André Breton écrit « Limites non frontières du surréalisme »⁶ en 1937 où il revendique Walpole comme un précurseur des surréalistes, et interprète les tensions inhérentes au gothique avec des termes freudiens, soit une lutte entre Eros (le désir) et Thanatos (la pulsion de mort) ; il voit dans les ruines gothiques les débris de la période féodale, et dans le fantôme l'expression de la peur du retour des pouvoirs du passé. Montague Summers riposte avec « Surrealisms and the Gothic novel »⁷ en 1938 et fait du roman gothique un aristocrate de la littérature ; il ne conçoit pas qu'il soit comme le veut Breton un genre de roman antiaristocratique, révolutionnaire et anticatholique : pour lui, le roman gothique est un genre réactionnaire qui cherche à faire revivre le passé. Cette période d'études du roman

⁶ André Breton, « Limites non frontières du surréalisme », *La Nouvelle Revue Française*, février 1937, vol. 281, p. 200-215.

⁷ Montague Summers, *The Gothic Quest: a history of the Gothic novel*, New-York, Etats-Unis d'Amérique, Russell and Russell, 1964, 448 p.

gothique est appelée *Gothic Criticism* par Chris Baldick et Robert Mighall, et très critiquée⁸ : elle aurait abandonné toute réflexion historique à propos de son sujet, sur lequel elle projette et réinvente ses propres idéaux intellectuels.

Des études plus sérieuses apparaissent à partir des années 60 concernant le roman gothique anglais, dont celle de Maurice Lévy en 1968 qui est l'une des seules existantes en français aujourd'hui ; on peut citer en anglais les travaux les plus importants, ceux de Linda Bayer Berenbaum⁹ et Maggie Kilgour¹⁰. L'intérêt fut particulièrement vif au sein des *gender studies* anglo-saxonnes concernant les romans gothiques écrits par des femmes, lesquels constituaient la majorité des romans gothiques publiés ; c'est Ellen Moers qui la première crée le terme de *Female Gothic* dans un essai en 1976 pour caractériser cette catégorie du roman gothique¹¹. Son travail pionnier est suivi et repris dans plusieurs études, notamment *Art of Darkness : A Poetics of Gothic* d'Anne Williams en 1995¹². Ces travaux commencent à apparaître au même moment où les mouvements féministes émergent et prennent de l'ampleur, où l'on commence à s'interroger sur la femme et sa spécificité dans l'histoire et la littérature ; à ce titre, les réflexions autour du *female gothic* sont donc teintées de féminisme, et abordent aussi bien les romans gothiques de la première vague que ceux plus contemporains, afin d'y déceler une continuité.

Les études françaises sont peu nombreuses sur le roman gothique, et il en existe encore moins sur le roman noir français, probablement car le phénomène est resté bien en-deçà du roman gothique anglais. On peut toutefois citer quelques travaux : la thèse de Mohammed Bernoussi sur *Le roman noir français dans la seconde moitié du XVIIIème siècle*¹³, qui reprend les recherches d'Alice McKillen au sujet l'influence du roman gothique anglais sur le roman noir français, les travaux de Joëlle Prunghaud¹⁴, et l'ouvrage d'Anthony Glinoeur sur *La littérature frénétique*¹⁵. Notons que, si les femmes anglaises auteurs de gothiques furent largement plus nombreuses que leurs confrères, et ce même si beaucoup

⁸ David Punter (ed.), *A companion to the Gothic*, Malden, Mass., Etats-Unis d'Amérique, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, 2000, 342 p.

⁹ Linda Bayer-Berenbaum, *The Gothic Imagination : Expansion in Gothic Literature and Art*, Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, 1982, 155 p.

¹⁰ Maggie Kilgour, *The rise of the Gothic novel*, Londres, Routledge, 1995, 280 p.

¹¹ Ellen Moers, *Literary women*, London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, The women's press, 1978, 336 p.

¹² Anne Williams, *Art of darkness: a poetics of gothic*, Chicago, Etats-Unis d'Amérique, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, 1995, 323 p.

¹³ Mohamed Bernoussi, *Le roman noir français dans la seconde moitié du XVIIIème siècle : (exemples : Prévost, Cazotte, Potocki, Sade, Ducray-Duminil)*, Université de Tours, 1995, 332 p.

¹⁴ Joëlle Prunghaud, *Gothique et décadence*, op cit.

¹⁵ A. Glinoeur, *La littérature frénétique*, op. cit.

furent des auteures mineures, cette même disparité se retrouve outre-Manche. De plus, les informations sur les femmes anglaises auteures de gothiques sont plus complètes même si beaucoup reste à dire, à l'inverse des informations sur les femmes françaises auteures de roman noir, sur lesquelles nous n'avons que très peu de choses.

De fait, concernant les femmes auteures françaises de manière générale, il est important de se rendre compte que pendant longtemps la critique universitaire française s'est désintéressée d'elles ; le sujet n'est devenu de prime importance que vers les années 2010. En comparaison, dans le domaine anglo-saxon la question a été bien mieux traitée et ce dès les années 1970, avec un réel questionnement sur les œuvres et les corpus à analyser, ainsi que la manière de le faire. Aujourd'hui le sujet est un peu mieux abordé en France, mais avec encore beaucoup de préjugés. La littérature écrite par des femmes est trop souvent ramenée à un simple « thème » : en conséquence, la « femme auteur » est considérée comme n'importe quel autre sujet propre à retenir l'attention de la critique, un sujet « à la mode ». Enfin, le plus souvent la production féminine est reléguée au plan de sous-catégorie, au lieu d'être considérée à l'égal de la production masculine tout en pouvant avoir des différences. La tentation est également grande de prendre tous les textes féminins pour des voix « dissidentes » et rebelles, en prenant un pseudo pour mieux faire passer leurs idéaux, ou en faisant d'elles un peu trop facilement des victimes des pratiques de leur temps¹⁶. Cette attitude gêne car elle simplifie beaucoup trop, sans mesurer les limites politiques et esthétiques de l'écriture féminine, utilisant l'œuvre d'Hélène Cixous¹⁷ pour prétendre à une spécificité du sexe féminin, alors même que celle-ci voulait dépasser le clivage masculin-féminin.

C'est donc avec les précautions qui s'imposent que le but de cette étude sera d'étudier le mouvement du roman noir français, plus particulièrement sa tendance féminine, depuis les auteures jusqu'aux lectrices ; elle se focalisera sur la période allant de 1760 à 1830, soit celle correspondant à la première vague du roman gothique. Cependant, au vu du peu de documentation, ou de sources immédiatement disponibles, nous étudierons parallèlement le gothique féminin et le roman noir féminin, afin de tenter d'éclairer le second par le premier, et d'en discerner les différences et les influences. La recherche abordera différents thèmes : d'une part, la question d'une inscription sociale des femmes à travers le genre romanesque

¹⁶ Ángeles Sirvent Ramos, María Isabel Corbí Sáez et María Ángeles Llorca Tonda (eds.), *Femmes auteurs du dix-huitième siècle: nouvelles approches critiques*, Paris, France, Honoré Champion éditeur, 2016, 333 p.

¹⁷ Femme de lettres, dramaturge et angliciste française, elle est l'auteure de nombreuses œuvres de fictions et d'essais féministes, notamment concernant les femmes et l'écriture ; elle est également la fondatrice du Centre d'études féminines et d'études de genre, une première en Europe.

noir, et ce que peut traduire cette inscription ; il s'agit de savoir quelles furent les intentions des auteures et comment se fit la réception auprès des lectrices au travers du personnage féminin, et dans quelle mesure cela pourrait exprimer ou non une affirmation féminine voire féministe. D'autre part, on tiendra évidemment compte des contextes différents en France et en Angleterre, qui impliquent des expériences différentes et des phénomènes de transferts culturels par le biais des traductions et des adaptations notamment. Plusieurs auteures seront abordées, et l'on s'attardera particulièrement sur quatorze d'entre elles, sept anglaises et sept françaises, dont au moins un écrit de chaque constituera le corpus de base de cette étude. Ce corpus est le suivant¹⁸ :

- *The White Cottage of the Valley ; or, The Mysterious Husband* de Sarah Wilkinson (date originale inconnue)
- *Ethelinde ; or the Recluse of the Lake* de Charlotte Turner Smith, publié en 1789
- *Clermont : a Tale* de Regina Maria Roche, publié en 1798
- *Malvina* de Sophie Cottin, publié anonymement en 1800
- *Les Capucins ou le secret du cabinet noir* d'Elisabeth de Brossin de Méré née Guénard, publié sous le pseudo de M. de Faverolles en 1801
- *Zofloya ; or, The Moor* de Charlotte Dacre dont le pseudo est Rosa Matilda, publié en 1806
- *The Missionary* de Sydney Owenson, également connue sous le nom de Lady Morgan, publié en 1811
- *Les Mines de Mazara, ou les trois Sœurs* de Marie-Adélaïde Barthélémy-Hadot, publié en 1812
- *Les prisonnières de la montagne, ou La chapelle abandonnée* de Désirée de Castéra, publié 1813
- *Alexina ou la Vieille tour du château de Holdheim* de Louise Brayer de Saint-Léon, publié en 1813
- *The Spectres ; or, Lord Oswald and Lady Rosa* de Sarah Wilkinson, publié en 1814
- *The Wanderer : Or, Female Difficulties* de Fanny Burney, publié en 1814
- *Olimpia, ou Les Brigands des Pyrénées* de Mme de Saint-Venant, publié en 1820

¹⁸ Les dates d'éditions précisées sont celles des éditions originales, mais quand la nécessité l'a imposé, la lecture de ces œuvres a été faite avec d'autres éditions plus récentes, disponibles pour la plupart sur Gallica ou Google Books.

- *Mathilda* de Mary Shelley, écrit entre 1819 et 1820, mais publié de façon posthume en 1959
- *Le Monstre* de Jenny Bastide, publié sous le pseudo de Camille Bodin en 1824

Les romans ont été choisis parmi les auteures anglaises les plus connues, en excluant toutefois Ann Radcliffe qui constitue une exception, et parmi les auteures françaises dont on a pu trouver des romans noirs disponibles sur Google Books ou Gallica ; on a tenté de privilégier les romans avec le plus d'éléments du genre noir, ou présentant une particularité intéressante dans le récit, qu'on développera par la suite. Ces sources seront complétées par des catalogues d'imprimeurs et des témoignages contemporains d'hommes et de femmes sur le phénomène de la femme auteure ou de la femme lectrice. Il s'agit, à la lumière de ces différents écrits, de pouvoir dire dans quelle mesure les genres romanesques parents du roman gothique et du roman noir ont été une source d'inspiration et d'affirmation pour les femmes qui les lisaient et/ou les écrivaient, et comment cette parenté de genre et les échanges culturels qui en résultent ont influencé ces femmes. Afin de répondre à ces interrogations, et mieux faire connaître ces femmes écrivains, on distinguera trois axes de réflexion. Tout d'abord, nous présenterons et analyserons l'évolution du gothique féminin et du roman noir des deux côtés de la Manche, et comment les deux ont pu s'influencer via l'édition, les traductions et les critiques de contemporains. Nous aborderons ensuite le phénomène des femmes auteurs, et plus particulièrement les femmes auteurs de romans gothiques, où l'on s'attachera à présenter les plus remarquables, et à déterminer leurs raisons d'écrire. La réception de ces romans constituera notre troisième point, tout particulièrement la réception auprès du public féminin qui était directement visé, à travers un personnage féminin qui a suscité de nombreux débats historiographiques.

LE GOTHIQUE FEMININ DES DEUX COTES DE LA MANCHE

UNE LITTERATURE DE BAS-ETAGE...

Bien loin d'avoir bonne presse, le roman noir est considéré comme un sous-genre du roman déjà dédaigné par les critiques contemporains anglais et français ; il est méprisé à part quelques rares cas, parmi lesquels le roman fondateur de Walpole, les écrits reconnus d'auteurs masculins comme *Le Moine* de Lewis, et l'œuvre d'Anne Radcliffe que Walter Scott s'efforce de distinguer de la masse des autres auteurs, majoritairement féminins et jugés médiocres¹⁹. En France comme en Angleterre, le succès des romans de manière générale étonne et suscite le dédain des critiques, ainsi que des moralistes qui dénoncent la subversion des bonnes mœurs et la corruption de la jeunesse, surtout féminine, par de fausses idées. Les romans noirs font partie, avec la masse des romances, de la littérature produite en grande partie pour un public féminin, par des auteurs qui sont représentés comme se souciant davantage du prix qu'ils peuvent tirer de leur manuscrit que de la qualité de leur texte. A ce titre, le public visé par le roman est jugé comme fruste, et n'ayant pas ou peu de goût littéraire : on y retrouve une part de la jeunesse qui cherche à se divertir, les vieillards, mais aussi et surtout les femmes toutes classes confondues, bien qu'avec une nette prédominance du préjugé envers la classe bourgeoise et celle des travailleuses. Parmi les défauts qui sont reprochés à la sous-catégorie des romans noirs, les plus importants et les plus récurrents sont une impression rapide et de mauvaise qualité, et la pauvreté apparente des scénarios qui reprennent les mêmes schémas et les mêmes clichés. Leur production rapide et écrasante conduit à un mépris affiché des grands auteurs et des critiques, qui s'inquiètent non seulement de voir des femmes se targuer de prendre la plume, mais surtout de voir le marché submergé au détriment de véritables bons auteurs.

¹⁹ Ellen Ledoux, « Was there ever a “Female Gothic”? », *Palgrave Communications*, 1 juin 2017, vol. 3

Produire vite et mal : la « littérature industrielle » noire

Le terme nous est donné par un écrit de Sainte-Beuve, intitulé « De la littérature industrielle », publié dans la *Revue des Deux Mondes* en 1839. Il désigne ainsi un type de littérature qui existe depuis longtemps, mais qu'il a vu proliférer particulièrement depuis le début du XIX^{ème} siècle ; ce genre littéraire est caractérisé par sa production à bas coût, et dont le but est essentiellement la subsistance de l'écrivain, un motif que Sainte-Beuve reconnaît comme justifié et louable. De même, il reconnaît qu'avec le développement et la légère démocratisation de la lecture, il est de plus en plus fréquent, voire naturel, que les gens souhaitent écrire, ne serait-ce qu'une simple feuille imprimée ; les femmes ne sont pas en reste, bien que la modestie et la discrétion d'un faux nom soient de mise :

*Pourquoi pas moi aussi ? se dit chacun. Des aiguillons respectables s'en mêlent. On a une famille, on s'est marié par amour, la femme sous un pseudonyme écrira aussi.*²⁰

Il y a donc un véritable engouement pour la lecture et l'écriture, inquiétant pour certains, mais pas véritablement répréhensible pour Sainte-Beuve. Toutefois là où le bât blesse, c'est que cette littérature, et surtout le roman noir à la fin du XVIII^{ème} siècle, prolifère sans égard pour la morale ou le sens commun, ce qui rend sa lecture néfaste ; elle est industrielle dans le sens où les éditeurs, motivés par l'appât du gain, ne s'opposent plus à la littérature de bas étage, que ce soit en poésie, au théâtre, ou en littérature tout particulièrement. En 1821, l'éditeur Pigoreau dans le *Premier Supplément à la Petite bibliographie biographico-romancière* se défend de l'accusation de mauvaise qualité en arguant du nombre de romans, devenu si important qu'il ne peut tous les lire et séparer le bon grain de l'ivraie. Cependant, s'il reconnaît la nécessité d'un tri, il n'en reste pas moins indulgent pour le roman, en particulier le roman noir, qui est de loin son fond de commerce, et le genre de prédilection selon lui des classes les moins aisées :

Tout le monde sait lire, tout le monde veut lire. Avec deux paravents dans nos places publiques, on a formé des Cabinets littéraires ; c'est là que mon portier, c'est là que ma fruitière vont prendre connaissance des opérations législatives ; laissez-les lire des romans, et conseillez-leur de ne plus se mêler des affaires d'Etat. Abandonnez-leur les

²⁰ Sainte-Beuve, « De la Littérature industrielle », *Revue des Deux Mondes*, 1839, vol. 19, p. 675-691.

*châteaux de madame Radcliffe, les cavernes, les souterrains, les forêts ; laissez-les errer au milieu des fantômes nocturnes et des ombres sanglantes. Permettez à l'homme d'Etat, à l'homme de lettres, de mettre son esprit à la diète, en lisant les immortelles productions de Feilding (sic), de Richardson, de Le Sage. Abandonnons aux Grognards de Sainte-Hélène et de l'île d'Elbe les folies de Pigault-Lebrun ; laissons-les déridier ainsi leurs fronts chargés d'honorables cicatrices.*²¹

Parmi les romans, les genres se distinguent par un type de public, auquel se rattache une qualité d'impression. Ainsi Stendhal ne s'y trompe pas, et distingue dans son « Projet d'article sur *Le Rouge et le Noir* » deux types de productions : le roman pour femmes de chambre imprimé en in-12 chez Pigoreau, et le roman imprimé en in-8 chez Levavasasseur ou Gosselin qui permet à son auteur une certaine reconnaissance littéraire ; dans la mesure où Gosselin a publié Victor Hugo et Balzac, tandis que Pigoreau se cantonne aux romans plus « populaires », la comparaison est effectivement éclairante ; à ces femmes de chambres sont donc dévolus des livres au niveau littéraire peu élevé, avec un petit format qui leur permet de l'emporter avec elles et de le lire entre deux travaux ménagers, voire de l'échanger une fois terminé pour le faire découvrir à une amie. Sans même parler de roman, on peut trouver des récits à connotation gothique dans les livres de la bibliothèque bleue et les almanachs vendus par les colporteurs, par exemple des récits d'exécutions, de brigandage ou de sorcellerie, ou des nouvelles gothiques comme *La blanche Iselle, ou le Fantôme du château de Valfin: nouvelle* de Madame de Tercy dans un *Almanach des Dames pour l'an 1822*²².

Le même engouement pour l'écriture d'une part, et le roman gothique de l'autre est aussi très présent en Angleterre : on peut citer le cas du *Ladies Museum* qui encourage ses lectrices à envoyer leurs productions littéraires, lesquelles peuvent aboutir à une publication sous forme de feuillets. La production des romans gothiques explose, et pour subvenir à la demande, les éditeurs utilisent de nombreux supports : magazines, *chapbooks* puis *bluebooks* de 36 à 72 pages (ces derniers, à la différence des *chapbooks* qui désignent la littérature de colportage en tout genre, étaient spécifiquement des récits sombres), contes, fragments, nouvelles, et bien sûr les nombreux volumes qui encomrent les *circulating libraries*,

²¹ Pigoreau, *Supplément à la Petite bibliographie biographico-romancière, ou, Dictionnaire des romanciers: contenant le catalogue des romans qui ont paru depuis sa publication ...*, s.l., Pigoreau, 1821, 656 p.

²² Banque de données - Femmes auteures : Madame de Tercy, <http://sites.utoronto.ca/sable/recherche/banques/femmes/auteurs/terc.htm>, (consulté le 10 mars 2019).

équivalent des cabinets de lecture français. Edith Birkhead dans *The Tale of Terror*²³ ou Coral Ann Howells dans *Love, Mystery and Misery*²⁴ distinguent deux types de romans gothiques : ceux qui sont reconnus artistiquement parlant, et ceux qui font vivre le commerce ; on retrouve la distinction française de Stendhal. Le genre gothique s'éteint selon elles dans le premier type (*art Gothic*) aux alentours de 1815-1820, avec les livres de Walter Scott et de Charles Maturin ; en revanche le genre perdure en tant que faire-valoir commercial, ou *trade Gothic*²⁵. Cet aspect commercial attire la moquerie et le dédain des critiques et des auteurs reconnus, en particulier lorsque Sarah Wilkinson, auteure de *bluebooks* et donc d'une littérature gothique jugée encore plus médiocre s'il en est, en appelle littéralement au porte-monnaie de ses lecteurs dans une préface !

*Authors are, proverbially, poor ; and therefore, under the necessity of racking their wits for a bare subsistence. Perhaps, this is my case ; and knowing how eager the fair sex are for something new and romantic, I determined on an attempt to please my fair sisterhood, hoping to profit myself thereby. If the following volumes tend to that effect, I shall be gratified ; but if they meet a rapid sale, and fill my pocket, I shall be elated.*²⁶

Sarah Wilkinson dispose d'une excuse en ce qu'elle vécut toute sa vie dans le besoin, et tentait vainement de survivre grâce à sa plume ; néanmoins, mentionner aussi crûment ses espérances financières dans une préface ne pouvait manquer de choquer ses lecteurs, en même temps que de révéler le véritable business qu'il y avait derrière la littérature gothique industrielle. Cette veine littéraire était une voie facile pour les écrivains qui cherchaient à vivre de leur plume, mais la qualité s'en ressentait, d'autant qu'ils n'hésitaient pas à vendre leurs manuscrits à bas coût aux éditeurs, lesquels pouvaient alors ménager une marge

²³ Edith Birkhead, *The tale of terror : a study of the Gothic romance*, Memphis, Tennessee, General, 2009, 119 p.

²⁴ Coral Ann Howells, *Love, mystery and misery : feeling in Gothic fiction*, Londres, Athlone, 1995.

²⁵ Franz J. Potter, *The history of Gothic publishing, 1800-1835: exhuming the trade*, Basingstoke, England, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, 2005, 225 p.

²⁶ Sarah Wilkinson, *The Spectre of Lanmere Abbey and the Child of Mystery*, s.l., Zittaw Press, 2007, 362 p. : [Les écrivains sont d'une pauvreté légendaire ; et en conséquence, il leur faut se triturer les méninges pour simplement survivre. C'est peut-être mon cas ; et sachant à quel point le beau sexe est avide de choses nouvelles et romantiques, j'ai engagé une tentative pour plaire à ma communauté féminine, tout en espérant en retirer un profit pour moi-même. Si les volumes suivants tendent vers cet effet, je serai satisfaite ; mais s'ils sont rapidement vendus, et remplissent mes poches, je serai au comble de la joie.]

profitable avec une édition de moindre qualité : ainsi la Minerva Lane, grosse productrice de romans gothiques, payait en moyenne une dizaine de livres sterling pour ses auteurs²⁷.

De fait, la littérature gothique et frénétique est soumise à une demande croissante à la fin du XVIII^{ème} siècle et au début du XIX^{ème} siècle. Les éditeurs acquièrent les manuscrits sans forcément se soucier de la qualité littéraire (malgré les dires de Pigoreau), ni de la qualité matérielle ; eux aussi sont d'ailleurs soumis à des contraintes, car les guerres napoléoniennes affectent le commerce, et en particulier celui du papier : lorsque celui-ci reprend vers la décennie 1820, le coût du papier diminue brutalement, et constitue alors une aubaine pour les éditeurs²⁸. Outre leur petit format, les romans gothiques se caractérisent par le fait qu'ils sont toujours en plusieurs volumes, en général de deux (*Olimpia, ou les Brigands des Pyrénées*) à cinq (*Ethelinde, or The recluse of the Lake*) voire plus ; peu à peu, la norme française se stabilise autour de quatre volumes, tandis que l'Angleterre voit s'affirmer le modèle du *three-deckers* (soit trois volumes). Pour gagner de la matière littéraire, et ainsi vendre ou prêter des séries de livres comportant davantage de volumes, les éditeurs n'hésitent pas à rallonger les pièces liminaires de plusieurs pages blanches, à faire gonfler les dialogues²⁹, ou à diminuer la masse du texte sur la page ; ce dernier cas est surtout visible en France, en plaçant côte à côte des textes anglais et français : on peut voir que les premiers sont plus densément agencés sur la page.

Les livres se contentent en général d'être simplement brochés, ou reliés avec une couverture en parchemin peu onéreuse ; les illustrations sont rares, et sont souvent rajoutées lors d'une traduction de l'anglais au français³⁰ ; parfois, c'est tout simplement la qualité d'impression du texte qui est déplorable et rend la lecture extrêmement ardue entre les lettres qui bavent et les textes en surimpression ! Enfin, les textes sont souvent recyclés : un roman à succès a de grandes chances en Angleterre de se voir adapté sous forme de *bluebook* de quelques dizaines de pages ; c'est le cas par exemple pour *The White Pilgrim* de Sarah Wilkinson (1801), qui est une réadaptation du *Pèlerin blanc* de Pixérécourt, auteur français ; *Rayland Hall* (1793) est une adaptation anonyme en *bluebook* de *The Old Manor House* de Charlotte Smith ; et on peut encore citer l'adaptation du roman de la très célèbre (et très vendeuse) Anne Radcliffe, *The Italian, or The Confessional of the Black Penitents*, en *The*

²⁷ Dorothy Blakey Smith, *The Minerva Press, 1790-1820*, London, Printed for the Bibliographical Society at the University Press, Oxford, 1939, 339 p.

²⁸ F.J. Potter, *The history of Gothic publishing, 1800-1835*, *op. cit.*

²⁹ Anthony Glinoe, *La littérature frénétique*, *op. cit.*

³⁰ Joëlle Prunnaud, « La traduction du roman gothique anglais en France au tournant du XVIII^{ème} siècle », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, 1994, vol. 7, n° 1, p. 11.

Midnight Assassin par un auteur anonyme en 1797³¹, soit la même année de parution du roman original, c'est dire la vitesse d'adaptation et de recyclage du marché. En France également les romans sont souvent re-publiés sous d'autres titres ou d'autres noms d'auteur, ce dont témoigne encore une fois Pigoreau :

*(...) il dénoncerait ces romans prétendus nouveaux, dont on n'a fait que changer les anciens titres ; il ferait connaître ceux dont on nous donne de nouvelles traductions sous un titre différent ; quelque fois même l'on emprunte un nom célèbre pour faire passer un mauvais ouvrage (...)*³²

On peut donc aisément constater des deux côtés de la Manche l'engouement autour des récits noirs, sur lequel les éditeurs, parfois peu regardant ou scrupuleux, se dépêchent de bâtir leur commerce ; jouer sur la confusion du lecteur fait partie du marché, et si les rééditions et traductions sous des titres différents n'ont pas été très fustigées, c'est qu'une autre critique, plus importante, a supplanté toutes les autres : à savoir la grande ressemblance entre les récits gothiques.

Recettes de scénario gothique pour lecture de bonne femme

Les éléments narratifs qui permettent de reconnaître un roman gothique sont pour la plupart assez particuliers et notables, on en a déjà cité quelques uns en introduction : le château sinistre, les sombres souterrains, les cadavres, les fantômes et autres bandits sanguinaires, sans oublier bien sûr une héroïne vertueuse et fragile, mais curieuse. Ces éléments deviennent la marque de fabrique du roman noir, que ce soit en Angleterre ou en France ; très vite, des « recettes de fabrication » satiriques apparaissent pour critiquer le manque d'imagination des auteurs, tout d'abord dans la presse anglaise. On peut relever trois exemples : le premier, intitulé « The Terrorist System of Novel-Writing » apparaît dans *The Monthly Magazine* sous la forme d'une lettre anonyme signée par « A Jacobin Novelist », soit « un romancier jacobin », en août 1797 ; l'auteur du texte s'insurge contre les romans gothiques dont il attribue la naissance aux troubles sanglants de la Révolution française, en

³¹ Gary Kelly (ed.), *Varieties of female gothic. Volume 2, Street gothic: female gothic chapbooks*, London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Pickering & Chatto, 2002, 385 p.

³² Pigoreau, *Supplément à la Petite bibliographie biographico-romancière, ou, Dictionnaire des romanciers*, op. cit.

particulier la Terreur de Robespierre dont le système a vite été repris dans une littérature de bas-étage. Sur un ton chargé d'ironie, l'auteur se met donc en devoir d'expliquer en détails comment construire un roman gothique, avec tous les ressorts scénaristiques attendus, comme les peintures dans un couloir sombre, qui évoquent un je-ne-sais-quoi à l'héroïne qu'elle ne parvient pas à se rappeler, ou encore le vent qui est un outil pratiquement polyvalent :

*Great attention must be paid to the tapestry hangings. They are to be very old, and tattered, and blown about with the wind. There is a great deal in the wind. Indeed, it is one of the principal objects of terror, for it may be taken for almost any terrific object, from a banditti of cut-throats to a single ghost. (...) This same wind is of infinite service to our modern castle-builders. (...) Sometimes it rushes, and then there is reason to believe the Baron's great grandfather does not lie quiet in his grave; (...)*³³

Les clichés narratifs ne sont pas épargnés, et leur usage abusif est moqué. Une autre lettre est envoyée la même année par un certain « Anti-Ghost » au *Universal Magazine of Knowledge and Pleasure*, intitulée « On the New Method of Inculcating Morality ». La recette est cette fois donnée sous forme de prescription médicale, où l'on retrouve peu ou prou les mêmes ingrédients que dans le texte précédent.

*(...) here present either a skeleton with a live face, or a living body with the head of a skeleton, or a ghost in all white, or a groan from a distant part of a cavern, or the shake of a cold hand, or a suit of armour moving – fierce « put out the light, and then » – Let this be repeated for some nights in succession, and after the lady is quite dissolved to a jelly with her fears, let her be delivered by the man of her heart, and married – Probatum est.*³⁴

³³ *The Terrorist System of Novel-Writing* (1797), <https://home.gwu.edu/~klarsen/terror.html>, (consulté le 10 mars 2019). : [Une grande attention doit être accordée aux tapisseries. Elles doivent être très vieilles, en lambeaux, et agitées par le vent. Il y a toute une affaire autour du vent. En effet, c'est l'un des principaux objets de terreur, car il peut être pris pour presque n'importe quel objet terrifiant, depuis une bande de coupe-jarrets jusqu'à un simple fantôme. (...) Ce même vent est d'un grand service pour nos constructeurs modernes de châteaux. (...) Parfois il mugit, et alors il y a des raisons de penser que l'arrière-grand-père du Baron ne repose pas calmement dans sa tombe ; (...)]

³⁴ *The Universal Magazine of Knowledge and Pleasure* ..., s.l., Published ... according to Act of Parliament, for John Hinton, 1797, p.232-234 : [(...) ici présentez soit un squelette avec un visage vivant, ou un corps vivant avec la tête d'un squelette, ou un fantôme tout de blanc vêtu, ou un grognement provenant d'un recoin éloigné d'une caverne, ou la poigne d'une main froide, ou une armure mouvante – soudain, « éteignez la lumière, et alors » –

Répétez cela sur quelques nuits successives, et après que la jeune fille soit réduite à l'état de gelée par ses peurs, délivrez-la au moyen de l'homme de son cœur, et mariez-la – Effet garanti.]

On retrouve la même ironie dans les deux lettres, quoiqu'une différence notable apparaît : la première accorde un certain courage à l'héroïne, en la décrivant comme n'hésitant pas à se promener seule en pleine nuit dans un lieu inquiétant tel qu'une forêt ou un souterrain. Dans la seconde lettre, c'est l'action seule du héros qui peut la sauver, pour mener au traditionnel mariage à la fin du roman ; l'héroïne serait incapable de rien achever par elle-même, et resterait cloîtrée dans sa chambre entre ses visions et ses rêves. Cette différence témoigne déjà de l'ambiguïté au sujet d'une héroïne gothique plus ou moins émancipée, ou condamnée par les règles attribuées à son sexe. Enfin, une troisième recette anglaise est proposée, toujours de manière anonyme mais cette fois-ci sans pseudonyme, et toujours en 1797 ; elle est de plus écrite d'après une note en réaction à un roman gothique écrit par une femme, apparemment d'une manière incohérente et ignorante des coutumes étrangères. Espérant que le trop-plein de romans gothiques finira par user la mode littéraire (et effectivement ce fut le cas, mais près de trente ans plus tard), l'auteur donne alors sa recette pour ses lectrices afin qu'elles aussi puissent composer deux ou trois volumes gothiques à souhait :

Take – An old castle, half of it ruinous.

A long gallery, with a great many doors, some secret ones.

Three murdered bodies, quite fresh.

As many skeletons, in chests and presses.

An old woman hanging by the neck; with her throat cut;

Assassins and desperados quant. suff.

Noises, whispers and groans, three-score at least.

Mix them together, in the form of three volumes, to be taken at any of the watering-places before going to bed. PROBATUM EST.³⁵

On retrouve encore une fois les poncifs du genre gothique, et encore une fois ils sont moqués, de même que leur but, à savoir procurer la peur. Cette satire fut d'ailleurs traduite en France l'année suivante, puisqu'elle apparaît dans le *Spectateur du Nord* l'année suivante !

³⁵ George Cruikshank et Robert Cruikshank, *The Spirit of the Public Journals: Being an Impartial Selection of the Most Exquisite Essays and Jeux D'esprits, Principally Prose, that Appear in the Newspapers and Other Publications*. 1797, s.l., James Ridgway, 1802, p. 229

*Un vieux château dont la moitié est en ruine ;
 Un long corridor, avec beaucoup de portes, dont plusieurs doivent être cachées ;
 Trois cadavres encore tout sanglants ;
 Trois squelettes bien emballés ;
 Une vieille femme pendue, avec quelques coups de poignard dans la gorge ;
 Des voleurs et bandits à discrétion ;
 Une dose suffisante de chuchotements, de gémissements étouffés et d'horribles fracas ;
 Tous ces ingrédients, bien mêlés et partagés en trois portions ou volumes, donnent une
 excellente mixture que tous ceux qui n'ont pas le sang noir pourront prendre dans leur
 bain immédiatement avant de se coucher. On en sentira le meilleur effet. Probatum
 est.³⁶*

Mais les Français ne se sont pas contentés de reprendre les critiques anglaises. Il faut attendre la décennie suivante pour voir apparaître les pamphlets ; par exemple en 1804 de la part du poète Evariste Parny qui signe un écrit intitulé *Goddam !* sous le pseudonyme de « un French Dog » ; il y critique surtout les Anglais, pour avoir non seulement écrit mais aussi introduit en France une littérature si sombre voire déprimante :

*De noirs pensers, de l'ennui, du silence
 Ils écrivaient ; mais, hélas ! quels écrits !
 Ils entassaient dans leurs tristes récits
 Les vieux donjons et les nonnes sanglantes,
 Les sots geôliers, les grilles, les cachots,
 Des ravisseurs de Lucrèces galantes,
 De grands malheurs et des crimes nouveaux ;
 Des clairs de lune, et puis les crépuscules,
 Et puis les nuits, des diables, des cellules,
 De longs sermons, des amants sans amours,
 Des spectres blancs, des tombeaux, une église,
 Tout le fatras enfin et la sottise
 Renouvelés dans les romans du jour.³⁷*

³⁶ Catriona Seth (ed.), *Imaginaires gothiques: aux sources du roman noir français*, Paris, France, Éd. Desjonquères, 2010, 264 p.

³⁷ *Ibid.*

Une fois de plus, c'est sur un ton moqueur et parodique que le genre noir est critiqué, encore qu'ici, ce sont moins les romanciers en général que les romanciers anglais qui sont l'objet de la critique, ainsi que la mode littéraire qu'ils ont contribué à créer et à faire grandir jusqu'à l'écœurement. La poésie, qui avait pourtant servi à souhait le genre gothique avec les Graveyard Poets, commence également à être utilisée pour le descendre en flammes. En 1810, c'est au tour du poète Boutroux de composer pour l'*Almanach des Muses* un poème intitulé « L'Art de composer des romans dans le goût du jour » :

*Voulez-vous composer un roman bien tragique
Qui passe de nos jours pour un chef d'œuvre unique ?
Dans un lieu bien désert, inculte, inhabité,
Peignez un vieux château, tombant de vétusté.
Que de longs corridors régnant dans son enceinte
Y forment un dédale, un obscur labyrinthe ;
Que la triste chouette, au milieu des débris,
Y fasse retentir ses lamentables cris.
De cent portes de fer que la chute effroyable
Y produise un vacarme, un grabuge du diable.
Ajoutez à cela des souterrains voûtés,
Humides, ténébreux, surtout ensanglantés,
Des cadavres épars, des ossements sans nombre,
Des serpents venimeux, des chiens hurlant dans l'ombre (...)
Surtout ne craignez point de paraître bizarre,
Soyez certains qu'alors votre livre plaira.³⁸*

Les poncifs sont énumérés, et là aussi l'engouement pour les romans gothiques est critiqué : de fait, si les romans sont répétitifs, les critiques le sont aussi, sans pourtant que le public ne semble se lasser de ses récits macabres. Le fait que ce soient en grande partie des femmes qui écrivent, lisent ou sont les personnages clés de ces romans contribue également à la critique satirique : ainsi, les femmes en tant qu'auteures sont moquées en France comme en Angleterre ; lorsqu'elles lisent, elles n'ont pas de jugement et sont donc un public susceptible de croire à tout ce qu'il lit ; enfin, en tant qu'héroïnes gothiques, lorsqu'elles ne sont pas

³⁸ Ibid.

curieuses ou terrorisées, elles passent une bonne partie du récit à récupérer des suites d'un évanouissement ou d'une fièvre due à leur frayeur et leur constitution fragile. Des romans noirs parodiques voient également le jour, le plus célèbre étant *Northanger Abbey* de Jane Austen, publié de façon posthume en 1817, mais dont la rédaction a commencé dès 1798, alors que le roman noir avait encore de belles années devant lui ; c'est dire si le marché était déjà saturé. Ce type de romans critique avant tout la crédulité du personnage principal : Catherine Morland désespère de vivre une aventure gothique comme celle de ses livres, et s'invente des crimes sanglants qui n'existent pas, pour ensuite voir ses suppositions voler en éclats par une explication des plus banales ; invitée chez les Tilney, elle s'obstine à chercher passages et compartiments secrets ; des papiers manuscrits apparemment cachés, qui devaient raconter quelque témoignage ancien et atroce d'une prisonnière, se révèlent être une simple liste de linge à laver³⁹.

Cependant, même en critiquant les codes du roman gothique, les grands auteurs les utilisent également, ne serait-ce que les Romantiques, après avoir distingué les romans frénétiques des « grands romans » tout en ayant au passage assimilé leurs codes. *Le Dernier Jour d'un condamné* de Victor Hugo, pour ne donner qu'un seul exemple, est profondément gothique : on y retrouve une cellule, des personnages inquiétants ou menaçants, un air de folie furieuse ambiante, et un personnage au comble de la terreur et confronté à la mort. Madame de Staël, qui pourtant a critiqué la vogue des romans noirs, en utilise manifestement les codes lorsqu'elle décrit la décapitation de la reine Marie-Antoinette. De fait, dans son essai *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, elle place les romans noirs « au nombre des productions les plus inutiles, et par conséquent, à la longue, les plus fatigantes de l'esprit humain », en ne manquant pas de remarquer également la monotonie des scénarios⁴⁰. Pourtant, Stéphanie Genand note à quel point les *Réflexions sur le procès de la reine* sont écrites en suivant les codes du roman gothique⁴¹ : la reine devient l'héroïne vertueuse et effrayée, la victime opprimée et enfermée que l'on cherche à tuer ; et au milieu du réquisitoire contre le peuple français avide de violence avec la Révolution, les scènes sanglantes ne sont pas en reste :

³⁹ *Northanger Abbey*, by Jane Austen (1803), <http://www.gutenberg.org/files/121/121-h/121-h.htm>, (consulté le 12 avril 2019).

⁴⁰ Madame de (Anne-Louise-Germaine) Staël, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, s.l., Paris : Charpentier, 1800, p. 336

⁴¹ Stéphanie Genand, "La reine flétrie. Politique du gothique chez Mme de Staël", *Imaginaires gothiques*, op. cit.

Il aurait su, ce peuple, qu'on apporta devant la fenêtre de Marie-Antoinette la tête de son amie. Ignorant les fatales nouvelles de ce jour épouvantable, on la força, par un barbare silence, à contempler longtemps des traits ensanglantés qu'elle reconnaissait à peine à travers l'horreur et l'effroi. Elle se convainquit enfin qu'on lui présentait les restes défigurés de celle qui mourut victime de son attachement pour elle. Cruels ordonnateurs de cette scène ! vous qui vîtes devant vous votre malheureuse reine prête à mourir de désespoir, saviez-vous alors tout ce qu'elle devait souffrir ?⁴²

Madame de Staël a bel et bien utilisé les codes d'un genre qu'elle réproouve pourtant ; on peut arguer du fait que son opinion a pu évoluer, entre le moment où elle a écrit ses *Réflexions*, et celui où elle écrit son essai sur la littérature. Mais il est plus probable qu'elle ait justement utilisé un genre qu'elle n'approuve pas afin de renforcer la condamnation d'une action révoltante, et/ou d'assurer la lecture de son texte en utilisant un genre qui plaît ; il ne serait pas étonnant qu'elle se soit surtout inspirée des récits d'exécutions de brigands et de criminels que l'on trouvait alors dans les almanachs. C'est donc bien malgré les critiques que les codes et la mode du roman noir se répandent, et le scénario répétitif peut justement être considéré comme un moyen d'attirer des lecteurs en leur promettant un contenu qui répond à leurs goûts et à leur besoin de sensations fortes ou d'évasion. Les auteurs et les éditeurs ne s'y trompent pas : même si la production est souvent de piètre qualité, elle est également pensée pour attirer le public lecteur.

⁴² Germaine Necker, *Réflexions sur le procès de la reine*, s.l., 1793.

... PRODUITE A GRANDE ECHELLE

Malgré le dédain dont le roman noir fait l'objet, de par sa nature et de par le fait qu'il soit majoritairement l'œuvre de femmes, le public en réclame toujours plus, et les éditeurs lui accordent une grande place dans leurs catalogues. Une fois le roman écrit, il peut faire l'objet de rééditions sous différentes formes : un nouveau titre ou un sous-titre, une mise en page, une nouvelle traduction dans le cas d'un livre originaire d'un pays étranger, ou encore une réadaptation sous un nouveau format dans un *bluebook*, une nouvelle, ou un court récit dans un magazine ou un almanach. De cette façon, le même manuscrit permet de générer plus d'argent en touchant un public étendu, et permet également aux éditeurs de faire gonfler leurs catalogues et d'offrir une vitrine attractive pour leurs librairies et cabinets de lecture. La presse également peut se faire l'écho de certains titres, et aider à en faire connaître d'autres outre-Manche ; ce sont tout particulièrement les romans anglais qui se diffusent en France, l'inverse est avéré mais de façon bien moins importante. Même les avis négatifs des critiques sont bons à prendre, puisqu'ils font connaître le genre qu'ils déprécient ; tout est bon pour pouvoir attirer les lecteurs, et surtout les lectrices !

Editer un récit noir : comment attirer l'œil

Puisque les couvertures ne permettaient pas vraiment de renseigner sur le sujet du livre, comme celles de nos romans actuels, et que les résumés de quatrième de couverture n'existaient pas non plus, les lecteurs de l'époque comme les chercheurs aujourd'hui doivent s'en remettre au titre, et au sous-titre s'il y en a un, avec toutes les incertitudes que cela comporte. Le titre est le premier renseignement pour le lecteur, et la première chose susceptible de l'intéresser et de le pousser à lire le volume qu'il tient entre les mains, ou dont il vient de voir ledit titre dans un catalogue. Anthony Glinœr distingue trois catégories de titres⁴³ :

- L'indication générique, qui indique si l'œuvre est une nouvelle ou une romance : par exemple, *The Monk*, *A Romance* de Lewis, *Moyen de ressusciter les Morts*, *conte persan* de l'Abbé Blanchet.

⁴³ A. Glinœr, *La littérature frénétique*, op. cit.

- Le titre accompagné d'un sous-titre qui donne une information supplémentaire, mais volontairement mystérieuse : *Ethelinde, or The Recluse of the Lake* de Charlotte Smith, *Olimpia, ou les Brigands des Pyrénées* de Madame de Saint-Venant.
- Le titre avec sous-titre et indication générique, qui donne le maximum d'informations : *The Italian, or the Confessional of the Black Penitents, a Romance* d'Anne Radcliffe, *Le Jeune Criminel, ou la Vengeance, nouvelle*, traduction du livre d'Amélia Opie.

Joëlle Prunghaud retient quant à elle pour les romans noirs français ou traduits de l'anglais la formule « titre en diptyque (à dominante éponymique) et sous-titre générique »⁴⁴. Les titres peuvent aussi se compliquer encore plus, par exemple dans le cas des *bluebooks*, où les titres étaient particulièrement longs et exhaustifs, au risque de dévoiler toute l'intrigue, afin d'essayer de renseigner davantage le lecteur ; les acheteurs de *bluebook* n'ayant pas beaucoup d'argent à consacrer à la lecture, ils voulaient être sûrs de leur choix et avoir des renseignements précis sur l'histoire. On se retrouve donc avec des titres d'une longueur impressionnante, par exemple *The Spectres, or, Lord Oswald and Lady Rosa, including an account of the Marchioness of Cevetti who was basely consigned to a Dungeon beneath her Castle by her eldest Son, whose cruel Avarice plunged him into the Commission of the worst of Crimes, that stain the annals of the Human Race. An Original Romantic Tale*, de Sarah Wilkinson⁴⁵, ou encore *The Sicilian Pirate; or, The Pillar of Mystery. A Terrific Romance. Forming the Singular Life and Adventures of Adelmorn; Who, after Selling Himself to the Devil, at the Instigation of a Lapland Wizzard, Becomes a Notorious Pirate, and, by His Depredations and Cruelties, Renders Himself the Terror of the Northern Parts of Europe. At Length the Wizzard 's Predictions is Fulfilled, and He Ends His Days Overwhelmed with Anguish and Despair*, d'un auteur anonyme. En France, la tendance est également à la modification des titres lors de la traduction de l'anglais au français, soit pour complexifier, soit pour faire correspondre au goût français : ainsi, le livre de Sophia Lee *The Recess ; or, A Tale of other times* devient *Le Souterrain, ou Mathilde* dans le *Dictionnaire des romans anciens et modernes* de Marc et Pigoreau⁴⁶. Cependant la surenchère n'est pas toujours de mise, ainsi les indications génériques sont peu à peu moins nombreuses en France, voire tendent à disparaître, à part pour les romans gothico-historiques, où elles indiquent généralement le siècle où se déroule l'histoire. Certains titres se contentent d'un nom et d'un

⁴⁴ J. Prunghaud, *Gothique et décadence*, op. cit.

⁴⁵ G. Kelly (ed.), *Varieties of female gothic. Volume 2, Street gothic*, op. cit.

⁴⁶ A. Marc, *Dictionnaire des Romans anciens et modernes, ou méthode pour lire les romans, d'après leur classement par ordre de matières*, etc, s.l., 1819, 294 p.

substantif, comme *Le Monstre* de Camille Bodin. De même, les auteurs de *bluebooks* pouvaient aussi choisir, au lieu de mettre une description quasi-complète du scénario dans le titre, de laisser planer un mystère ambiant pour intriguer le lecteur.

Les titres de romans noirs voient la récurrence de certains termes, les plus fréquents étant le « château », ou encore le « spectre ». Mais un autre élément revient très souvent, c'est le prénom de l'héroïne. Celui-ci est souvent moqué par les détracteurs des romans noirs, anglais ou français, car il s'agit presque toujours d'un nom à consonance « exotique », le plus souvent espagnol ou italien ; et d'énumérer alors les Rosalba, Olimpia, Rosa, Thérésia, Malvina, Alexina, Olivia et autres Athanasie, la terminaison en -a semblant presque faire force de loi pour nommer la jeune fille en détresse, car elle rajoute une touche d'exotisme méditerranéen. C'est donc très souvent l'héroïne, ou le couple qu'elle forme avec son amant, qui constitue le titre, ou du moins une partie de celui-ci. Pourquoi cet accent sur l'héroïne plutôt que sur le héros ? Ce n'est pas forcément parce que l'héroïne est le personnage principal : ainsi, dans *Olimpia, ou les Brigands des Pyrénées*, ladite Olimpia n'est pas toujours le personnage principal puisque l'intrigue commence avec son futur amant et époux, Charles, et ce n'est qu'au deuxième volume que le récit se focalise sur elle seule ; il s'agit plutôt de faire directement appel à la lectrice, pour lui indiquer qu'il y a dans le livre une héroïne avec laquelle elle pourra s'identifier, et avec qui elle pourra vivre une aventure par procuration. Il ne s'agit pas non plus de dire que seuls ces livres avec mention du nom de l'héroïne sont destinés à des lectrices, bien loin de là ! Mais c'est néanmoins une pratique très répandue pour attirer un public féminin.

Il est également fréquent, lors des traductions ou même pour un roman noir français, de se réclamer de l'anglais (*Le Revenant de Bérézule, imité de l'anglais par le traducteur de la Fugitive de la forêt*), ou d'un ancien manuscrit trouvé dans une ruine, ou d'une anecdote étrangère (*Montbard l'Exterminateur, ou le dernier chef des Flibustiers, anecdote du Nouveau-Monde* de J.-B. Picquenard), ou encore tout simplement d'un auteur anglais connu de roman noir, particulièrement Anne Radcliffe, à qui furent attribués de nombreux titres comme *Le Couvent de Sainte-Catherine ou les Mœurs du XIII^e siècle* (en fait probablement l'œuvre de la traductrice, Mme la Baronne Caroline A***). Les éditeurs ne s'y trompent pas : les romans noirs viennent d'Angleterre, et même alors que la vague des traductions semble se calmer à partir de 1802, des romans noirs français continuent de se réclamer, souvent faussement⁴⁷, du style anglais, en particulier celui d'Anne Radcliffe, car cela passe pour un

⁴⁷ J. Prungnaud, *Gothique et décadence*, op. cit., p.86

gage de qualité au milieu de la littérature industrielle noire. Et Pigoreau de déclarer dans le cinquième *Supplément* à sa *Petite bibliographie biographico-romancière* : « On doit augurer favorablement d'un roman traduit d'une langue étrangère ; on ne pourrait guère supposer qu'un littérateur s'occuperait à traduire un mauvais ouvrage »⁴⁸. Un vœu pieux, mais irréaliste et sans doute même hypocrite : Pigoreau n'aurait aucun intérêt à les déprécier puisque les traductions de romans noirs représentent environ entre un tiers et la moitié de ses stocks ! On peut d'ailleurs remarquer que le catalogue des collections des cabinets de lecture des éditeurs Marc et Pigoreau présente des stocks bien plus importants avec des titres doublons⁴⁹ : dans la liste alphabétique des titres, on peut trouver deux fois le même livre à deux lettres différentes, en ayant inversé titre et sous-titre ; d'après l'éditeur, cela est fait suite à la demande des lecteurs, mais dans les faits, cela l'avantage aussi car il peut présenter 5051 titres au lieu de 3595. Le classement par genres comporte également un grand nombre de doublons, avec des titres qui vont parfois se retrouver dans six catégories à la fois : outre le fait que cela complique l'analyse du document, c'est également un moyen de mettre l'accent sur certains titres, et de donner l'apparence d'un stock bien plus important qu'il ne l'est en réalité, soit une fausse promesse de lectures à n'en plus finir. Mais ce classement par genres est également un indice de la popularité du genre du roman noir en France, puisque sur les vingt et une catégories proposées, six d'entre elles (soit un peu moins du tiers) correspondent à des éléments de romans noirs :

- « Romans et histoires de Couvens [sic], de Moines et de Religieuses, etc., etc., etc. »
- « Romans de Fantômes, Revenans [sic], Ombres, Apparitions, Spectres et Visions, etc., etc., etc. »
- « Romans Mystérieux, Secrets impénétrables, Mystères sur Mystères et Secrets dévoilés, etc., etc., etc. »
- « Romans Noirs, Sinistres, Assassinats, Empoisonnements, Souterrains, Prisons, Cavernes, Vieux Châteaux, Enlèvements [sic], Vengeance et Crimes affreux, etc., etc., etc. »
- « Romans de Brigands, Faux Monnoyeurs [sic], Voleurs, Scélérats, Bandits et Escrocs, etc., etc., etc. »
- « Romans de Magies, Sortilèges, Enchantemens [sic] et Nécromancies, etc., etc., etc. »

⁴⁸ A. Glinoe, *La littérature frénétique*, op. cit.

⁴⁹ A. Marc, *Dictionnaire des Romans anciens et modernes, ou méthode pour lire les romans, d'après leur classement par ordre de matières, etc*, op. cit.

Lesdites catégories comportent, d'après le catalogue, 662 titres ; cependant, en faisant le décompte des doublons, on arrive au chiffre de 446 titres, soit près de 200 titres en double, sans que l'on sache s'il s'agit d'une édition différente ou d'une même édition mentionnée plusieurs fois⁵⁰.

Souvent les éditeurs utilisent les pièces liminaires pour introduire des publicités pour leurs librairies et leurs cabinets de lecture, en proposant une liste de titres similaires à celui que le lecteur possède déjà ; malheureusement, il nous reste peu de ces témoignages qui sont souvent détruits lors des reliures successives. Dans le cas de la Minerva Press, des commentaires et des critiques pouvaient accompagner ces listes de titres dans le volume, mais ils étaient parfois retouchés, voire totalement mensongers ; la pratique semble avoir été abandonnée après 1811⁵¹.

Les illustrations enfin contribuent à attirer l'œil du public lecteur, et elles sont plutôt une spécificité française. En effet, les romans gothiques anglais étaient publiés en plusieurs volumes non illustrés ; les traductions en volume unique introduisent les premières illustrations qui se limitent à un simple frontispice xylogravé : l'ajout d'illustrations est donc une spécificité française⁵², que Maurice Lévy a d'ailleurs étudiée en reproduisant plusieurs exemples pris dans diverses traductions de l'anglais⁵³. Cependant, bien que l'ajout d'images soit une particularité de la traduction française, il faut mentionner ici l'action pionnière d'Ann Lemoine, auteure (et par conséquent lectrice) mais également éditrice de récits gothiques sous forme de *chapbooks*.

D'après une étude d'Angela Koch, elle édita 60 *chapbooks* gothiques sur les 217 titres recensés au sein de plusieurs bibliothèques des Îles Britanniques, d'Amérique du Nord et d'Allemagne, soit près de 27%⁵⁴, ce qui fait d'elle le leader de l'industrie de ce type de publications entre 1795 et 1815, loin devant le second éditeur, Tegg and Castleman, qui ne parvient qu'à 32 titres ; on estime son nombre total de titres produits à environ 400⁵⁵. A cela, il faut ajouter que son mari était aussi un écrivain de *chapbooks*, en même temps qu'un imprimeur, vendeur et éditeur ; l'importance du couple n'est donc pas à mettre en doute. Avec Sarah Wilkinson, qu'elle employait d'ailleurs, Ann Lemoine fut également une écrivaine prolifique de *chapbooks* gothiques, bien qu'elle ne publiait pas uniquement dans la veine

⁵⁰ Les chiffres donnés ici sont les miens, après étude du catalogue de Marc et Pigoreau.

⁵¹ D.B. Smith, *The Minerva Press, 1790-1820*, op. cit.

⁵² J. Prunghaud, *Gothique et décadence*, op. cit.

⁵³ Maurice Lévy, *Images du roman noir*, Paris, France, E. Losfeld, 1973, 261 p.

⁵⁴ Angela Koch, « 'The Absolute Horror of Horrors' Revised », 69 p.

⁵⁵ Roy Bearden-White, « A History of Guilty Pleasure: Chapbooks and the Lemoines », *Papers. Bibliographical Society of America*, septembre 2009, n° 103, p. 284-318.

macabre. Mais c'est surtout en tant qu'éditrice qu'elle fut remarquable, car elle fut non seulement l'une des premières femmes à s'imposer dans le monde de l'édition, mais elle ajouta également quelques innovations de son cru à la publication des *bluebooks* et autres *chapbooks* gothiques, grâce à une très bonne intuition de ce que le public voulait. Par exemple, elle publia un recueil intitulé *Canterbury Tale*, du même titre qu'un autre recueil très célèbre de contes gothiques écrits par les sœurs Harriet et Sophia Lee ; dans les faits, les deux recueils n'ont que le titre en commun, Ann Lemoine s'étant contenté de profiter de la célébrité du titre pour constituer une référence vendeuse après des acheteurs⁵⁶.

Ann Lemoine eut un rôle pionnier dans le domaine de l'illustration des *chapbooks*. Avant qu'elle n'intervienne, la plupart des éditeurs préféraient un titre extrêmement descriptif à une image, comme on l'a vu ; néanmoins, certains ayant compris le rôle attractif de l'image (une image ne vaut-elle pas mille mots ?), utilisaient des frontispices à l'aide de xylogravures de piètre qualité, et dont les bois étaient réutilisés sur différents titres, avec éventuellement quelques modifications. C'est également cette qualité médiocre des illustrations qui a contribué à faire mépriser le genre par les intellectuels, qui ne voyaient là au mieux qu'une littérature pour enfants ; dans les faits, il s'agissait d'une simple question d'économie et de bénéfices sur le prix final. Ann Lemoine quant à elle décida, sur les conseils de son mari, d'utiliser pleinement les innovations de l'époque, notamment la lithographie qui, une fois les investissements faits, permettait des bénéfices rapides : elle créa ainsi une image élégante et reconnaissable rapidement pour les *chapbooks* qui sortaient de sa presse. De plus, elle évitait de réutiliser les mêmes images, et faisait en sorte de commander une image élaborée pour chaque titre ; aucune autre maison d'édition de *chapbooks* à cette époque ne parvint à ce niveau de qualité. Les frontispices comportaient des scènes dramatiques ou curieuses du livre pour mieux attirer et intriguer un potentiel lecteur. Lemoine ré-utilisa ainsi bien des idées qu'elle avait pu observer dans le commerce des romans de meilleure qualité, comme chez la Minerva Lane qui utilisait l'embellissement de ses illustrations dans ses réclames, en particulier pour les romans gothiques qui permettaient plus de liberté aux artistes⁵⁷. Lemoine reprend par exemple, le procédé du français Jean-Baptiste Le Prince inventé en 1768, l'aquatinte, qui permettait d'ajouter des variations de couleurs sur les lithographies ; elle l'utilise pour la première fois en 1802 sur son *chapbook* intitulé *The Black Forest ; or, The*

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ D.B. Smith, *The Minerva Press, 1790-1820, op. cit.*

Cavern of Horrors, disponible avec un frontispice en noir et blanc pour 4 pence, et en couleur pour 6 pence⁵⁸.

Développant des relations de longue durée avec des artistes pour assurer sa production, elle fut ainsi la première éditrice de *chapbooks* à proposer des illustrations en couleur, et la seule pendant plusieurs années. Son travail a contribué à faire voir cette littérature mal considérée d'un autre œil : de fait, Ann Lemoine ne voyait pas du tout sa production comme de bas-étage, et elle effectuait dans ce sens des compilations de plusieurs titres pour mieux les mettre en valeur, comme la collection *Wild Roses* (la plus célèbre) ou encore *The Tell-Tale Magazine* ; or, *Universal Museum* (1803). La publication périodique de ces titres au sein de collections les différenciait alors peu d'un périodique. Si Ann Lemoine et son travail sont restés méconnus faute d'une véritable image publique, ils ont cependant joué un rôle de prime importance dans la diffusion de récits gothiques, à placer à côté de celui des maisons d'édition⁵⁹.

La manne des cabinets de lecture : les éditions Minerva Press et Pigoreau

Le secteur des romans gothiques et noirs a été porté en particulier par deux maisons d'éditions des deux côtés de la Manche, qui sont restées les plus célèbres dans ce domaine, et par conséquent les plus étudiées. On commencera par étudier ici le versant anglais de la chose, avec la maison d'édition The Minerva Press, créée par William Lane et étudiée par Dorothy Blakey⁶⁰. Né vers 1745 et mort en 1814, William Lane était un militaire, à qui le grade de lieutenant-colonel fut accordé en 1791 ; néanmoins cela ne l'empêcha pas d'avoir une activité littéraire dans le domaine de la publication dès les années 1770. Les premières publications à son nom apparaissent dans les années 1780, et en 1790, le nom de la Minerva Press est adopté. Ses publications s'adressent aux hommes comme aux femmes, et couvrent un large éventail de genres et de types d'impressions, qui se spécialisent toutefois après 1790 dans les romans et les romances. Il prétend même avoir un fond de 500£ pour acheter les manuscrits des auteurs. Il a surtout fondé un système de cabinets de lecture pour diffuser sa production ; en passant une petite annonce à qui veut tenir un cabinet, et en lui envoyant un

⁵⁸ Voir les images en annexe.

⁵⁹ R. Bearden-White, « A History of Guilty Pleasure », art cit.

⁶⁰ D.B. Smith, *The Minerva Press, 1790-1820*, op. cit.

catalogue et toutes les instructions nécessaires, il s'assure une diffusion jusqu'au plus petit échelon, depuis la boutique jusqu'au pas de porte de la concierge qui dispose d'un stock de quelques dizaines de livres. Il supervise lui-même la production, et fait parfois lui-même la liaison entre les cabinets de lecture qu'il est parvenu à implanter dans tout le royaume, et plus loin encore jusqu'aux Etats-Unis, ou même à Kingston en Jamaïque ! Il est un des citoyens les plus riches de Londres à la fin du siècle, en partie à cause du fait qu'il ne s'est jamais mis le gouvernement à dos, allant même jusqu'à affirmer en 1794 que la Minerva Press serait toujours prête à soutenir le gouvernement. Le nom de Minerva Press est abandonné en 1820 par le successeur de Lane, A.K. Newan, qui se met à publier surtout des livres pour enfants.

Concernant les auteurs, jusqu'en 1820 et surtout avant 1800, les auteurs anonymes correspondent à la moitié de la production annuelle ; les femmes sont majoritaire et préfèrent souvent l'anonymat, mais il pouvait arriver qu'un auteur masculin choisisse un pseudonyme féminin, dans l'espoir que la critique soit plus indulgente, bien que parfois ce soit l'inverse qui se produise ! Les dix auteurs les plus populaires de la Minerva Press furent des femmes, et parmi elles, sept ont écrit au moins un roman gothique : Regina Maria Roche, Eliza Parsons, Mary Meeke, Mrs. Howell, Isabella Kelly, Mrs. Bonhote et Mary Charlton, auxquelles on peut rajouter Louisa Sydney Stanhope et Anne of Swansea pour le début du XIX^{ème} siècle. La Minerva Press n'avait cependant pas l'exclusivité de toutes les femmes auteurs gothique : Jane et Anna Maria Porter, Sydney Owenson ou encore Miss Cuthbertson publiaient chez un autre éditeur. Notons d'ailleurs ici qu'un éditeur n'avait pas forcément l'exclusivité des productions d'un auteur, aussi certaines femmes n'ont pas publié tous leurs romans chez la Minerva Press. Dans les faits, le prix offert pour un manuscrit est très bas, entre cinq et vingt guinées, à moins que l'auteur ne se soit fait une réputation entre temps : ainsi Fanny Burney tire 250£ pour son roman *Cecilia* ; dans une publicité à l'intérieur de *Adeline ; or, the Orphan* de 1790, William Lane...

*(...) respectfully informs his Literary Friend and the Public, that his Repository is now open for Manuscript of Merit against the next Season ; and that a sum, from Five to One Hundred Guineas, is ready for such Favors as may be presented to his Press.*⁶¹

⁶¹ *Ibid.* : [(...) informe respectueusement ses Amis Littéraires et le Public, que son Dépôt est maintenant ouvert pour des Manuscrits de Qualité pour la Saison prochaine ; et qu'une somme allant de Cinq à Cent Guinées est prête pour toutes les Faveurs qui se présenteraient à sa Presse.]

Mais dans les faits, aucun critère n'est donné pour évaluer la qualité ou le mérite desdits manuscrits ! Quant à la qualité de l'impression, malgré la volonté d'attirer le client avec des illustrations (quand il y en avait), il y avait malgré tout de nombreuses erreurs de typographie. Cela n'empêchait pas la Minerva Press de prospérer sans manquer d'auteurs et l'on pouvait même trouver des réclames pour la maison d'édition à l'intérieur même des récits, ainsi dans l'anonyme *The Follies of St. James's Street* de 1789, où un personnage féminin secondaire témoigne de la prévenance de son gentil éditeur, à savoir William Lane :

*This work is now presented to the shrine of public favour : - but that young and timid adventurers for fame may be encouraged to present the offspring of their genius, to Lane's Literary Repository, it is but justice to say, the proprietor is both free, generous and encouraging ; and, to make use of the phrase, possesses fully the mechanism of books*⁶².

La réclame est grossière, et l'on peut se demander si l'auteur n'a pas été contraint par quelque moyen de la rajouter, à moins que l'éditeur ne s'en soit chargé lui-même, mais rien ne vient confirmer l'une ou l'autre de nos hypothèses.

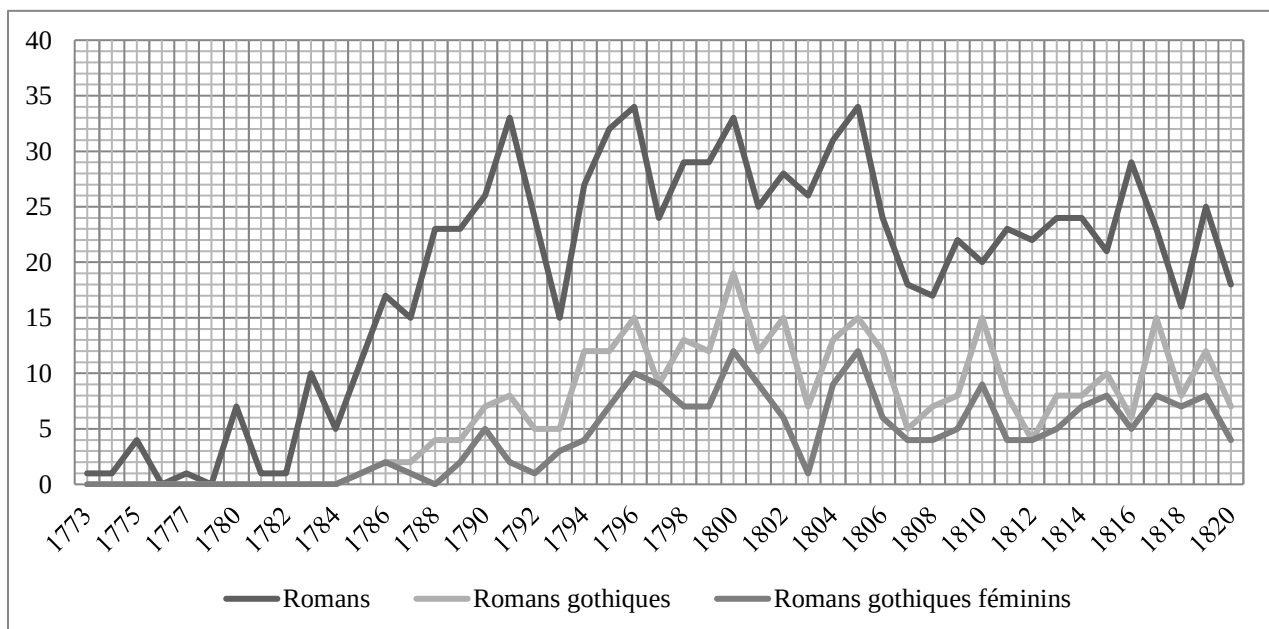
Lane ouvre son premier cabinet de lecture dès 1770, dont on connaît seulement le nom pour les premières années, *Lane's General and Encreasing Circulating Library*, et le fait qu'il comptait plus de 10000 ouvrages et articles en 1790, ce qui est un chiffre énorme. Le nombre monte jusqu'à 17000 en 1802, avant de redescendre à 8000 en 1814 (les livres ont-ils été perdus, abîmés ou non remplacés, impossible de savoir), puis d'atteindre à nouveau les 10000 pièces en 1820. Ce premier cabinet ne se trouvait pas à Londres, mais très rapidement Lane multiplie les établissements en ville et en province. Comme pour le prix d'achat, celui de l'inscription augmente également, depuis une guinée par an en 1798 avec le droit aux nouvelles publications, jusqu'à deux guinées en 1814 ; en 1822, ce prix ne comprend plus les nouvelles publications qui nécessitent un supplément. De plus, le nombre de volumes empruntable diffère selon si le lecteur se trouve en ville ou à la campagne, dans ce dernier cas, il peut emprunter davantage de livres qu'un citadin pour le même prix : ainsi en 1798, contre 3 guinées on peut emprunter 18 volumes en ville et 24 à la campagne ; en 1822, le prix est de 5 guinées pour 24 volumes en ville et 36 à la campagne. Il faut tenir compte également

⁶² *Ibid.* : [Cet ouvrage est maintenant déposé sur l'autel de la faveur publique : – mais que les jeunes et timides aventuriers de la gloire soient encouragés à présenter la progéniture de leur génie au Dépôt Littéraire de Lane, ce n'est que justice de dire que le propriétaire est à la fois libre, généreux et encourageant ; et, pour dire les choses, comprend parfaitement le mécanisme des livres.]

du fait que les formats autres que les in-12 comptaient pour deux volumes, et les livres coûtant plus d'une guinée et demi comptaient pour quatre. Les lecteurs payaient également le transport et l'affranchissement des colis.

Le graphique ci-dessous permet de donner une idée de la production littéraire, et notamment la production gothique féminine, de la Minerva Press sous William Lane⁶³. On peut y voir tout d'abord que la production de romans gothiques suit à peu de choses près les mêmes évolutions que la production de romans en général, avec une baisse importante lors des troubles de la Terreur ; malgré une courbe très fluctuante, on peut discerner une baisse très progressive de la production des romans gothiques, le pic ayant été atteint en 1800. De plus, la très large majorité des romans gothiques a été écrite par des femmes. Au total, sur une production de 1069 romans, 376 sont gothiques, et sur ces derniers 233 ont été écrits par des femmes, soit 62% des romans gothiques ; ce qui nous donne 21,8% de romans gothiques féminins sur le total de la production, soit une part assez importante. A cela, il faut rajouter que 82 titres gothiques étaient anonymes, donc le pourcentage de femmes auteurs de romans gothiques est à revoir à la hausse. Cela n'est pas étonnant, au vu de l'importance du roman gothique féminin en Angleterre ; que dire alors de la production et des stocks des cabinets de lecture français ?

Graphique n° 1 : Les romans publiés à la Minerva Press de 1773 à 1820



⁶³ Les valeurs du graphique ont été calculées à partir du catalogue compulsé par Dorothy Blakey Smith dans *The Minerva Press 1790-1820* à partir de plusieurs autres catalogues ; la production des années 1776 et 1778 n'était pas indiquée, à moins qu'elle ait été nulle ces années-là. Ayant dû décider parfois au titre seul si les romans étaient gothiques ou non, je ne peux garantir l'exactitude absolue des chiffres, mais je les considère comme l'hypothèse la plus probable.

De l'autre côté de la Manche, la maison d'édition de Nicolas-Alexandre Pigoreau tient à peu près la même importance en terme de célébrité que la Minerva Press pour ce qui est des romans gothiques et des romans gothiques féminins. N'ayant pas été étudiée, nous disposons de peu de documents autres que ceux de la période, écrits par Pigoreau lui-même comme sa *Petite bibliographie biographico-romancière*⁶⁴ qui recense ses publications : publiée en 1821, elle est agrémentée de pas moins de 22 suppléments jusqu'en 1831, avec une liste commentée des nouveautés ; les autres sources dont on dispose sont éparées et de seconde main, mais on se reposera beaucoup ici sur le *Dictionnaire des Romans anciens et modernes*⁶⁵ qui, s'il est l'œuvre du libraire A. Marc, recense les livres disponibles dans les cabinets de lecture de celui-ci mais aussi ceux de Pigoreau. Pigoreau est né en 1765 et mort en 1851, il est d'abord professeur au collège d'Harcourt à Paris avant de monter une librairie en profitant des troubles de la Révolution. Il a écrit quelques romans, mais il est surtout connu pour son travail d'éditeur ; on peut noter par ailleurs que parmi ses publications se trouvent des livres de science occulte. Il obtient un brevet de libraire en 1812, qu'il renouvelle en 1820, avant de se retirer du métier en 1830 ; André-François Dambrin reprend son commerce par la suite. Pigoreau se situe dans une catégorie particulière des maisons d'éditions, celles qui se spécialisent dans la littérature industrielle, et particulièrement les romans (on peut citer Jean-Noël Barba ou Charles Pollet à titre d'exemple pour les vaudevilles et les mélodrames)⁶⁶.

Pigoreau semble avoir bien compris la vogue du roman noir, et le parti qu'il pouvait en tirer : dans les quatre catalogues qu'il publie (octobre 1821, décembre 1823, avril 1825, novembre 1826), on trouve une catégorie pour les « romans noirs » ; et bien sûr, il y a les catégories du *Dictionnaire des romans anciens et modernes* qu'on a déjà cité plus haut : le moment est venu de les étudier en détail. La liste alphabétique des titres du *Dictionnaire* comprend 3595 titres, lesquels sont répartis en vingt-et-une catégories de genre pour aiguiller le lecteur sur les ouvrages les plus susceptibles de lui plaire ; six d'entre elle sont des catégories qui présentent des caractéristiques du roman noir, et regroupent, si l'on exclut les titres doublons, 446 ouvrages, dont 398 titres noirs répartis selon le tableau suivant⁶⁷ :

⁶⁴ Pigoreau, *Supplément à la Petite bibliographie biographico-romancière, ou, Dictionnaire des romanciers*, op. cit.

⁶⁵ A. Marc, *Dictionnaire des Romans anciens et modernes, ou méthode pour lire les romans, d'après leur classement par ordre de matières, etc*, op. cit.

⁶⁶ A. Glinier, *La littérature frénétique*, op. cit.

⁶⁷ Les valeurs entre parenthèses du tableau correspondent au nombre de titres apparent dans le *Dictionnaire* en comptant les doublons. Tous les romans des catégories ont été comptés comme gothiques car leur catégorie est suffisamment déterminante pour qu'ils puissent ne serait-ce que s'inspirer du genre gothique ; la seule exception est la catégorie des romans se déroulant dans un couvent, laquelle peut très bien présenter des romans non gothiques : aussi n'ai-je compté comme roman gothique pour cette catégorie que les titres qui

	COUVENTS	FANTÔMES	MYSTERE	NOIRS	BRIGANDS	MAGIE	TOTAL
ROMANS	95	63 (74)	132 (190)	112 (226)	29 (77)	15 (39)	446 (662)
ROMANS NOIRS	47	63	132	112	29	15	398

On peut donc déjà déterminer que les genres les plus populaires sont ceux ayant trait au mystère et aux énigmes, ainsi que les romans d'assassinat et autres meurtres sanglants ; la magie n'a que peu d'adeptes, peut-être un résultat de la lutte contre les superstitions avec le mouvement des Lumières et la Révolution. Le nombre de doublons est très important, et ainsi un titre peut se retrouver dans plusieurs catégories à la fois : par exemple, *Le Château de Hoelberg, ou la Caverne infernale*, d'un auteur anonyme, est présent dans cinq catégories à la fois ; *Le Moine* de Lewis est le seul roman présent dans les six catégories. Cependant, le classement semble parfois erroné pour deux raisons : tout d'abord, *Zofloya, ou le Maure* de Charlotte Dacre est présent dans quatre catégories, mais pas dans celle des brigands, alors que pourtant ceux-ci sont présents dans le livre puisque le propre frère de Victoria, l'héroïne, dirige une bande de bandits installée dans un souterrain, et qu'ils ont une certaine importance dans le récit. Ayant constaté cela, on a émis l'hypothèse que certains titres n'avaient pas été pris en compte dans les catégories susnommées ; nous avons donc fait une recherche dans la liste intégrale des titres avec les mots-clés suivants : « château », « souterrain », « grotte », « tombeau », « cimetière », « spectre », « revenant », « fantôme ». Nous avons ainsi trouvé 109 titres supplémentaires qui sont très probablement des romans noirs, bien que non mentionnés dans les catégories prévues à cet effet, ce qui porte le nombre de titres de romans noirs à 507, soit 14% des romans du catalogue ; cependant, il ne faut pas oublier le fait qu'il n'a été possible de comptabiliser les romans gothiques qu'avec les catégories, qui semblent non-exhaustives faute d'une véritable lecture des romans, ou avec les titres, mais tous les titres gothiques ne proposent pas forcément de mots-clés à connotation gothique : par exemple *Améline et Florello*, d'un auteur anonyme (présent dans cinq catégories sur les six relevées), ou encore *Les Petits Orphelins du hameau* de Ducray-Duminil (présent dans quatre catégories). Les 14% proposés sont donc envisagés comme une valeur minimale, qu'il ne serait possible de confirmer ou d'augmenter qu'en ayant lu les presque 4000 romans du catalogue, en admettant qu'on puisse toujours les trouver disponibles sur Internet. Les romans

apparaissent dans au moins une autre des catégories. Cette catégorie m'a ensuite servi de valeur de base, pour éviter d'avoir à compter ses titres gothiques comme des doublons.

Par ailleurs, il me faut préciser qu'en effectuant et en vérifiant le décompte des titres, je n'ai pas obtenu les mêmes valeurs qu'Anthony Glinoe.

noirs représentent donc une part non négligeable des stocks de Pigoreau ; ceux-ci apparaissent cependant bien moins importants que ceux de la Minerva Press puisqu'ils n'atteignent pas les 10000 volumes, néanmoins Pigoreau a une production plus importante⁶⁸.

	HOMMES	FEMMES	TOTAL
TOTAL DES AUTEURS	103	84	187
AUTEURS NOIRS (au moins 1 livre traduit ou écrit)	36 (35%)	44 (53,6%)	80 (42,8%)
AUTEURS NOIRS FRANÇAIS (production originale)	24 (23,5%)	20 (24,1)	44 (23,5%)
TOTAL DES TITRES	788	575	1363
ROMANS NOIRS (traductions comprises)	79 (10%)	175 (30,4%)	254 (18,6%)
TRADUCTIONS ROMANS NOIRS	27 (3,4%)	78 (13,6%)	105 (7,7%)
ROMANS NOIRS FRANÇAIS	52 (6,6%)	97 (16,9%)	149 (10,9%)

Quant à la production gothique féminine, on analysera le tableau ci-dessus, réalisé à partir de la liste des auteurs non anonymes du *Dictionnaire des romans anciens et modernes*⁶⁹. Afin de mieux évaluer la production française, on a fait le choix de compter séparément les traductions et les romans originaux français, bien que, les traductions comportant parfois de nombreuses modifications, elles sont comptées comme des œuvres françaises par Anthony Glinoe⁷⁰. Les auteurs comptent donc plus d'hommes que de femmes (mais rappelons ici que faute d'avoir au moins leur genre, nous n'avons pas compté les auteurs anonymes), et les ouvrages masculins sont de loin les plus nombreux. Pourtant, là où les romans noirs ne représentent que 10% de la production masculine, ils correspondent à 30,4% de la production féminine, ce qui indique un net terrain de prédilection pour le beau sexe. Les romans noirs français sont plus nombreux que les traductions issues de l'anglais ou de l'allemand, mais les hommes tendent cependant à écrire plus de romans noirs originaux : la part de leurs traductions représente un tiers de la production masculine environ, tandis que les traductions féminines font un peu moins de la moitié des romans noirs féminins. Par ailleurs,

⁶⁸ A. Marc, *Dictionnaire des Romans anciens et modernes, ou méthode pour lire les romans, d'après leur classement par ordre de matières, etc, op. cit.*

⁶⁹ Aide à la lecture du tableau : les pourcentages sont calculés en fonction de la valeur grisée au-dessus, prise comme valeur 100. De plus, les pseudonymes n'étaient pas indiqués, de telle sorte que la baronne de Méré figurait à la fois parmi les auteurs féminins et les auteurs masculins pour les romans écrits sous le pseudonyme de M. de Faverolles ; j'ai donc compté toute sa production comme féminine, mais c'est le seul pseudonyme que j'ai reconnu, il y en a probablement d'autres. De plus, ce tableau ne tient pas compte des auteurs anonymes.

⁷⁰ A. Glinoe, *La littérature frénétique, op. cit.*, p. 182.

d'après le tableau, ce sont 254 romans noirs qui sont signés sur les 507 que nous avons relevés, soit près de la moitié. Bien que ces valeurs soient hypothétiques, la proportion de romans noirs anonymes est extrêmement importante, bien plus qu'en Angleterre, et montre bien à quel point le genre est déprécié en France pour que les auteurs n'osent pas signer de leur nom. Les critiques finissent cependant par affluer dans les deux pays, de sorte que le roman gothique et le roman noir perdent du terrain.

Trop-plein et déclin à la fin de la période

Des critiques s'élèvent rapidement contre le marché qui profite avidement de la mode du gothique et du noir, et il ne faut pas attendre longtemps, on l'a vu, avant l'apparition des premières parodies de romans gothiques comme *Northanger Abbey*⁷¹ ou encore *Ombres sanglantes* de J.R.P. Cuisin en 1820 ; encore que les parodies françaises relevaient davantage du prolongement de l'œuvre originale, plutôt que de la critique pure et simple. De plus le genre se renouvelle peu, d'abord avec des auteurs qui se réclament très souvent du style d'Anne Radcliffe, et ensuite avec des catalogues de cabinets de lecture qui eux-mêmes renouvellent parfois peu leurs stocks, surtout en campagne. Les lecteurs eux-mêmes finissent par délaisser les romans qu'ils encensaient quelques années auparavant. Le roman gothique est concurrencé tout d'abord par un nouveau genre, qui prend son essor lui aussi en Angleterre avec les romans de Walter Scott : le roman historique. La publication de *Waverley* en 1814 provoque un véritable engouement autour de l'auteur et de son roman, bientôt suivis par 16 autres romans dont la publication s'étale de 1815 à 1829. Le roman gothique perd du terrain, bien qu'il s'inspire aussi beaucoup du roman historique : d'une part, et ce bien avant Walter Scott, avec la tendance à placer les récits noirs au Moyen Âge, vu comme le temps de l'obscurantisme, du fanatisme et des violences en tout genre ; d'autre part en s'inspirant du genre historique pour présenter des fresques historiques rehaussées de bandits, de meurtres sanglants et de château sinistres. On peut citer ainsi le roman de Jane Porter, *The Scottish Chiefs*, publié en 1810, qui a connu plusieurs rééditions au cours du XIX^{ème} siècle en Angleterre et en France ; ce fut l'un des romans les plus influents de la période, il fut même censuré en France dans un premier temps car il s'inspire des mouvements de libération

⁷¹ *Northanger Abbey*, by Jane Austen (1803), <http://www.gutenberg.org/files/121/121-h/121-h.htm>, (consulté le 12 avril 2019).

nationale nés en réponse aux conquêtes napoléonienne ; son influence perdure encore aujourd'hui, puisque c'est de cette œuvre que le film *Braveheart* est né⁷². De plus, Walter Scott lui-même s'est inspiré en grande partie du roman gothique, et ce malgré les critiques qu'il lui adressait (la frivolité étant le reproche le plus important).

En Angleterre, le genre gothique perdure encore par à-coups : il connaît un premier renouveau avec la publication de *bluebooks* qui augmente et se diffuse via les *circulating libraries* qui remplacent les *chapmen* (l'équivalent de nos colporteurs). La production de *bluebooks* est généralement critiquée car se contentant de reprendre et transformer les romans et les contes parus auparavant dans des périodiques ; cela n'est pas tout à fait faux, mais les *bluebooks* comptent aussi beaucoup de productions originales, c'est ce que montre Peter Haining dans une étude intitulée *Tales from the gothic Bluebooks*⁷³, où il note la première apparition littéraire d'un loup-garou, ou encore les prémices de la science-fiction ! Et de manière plus globale, réduire un roman de plusieurs centaines de pages à 36 ou 72 pages demandait une quantité de travail non négligeable. Entre 1800 et 1834, 51% de la production gothique était composée de *bluebooks*, contre 49% de romans. Mais cela n'empêche pas le déclin du genre, au profit des productions peu coûteuses comme les périodiques ou les magazines ; les lecteurs étaient plus attirés par des lectures périodiques que par des travaux abrégés ou des nouvelles, d'où le lancement de périodiques avec des contes gothiques pour essayer de retenir le public et réduire les coûts de production, par exemple *The Lady's Monthly Museum*. C'est par ce biais que les récits gothiques continuent encore à être publiés après 1825, par les magazines ou les productions périodiques telles que les *penny dreadfuls* qui sont des brochures de huit pages imprimées sur double colonne et vendues 1 penny ; mais malgré cela, la production est considérablement réduite par rapport à l'âge d'or des années 1790 et 1800⁷⁴.

En France, le roman noir a beau survivre en partie dans une forme gothico-historique, défendue entre autres par Joëlle Prunnaud, il n'en reste pas moins atteint par la mode du genre historique : ainsi, lorsque Pigoreau se voit obligé de liquider des stock par des ventes au rabais entre 1825 et 1826, il se débarrasse en priorité des romans noirs, qui devenaient probablement trop durs à vendre ou à louer ; le prix des livres reste cher, et un volume in-12

⁷² Jane Porter, *Varieties of female gothic. Volume 5, Historical gothic*, London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Pickering & Chatto, 2002, 853 p.

⁷³ Peter Haining, *Tales from the gothic bluebooks*, Chislehurst, Gothic Society at the Gargoyle's Head Press, 1996, 167 p.

⁷⁴ F.J. Potter, *The history of Gothic publishing, 1800-1835*, op. cit.

coûte environ 3 francs à l'achat⁷⁵. Le roman noir en France n'a en revanche pas vraiment souffert du roman feuilleton, car celui-ci était trop cher pour la majeure partie du public des romans noirs, qui eux pouvaient éventuellement atteindre les campagnes en étant écourtés et transformés en littérature de colportage, comme pour les *bluebooks*. Cependant, la critique qui s'élève également contre les romans noirs pointe de plus en plus les romans étrangers, ou inspirés de modes étrangères, contre le génie national, embarquant tout à la fois le roman noir, le courant romantique et le genre historique. C'est alors que Charles Nodier invente le terme de « frénétique », et établit une distinction entre le roman frénétique inspiré du roman gothique anglais, et le roman romantique, attribuant tous les maux au premier ; cependant, sa critique était discréditée en partie par le fait qu'il était lui-même un représentant du genre frénétique ! Il récuse en fait le roman frénétique non par faiblesse, mais parce qu'il est tombé trop facilement dans une dérive commerciale, motivée uniquement par le profit facile pour plaire au plus grand nombre ; il devient alors le versant négatif du romantisme, qui lui acquiert une véritable légitimité. De plus, Nodier est visionnaire en ce qu'il craint de voir bouleverser l'ordre moral, qu'il défend, par l'avènement de héros sombres et mauvais, ce qui sera effectivement le cas⁷⁶. Et c'est pourtant contradictoire, puisque le roman noir se faisait bel et bien le défenseur d'un ordre moral, notamment en évitant de trop scandaliser ou choquer le public.

De grands écrivains tels que Victor Hugo, Baudelaire ou encore Maupassant s'approprient par la suite les codes du roman noir, notamment dans le cadre du courant romantique. Le genre frénétique est encore pratiquement omniprésent dans la littérature de 1820 à 1830, mais il est très souvent croisé avec d'autres genres (roman sentimental, historique,...), qui sont eux tout le temps mis en avant, puisque le frénétique est difficile à définir mais se combine aisément ; le fait est qu'il se trouve entre deux tendances en France, celle du mystère et du romanesque hérité du classicisme, mais sans l'idéalisation de ce dernier puisque le lecteur est confronté à la brutalité et à la laideur du monde⁷⁷. Mais il est significatif de voir que la place des femmes parmi les auteurs inspirés du genre gothique diminue drastiquement, alors qu'en Angleterre s'épanouissaient les sœurs Brontë (bien que ce soit sous un pseudonyme masculin) : le genre semble complètement récupéré par les hommes en France.

⁷⁵ J. Prunghaud, *Gothique et décadence*, op. cit.

⁷⁶ A. Glinoe, *La littérature frénétique*, op. cit.

⁷⁷ Émilie Pezard, « La vogue romantique de l'horreur : roman noir et genre frénétique », *Romantisme*, 20 juin 2013, n° 160, n° 2, p. 41-51.

De moins en moins mentionné, puis délaissé, le genre frénétique perd du terrain sous les coups de la critique et de la lassitude des lecteurs. Il faut attendre la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, plus précisément les années 1880, pour observer en France un retour du genre noir avec les publications à 4 sous, qui sont des ouvrages publiés en tranches régulières et payés par souscription initiale ; face à eux la Bibliothèque Bleue s’efface peu à peu, et de fait elle était déjà menacée depuis la mise en place de la Commission d’examen sous le 2nd Empire⁷⁸. Il faut noter toutefois que le genre n’a pas tout à fait disparu dans l’intervalle, avec notamment les auteures Jane de la Vaudère (de son vrai nom Jeanne Scrive, une Française qui a choisi un alias anglais) et Marie Corelli (en réalité Mary McKay, qui a choisi un pseudonyme français). Roman gothique et roman noir ne disparaissent donc pas complètement, malgré un long passage à vide ; leur évolution est cependant différente, influencée à la fois par un pays et par l’autre... mais où commence cette influence ? L’Angleterre est en réalité bien loin d’avoir inventé à elle seule les roman de fantômes, de meurtres et de souterrains sinistres.

⁷⁸ J. Prungnaud, *Gothique et décadence*, op. cit.

INFLUENCES ET EVOLUTIONS DE PART ET D'AUTRE DE LA MANCHE

L'opinion communément admise lorsqu'on parle du roman gothique, entendu ici comme le genre anglais et la mode qu'il a suscité en France, est que son fondateur est Horace Walpole en 1764 avec son roman *The Castle of Otranto*, avec une éventuelle filiation qui le considère comme un héritier des Graveyard Poets et de l'enthousiasme anglais redécouvrant l'architecture gothique⁷⁹. Mais est-ce le réel point de départ ? A-t-il suffi d'un seul livre pour susciter un tel enthousiasme autour des fantômes et des cruels barons terrifiants ? On peut penser que le fait que Walpole n'ait pas eu un succès immédiat est dû à un nécessaire temps d'adaptation du public à de telles scènes, avant qu'Anne Radcliffe ne consacre l'épanouissement du gothique littéraire, et après qu'il ait été un peu mieux délimité par les romans de Clara Reeve et Charlotte Smith Turner. Cette évolution viendrait de plus confirmer que ce genre est bien un pur produit des îles britanniques, et que la violence révolutionnaire a permis de sensibiliser le public français à des scènes plus choquantes. Mais au vu de l'évolution différente dans les deux pays du genre noir, on peut se demander s'il n'y a pas eu une prédisposition dans la littérature française, des influences autres que simplement anglaises. Celles-ci ont indubitablement existé, en témoigne le grand phénomène de traductions des romans gothiques anglais, qui commence à la Révolution avec les émigrés qui se réfugient en Angleterre et découvrent une nouvelle vogue littéraire ; le mouvement prit une grande ampleur, à tel point que les critiques finirent par accuser les Anglais de submerger la littérature française, sans voir que celle-ci suivait aussi en partie sa propre impulsion. Mais s'il existe réellement un genre frénétique propre à la France et pas seulement copié du modèle anglais, peut-on parler également d'un frénétique féminin en parallèle du gothique féminin anglais ?

Un genre anglais créé par un seul homme ?

1764 serait donc l'année où tout a commencé. Mais la vogue des récits terrifiants remonte à bien avant, et si l'enthousiasme n'était pas certes aussi prononcé, il était présent :

⁷⁹ M. Lévy, *Le roman « gothique » anglais, op. cit.*

on le voit tout d'abord à la coutume des veillées, où il était de mise de raconter des histoires terrifiantes. On en retrouve des témoignages jusque dans les romans, par exemple *Clermont* de Regina Maria Roche : l'héroïne, Madeline, attend avec angoisse de savoir si sa protectrice bien-aimée, Elvira comtesse de Merville, survivra à une tentative d'assassinat ; une tempête fait rage dehors, et l'une des femmes de chambre qui attendent avec elle, Floretta, a la bonne (ou mauvaise ?) idée de raconter des histoires terrifiantes pour faire passer le temps, mettant en avant l'argument suivant :

« (...) *there is nothing, I think, can delight people more than hearing stories ; many and many a winter's night I have passed in hearkening to my grandmother's, who had such a budget of them, there was not a great house for many leagues around us, that she could not tell something wonderful about, and she has frequently sent me to bed shaking with fear.*⁸⁰ »

Outre les qualités parentales douteuses de la grand-mère de Floretta, on peut voir que les histoires racontées à la veillée doivent être nécessairement, ou au moins en partie, terrifiantes : car Floretta dit « *hearing stories* » au lieu de préciser « *hearing [frightening] stories* », c'est donc que pour elle, qui représente un archétype de domestique, raconter des histoires effrayantes le soir va de soi. La source de ces histoires venait soit de contes et traditions orales, soit des almanachs, des livres de la Bibliothèque Bleue et des *chapbooks* qui perpétuaient à l'écrit ces mêmes contes, ainsi que des récits d'exécutions et de fantômes, pour la plupart certifiés « histoires vraies ». Sur près de 400 titres de la Bibliothèque Bleue (en ne comptant qu'un seul exemplaire de chaque titre) dans le *Catalogue descriptif de la Bibliothèque bleue de Troyes*⁸¹, seuls 30 titres peuvent être assimilés à de la littérature noire (avec 21 doublons) ; parmi ceux-ci on retrouve notamment le conte de Perrault de la Barbe Bleue, qui se rapproche beaucoup du schéma d'un roman gothique, et qui date de 1697, sachant que le personnage central du conte est inspiré des ogres sanguinaires d'autres contes et récits mythologiques. Par ailleurs, certains récits de voyage ne lésinent pas sur le

⁸⁰ Regina Maria Roche, *Clermont*, coll. *The Northanger set of Jane Austen horrid novels.*, London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Folio press, 1968, p. 140. : [« (...) il n'y a rien, à mon avis, qui puisse plaire aux gens davantage que d'écouter des histoires ; combien de fois ai-je passé une nuit d'hiver à écouter celles de ma grand-mère, qui en avait un si grand nombre, il n'y avait pas une grande demeure à des lieues à la ronde sur laquelle elle ne pouvait dire quelque chose d'extraordinaire, et elle m'a souvent envoyée au lit tremblante de peur. »]

⁸¹ Alfred-Félix Morin, *Catalogue descriptif de la Bibliothèque bleue de Troyes: almanachs exclus*, Genève, Suisse, Droz, 1974, 501 p.

fantastique et l'extraordinaire. Le goût pour les histoires extravagantes ou terrifiantes n'est donc pas limité à l'Angleterre, bien au contraire.

Concernant plus directement les romans, l'inspiration française remonte à plusieurs années avant Walpole, comme le montre Alice M. Killen dans son ouvrage *Le roman terrifiant ou roman noir*⁸² ; un compte-rendu de son ouvrage par Etienne Servais⁸³ va encore plus loin et montre la spécificité de certaines œuvres françaises qu'on ne peut négliger lorsqu'on parle des origines du roman noir. Tout d'abord il y a, 30 ans avant Walpole, le rôle pionnier de l'abbé Prévost, que Servais n'hésite pas à qualifier de véritable inventeur du roman noir, par son utilisation des fantômes, des souterrains et des autres lieux communs qu'on retrouve ensuite dans le roman gothique, sans parler de l'atmosphère perpétuellement mélancolique et tragique, très utilisée dans les romans avant de devenir la marque de fabrique des romans noirs ; outre Walpole, il a influencé de nombreux auteurs gothiques, ainsi Sophia Lee s'est largement inspirée pour son œuvre *The Recess* (1783-1785) du roman de Prévost intitulé *Cleveland* et paru en 1731. La traduction également que Prévost vers 1755 ou 1758 donne pour le roman *Grandisson* de Richardson (un auteur anglais très apprécié en France) est éclairante, puisque Prévost rajoute un épisode caractéristique du roman noir : un médecin pour faire guérir sa patiente folle choisit de se faire passer pour le fantôme de la cousine de celle-ci !

Contemporaine de Prévost, on peut citer l'œuvre de Claudine Guérin de Tencin, les *Mémoires du comte de Comminge*, publié anonymement en 1735 ; l'œuvre est encensée par Prévost, Baculard d'Arnaud s'en inspire en 1764 pour écrire son drame gothique *Les Amans malheureux*, il fut réédité de nombreuses fois au cours du XIX^{ème} siècle, et pour couronner cet impressionnant palmarès d'une œuvre féminine, Maurice Lévy la reconnaît comme une source d'inspiration d'Anne Radcliffe⁸⁴. De fait, il s'agit d'un court récit qui raconte une histoire d'amour sur le modèle de celle de Roméo et Juliette, avec un amour rendu impossible par la haine des deux familles respective, un amour destructeur rythmé par des événements funèbres. On peut encore citer comme œuvre qui présente des éléments noirs *Abbassaï* de Mlle Fauque en 1754, les *Mémoires du comte de Baneston* par le chevalier de Forceville en 1755, ou encore *Ollivier* de Cazotte en 1763.

⁸² Alice Mary Killen, *Le roman terrifiant ou roman noir: de Walpole à Anne Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1884*, Genève, Suisse, Slatkine, 2000, 271 p.

⁸³ Etienne Servais, « Alice M. Killen. Le roman terrifiant ou roman noir de Walpole à Anne Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840. », *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, 1925, vol. 4, n° 1, p. 168-174.

⁸⁴ Maurice Levy, « Une Nouvelle Source d'Anne Radcliffe : Les Mémoires du Comte de Comminge », *Caliban*, 1964, n° 1, p. 149-156

Si l'on cherche une évolution purement française après la date pivot de Walpole (qui n'en est pas vraiment une finalement, selon nous il serait plus cohérent de faire véritablement débiter l'influence anglaise avec Anne Radcliffe qui a eu bien plus d'impact en terme de force comme de durée), là encore on peut trouver des auteurs : *l'Homme sauvage* de Mercier en 1767, *Florello* de Loaisel de Tréogate en 1776 (une possible inspiration du roman anonyme *Améline et Florello* cité plus haut ?), tous deux présentent un héros dont les sentiments violents s'accordent avec la violence des éléments ; les *Mille et une folies* de Nougaret en 1771, bien que commençant comme un badinage, finissent par s'orienter indubitablement vers le roman noir, avec un château hanté et une histoire proche de celle de la Nonne sanglante qu'on retrouve dans de nombreux mythes allemands, et dans le *Moine* de Lewis.

Néanmoins, les éléments précurseurs du roman noir n'apparaissent que dans des œuvres de médiocre qualité, ou en éléments secondaires dans des ouvrages comme ceux de Prévost ; il n'est pas encore question d'en faire un roman entier, en cela réside peut-être la véritable innovation d'Horace Walpole, ce qui justifie le sous-titre : *The Castle of Otranto, A Gothic Story*. Il faut attendre la fin du XVIII^{ème} siècle en France pour voir des romans se préoccuper uniquement d'effrayer le lecteur ; la véritable innovation anglaise arrive par Anne Radcliffe, mais non en terme d'éléments gothiques, qui eux sont déjà tous présents et prêts à l'emploi en France : selon Servais, c'est elle qui introduit le genre romantique outre-Manche, avant même l'œuvre de Walter Scott ; cependant, c'est bien ce dernier qui lui donne ses lettres de noblesse⁸⁵.

En conclusion, on peut tout à fait légitimement parler d'un roman noir français, avec une origine qui lui est propre, et bien distincte de celle des romans gothiques anglais ; même si ce ne sont que des éléments, et pas un roman entier qui serait basé sur le principe de faire peur au lecteur (et surtout à la lectrice), le roman gothique anglais à son arrivée en France n'est pas une innovation à proprement parler. En revanche, il marque bel et bien le début d'une mode. Mais, si à la fin du XVIII^{ème} siècle le gothique féminin anglais existe déjà, il est bien plus difficile de parler de frénétique féminin français, dans la mesure où ce sont surtout dans des œuvres masculines que l'on trouve les prémices du roman noir, à part l'œuvre de Mme du Tencin. Ce n'est qu'avec l'avènement d'Anne Radcliffe et le début du XIX^{ème} siècle que la tendance féminine se manifeste davantage en France dans le roman noir, et on peut se dire que la Révolution a également agi comme un élément déclencheur, avec la

⁸⁵ E. Servais, « Alice M. Killen. Le roman terrifiant ou roman noir de Walpole à Anne Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840. », art cit.

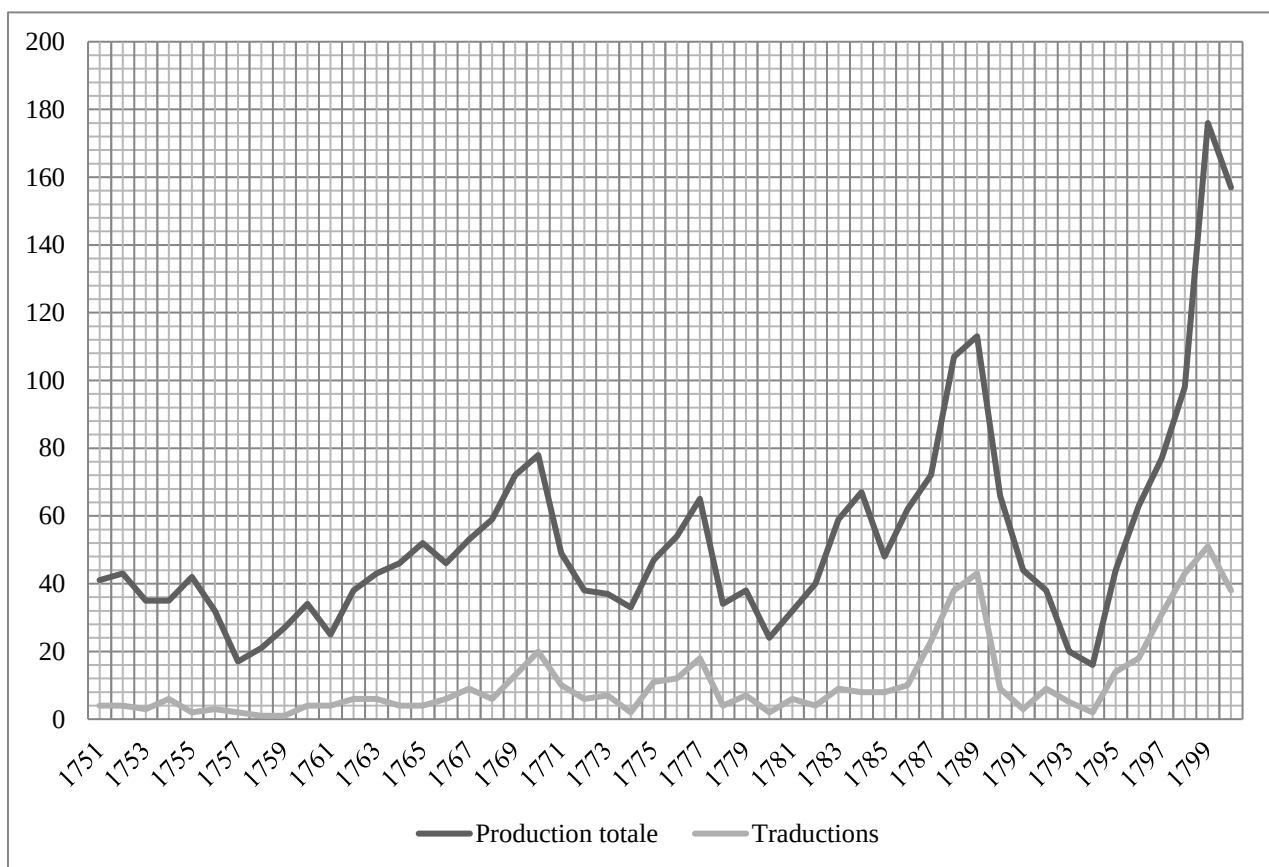
volonté de démocratisation du pouvoir mais aussi de l'accès à l'éducation et donc à l'écrit, y compris pour les femmes ; encore que celles-ci, on a pu le voir en étudiant en détail le catalogue du *Dictionnaire des romans anciens et modernes*, soient plus enclines à la traduction que les hommes. Et de fait, le phénomène de traduction du roman gothique en France est loin d'être négligeable.

La traduction à tout va

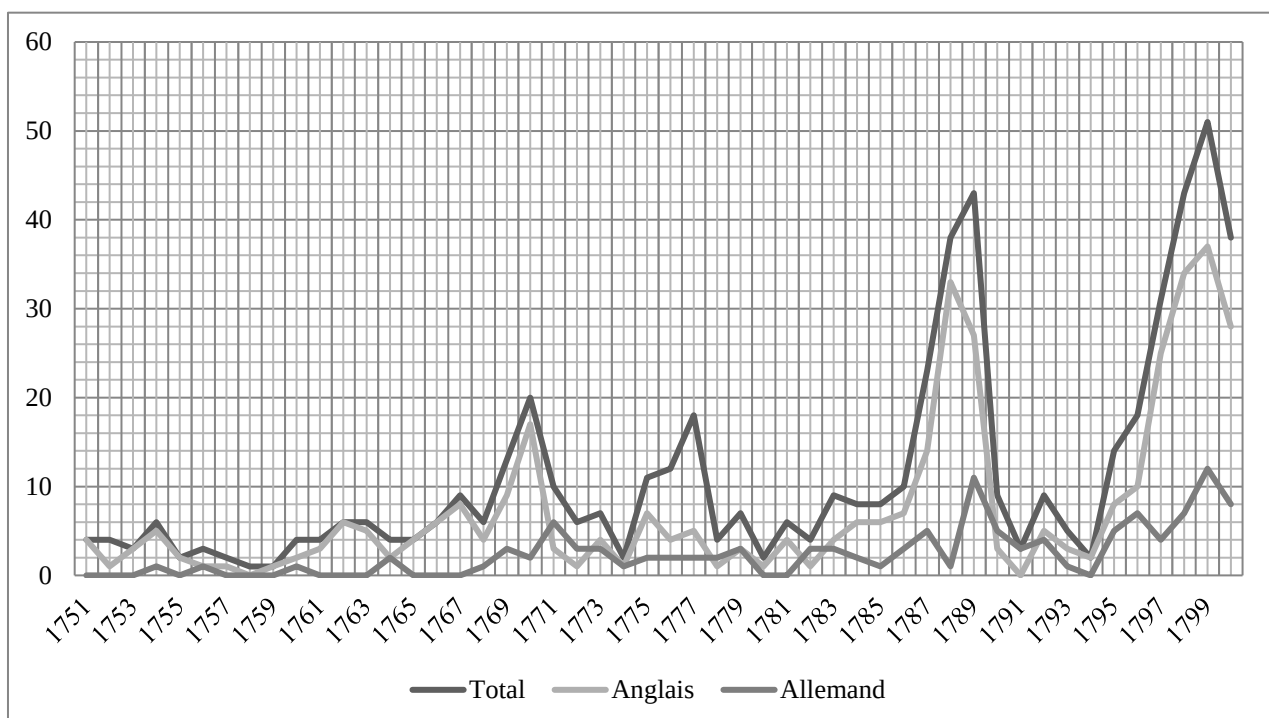
Le phénomène de traduction est déjà non négligeable au XVIII^{ème} siècle en ce qui concerne les ouvrages anglais tous genres confondus : ce sont près de 500 romans anglais qui sont traduits pendant tout le siècle, en particulier dans la seconde moitié après la percée qu'a fait le roman *Pamela* de Richardson (1742). Le phénomène est d'autant plus important que le roman français perd du terrain après le XVII^{ème} siècle : la littérature anglaise vient injecter de la matière nouvelle. Il y a toutefois deux périodes creuses, assez compréhensibles, c'est-à-dire juste avant la Révolution et pendant la Terreur : les troubles politiques ont perturbé les échanges. Mais si c'étaient avant tout les grandes œuvres qui étaient traduites (surtout celles de Richardson et Fielding), la fin du siècle montre une nette progression du roman gothique. Quant à savoir qui traduisait, il s'agissait surtout d'émigrés : particulièrement des abbés, l'abbé Morellet notamment se reconvertit dans la traduction et traduit de nombreux romans gothiques, dont *L'Italien, ou le Confessionnal des pénitents noirs* en 1797 d'Anne Radcliffe, *Les Enfants de l'abbaye* en 1812 de Regina Maria Roche, ou encore *Le Moine* de Lewis en 1838 ; fait notable, il a traduit *Le Tombeau* attribué à Anne Radcliffe en 1850, preuve qu'elle était encore appréciée en France ; et aussi des femmes du monde, comme la comtesse Victorine de Chasteney-Lanty à qui on doit la première traduction des *Mystères d'Udolpho* d'Anne Radcliffe en 1797⁸⁶.

⁸⁶ Françoise Du Sorbier, « Heurs et malheurs du roman anglais en France au XVIII^e siècle », *XVII-XVIII. Revue de la Société d'études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles*, 1986, vol. 23, n° 1, p. 119-131.

Graphique n°2 : Les nouveaux romans publiés en France de 1751 à 1800



Graphique n°3 : La part des traductions anglaises et allemandes dans les publications françaises de 1751 à 1800



Afin de mieux contempler et analyser la progression de la traduction des romans anglais, on utilisera les graphiques ci-dessus : le premier présente l'évolution de la production de nouveaux romans en France dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, et la part des traductions parmi ceux-ci ; le second évalue parmi lesdites traductions quelle est la part des traductions de romans anglais et de romans allemands ; en effet, ces derniers sont ceux qui sont les plus traduits après les romans anglais, loin devant les traductions d'autres pays. On pourra en juger avec le tableau ci-dessous qui donne le détail des traductions.

ANGLAIS	ALLEMAND	ESPAGNOL	ITALIEN	ARABE, PERSAN, TURC	GREC	LATIN	AUTRES (NEERLANDAIS, RUSSE)	TOTAL
370	122	19	18	10	9	4	7	559

Les chiffres sont tirés de la *Bibliographie du genre romanesque français : 1751-1800*⁸⁷, et sont pour le moins éclairants : on peut voir tout d'abord que la production de romans français augmente petit à petit au cours du demi-siècle, et profitant du mouvement des Lumières, jusqu'à atteindre un pic à la Révolution avec 113 romans ; après un plongeon radical correspondant aux années de la Terreur, la production explose et atteint un nouveau pic en 1799 avec 176 nouveaux romans. Au total, ce sont 3216 nouveaux titres qui apparaissent en France pendant cette période, dont 2657 romans français et 559 traductions (soit 17,4%). Il est intéressant de constater que les pics de la production de romans correspondent avec ceux de la traduction française, donc les périodes de créativité romanesque seraient dépendantes de l'influence étrangère ; mais le dernier pic indique clairement une importante production française, car si la production étrangère a légèrement augmenté avant et après la Révolution (de 43 à 51 livres nouveaux), la production française a connu une augmentation bien plus visible.

Si on se penche sur la traduction uniquement, le verdict est sans appel, puisque les traductions de romans anglais dominent très largement. Les traductions de romans allemands augmentent peu à peu, et il faut rappeler ici que l'Allemagne est également une source d'inspiration pour les romans gothiques. Bien sûr, elle est bien loin de concurrencer l'Angleterre, qui provoque à elle seule les grands pics de traduction en représentant 66,2% de tous les livres traduits. En comparaison, les traductions des autres pays sont bien moins importantes : additionnées, elles représentent à peine 12% du total des œuvres traduites. L'année 1797 correspond notamment aux premières traductions d'Anne Radcliffe, qui font

⁸⁷ Angus Martin, Vivienne Mylne et Richard Frautschi, *Bibliographie du genre romanesque français : 1751-1800*, London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, France, Mansell, 1977, 601 p.

fureur en France ; mais le pic précédent indique que déjà les œuvres anglaises, et potentiellement les œuvres gothiques anglaises, sont très appréciées, au moins par ceux qui les traduisent. La mode et l'engouement suivant, les romans gothique anglais deviennent par la suite une véritable manne pour les traducteurs, qui peuvent aller jusqu'à se revendiquer auteurs de l'ouvrage. Joëlle Prunghaud montre dans son étude⁸⁸ que la traduction des romans gothiques se diversifie pour satisfaire aux goûts du public, de même que le décalage entre la publication en langue originale et la traduction en langue française diminue de plus en plus. L'enthousiasme français pour le roman anglais transcende le conflit révolutionnaire : en effet, l'Angleterre fait partie de la première coalition contre la France de 1792 à 1797, mais le mouvement de traduction reprend pourtant dès 1795, malgré la guerre et le climat anglophobe. On voit cependant que les goûts en matière noire divergent d'un pays à l'autre : ainsi, *Le Château d'Otrante*, très apprécié en Angleterre, ne connut que deux traductions en 1797 et 1798, et quatre rééditions au XIX^{ème} siècle, contrairement au *Moine* qui fut réédité pas moins de vingt-cinq fois.

En revanche, il convient de se pencher sur la qualité desdites traductions, car si aujourd'hui ce sont le respect de l'œuvre et de sa cohérence qui prévalent, il était jugé nécessaire à l'époque de remanier le titre, ou de supprimer des pages entières ! Ici encore il est question de goûts différents entre l'Angleterre et la France, et Françoise du Sorbier distingue pour simplifier deux écoles de traduction⁸⁹ : une école puriste, qui ne se manifeste que très tard au XVIII^{ème} siècle, et une école dite « libérale » qui considère que le goût des lecteurs passe avant tout, ce qui autorise des modifications de l'œuvre originale parfois radicales : suppressions de chapitres, ajouts et réécritures. On en a déjà eu un exemple avec l'abbé Prévost rajoutant un épisode de son cru au roman de Richardson *Grandisson*, on peut également citer le cas, rapporté par Joëlle Prunghaud⁹⁰, de la traduction de *The Recess* de Sophia Lee par Bernard de la Mare, qui interrompt le récit comme suit :

« Nous ne nous astreindront point à suivre le fil des évènements plus bizarres qu'intéressants qui arrivèrent à Mathilde, à la Jamaïque, pendant l'espace de huit années. »

⁸⁸ J. Prunghaud, « La traduction du roman gothique anglais en France au tournant du XVIII^{ème} siècle », art cit.

⁸⁹ F. Du Sorbier, « Heurs et malheurs du roman anglais en France au XVIII^{ème} siècle », art cit.

⁹⁰ J. Prunghaud, « La traduction du roman gothique anglais en France au tournant du XVIII^{ème} siècle », art cit.

Cette volonté des traducteurs de ne pas choquer par un mot malheureux (« *God* » est souvent transformé en « *l'Être Suprême* »), ou d'éviter aux Français les longues descriptions, le manque d'ordre et la vulgarité reprochés aux Anglais⁹¹, est alors monnaie courante et jugée « *nécessaire pour rendre les œuvres supportables chez nous* »⁹², bien que le souci de ne pas dénaturer l'œuvre soit aussi, paradoxalement, au cœur du travail de traduction !

A titre de dernier exemple, nous avons étudié le cas particulier d'*Alexina, ou la Vieille tour du château de Holdheim*, publié en 1813 par Mme Brayer de Saint-Léon et imité du style d'Anne Radcliffe, puis traduit en anglais par Mrs Campbell qui s'approprie l'œuvre sous le titre *The Midnight Wanderer; Or, a Legend of the Houses of Altenberg and Lindendorf. A Romance*⁹³, montrant au passage d'une part que les anglais aussi semblent apprécier les romans noirs français, et d'autre part que les traducteurs anglais ne se privaient pas non plus de quelques modifications : dans ce cas, cela concerne surtout les noms des personnages qui sont tous changés, et le découpage en chapitres qui n'apparaissait pas dans la version originale. Cette version anglaise est de nouveau traduite en français en 1830 par Duval qui l'attribue à Anne Radcliffe sous le titre *Rose d'Altenberg, ou le Spectre dans les ruines*⁹⁴. C'est donc un cas de double traduction qui permet d'étudier au mieux les allers et retours entre les deux pays. Nous avons comparé les textes de la version originale et de la version anglaise, puis la traduction de Duval et celle de Campbell : autant Campbell est très respectueuse du texte et de l'histoire avec une traduction presque mot à mot, autant on relève de très nombreuses modifications du récit dans la traduction de l'anglais au français faite par Duval :

- Quelques noms ont été changés, Alexandrina dans la version anglaise devient Rose en français, la princesse Paulina se voit renommée princesse Francis, etc.
- Toutes les trois pages environ, un passage allant de deux phrases à plusieurs pages, est retranché. Il concerne généralement la description détaillée des sentiments ou du physique d'un personnage ou d'un paysage. Par exemple, les pages 58 à 72 de la version de Campbell sont supprimées ; elles décrivaient les personnages composant la famille Blumenbach, notamment la fille cadette qui n'apparaît qu'une fois chez Duval,

⁹¹ F. Du Sorbier, « Heurs et malheurs du roman anglais en France au XVIIIe siècle », art cit.

⁹² Le Magasin encyclopédique, 1801, tome XXXV, p. 142. L'article est anonyme et traite de la traduction de *Rinaldo Rinaldini, chef de voleurs*, imité de l'allemand par L.H. Delamarre.

⁹³ Margaret Campbell, *The Midnight Wanderer; Or, a Legend of the Houses of Altenberg and Lindendorf. A Romance*, s.l., A. K. Newman & Company, 1821, vol. 3/.

⁹⁴ *Rose d'Altenberg, ou Le spectre dans les ruines, manuscrit trouvé dans le porte-feuille de feu Anne Radcliff, et traduit de l'anglais, par Henri Duval, auteur de Mes contes, et ceux de ma gouvernante ; du Manuel de la jeune femme, du Manuel de l'enfance, etc.*, s.l., 1830, vol. 4/.

alors qu'elle avait plusieurs scènes avec l'héroïne dans la version originale ; la description de la méchante gouvernante Madame de Bourgh (devenue Madame de Bourgli) disparaît, ainsi que plusieurs scènes montrant sa relation avec l'héroïne. Enfin, la fuite de l'héroïne du château d'Ermonville se retrouve considérablement écourtée, entraînant au passage une incohérence dans le récit en français : le récit anglais précisait bien qu'Alexandrina avait emporté des vêtements de paysanne pour cacher son identité, ce qui fait que Holstein, son protecteur, ne la reconnaît pas lorsqu'elle arrive à la chaumière de Bianca ; mais Duval supprime les détails de l'évasion, ce qui rend incompréhensible le fait qu'Holstein ne reconnaisse pas la jeune fille, puisque le lecteur se l'imagine toujours en habit de demoiselle bien née ! Parmi les passages supprimés, les plus importants concernent les pages 116 à 126 de la version anglaise, relatant un incendie qui disparaît complètement de la version de Duval, et les pages 79 à 107 présentant le personnage de Floretta, la gentille filleule de la méchante duchesse Frédérica di Vivaldi : Floretta n'existe pas chez Duval

- En conséquence des passages supprimés ou par une volonté délibérée du traducteur, les caractères des personnages se trouvent modifiés, c'est flagrant avec le personnage de l'héroïne : Alexandrina, ou Rose chez Duval, devient beaucoup moins insolente, et moins téméraire car elle prend beaucoup moins d'initiatives. Les pages 156 à 160 de la version de Campbell la montraient en train de devenir plus mature et plus prudente dans son tempérament, mais elles ont été supprimées. Enfin, toutes les occasions où Alexandrina montre ses talents intellectuels (musique, connaissance littéraire, pratique de l'allemand puis de l'anglais) sont supprimées en français. Le personnage d'Ermonville, le méchant de l'histoire, est lui aussi modifié et édulcoré : les pages 13 à 19 en anglais le présentent comme un monstre sans cœur, qu'Alexandrina ne peut apprécier, tandis que la deuxième version française le montre plus complaisant, ce qui rend ses mauvaises actions plus déroutantes que cohérentes.

Ces adaptations, impensables aujourd'hui notamment en raison du droit d'auteur qui a bien évolué depuis, sont révélatrices car elles montrent les effets de certaines traductions ; on peut aussi se poser des questions sur le fait que ce soit un auteur masculin qui ait introduit autant de changements décisifs pour l'histoire et surtout le caractère de l'héroïne. Autre point intéressant, nombre de traducteurs invoquent le fait que le goût français et les goûts étrangers sont incompatibles⁹⁵, et pourtant on a de nombreux exemples où les romans anglais passent en

⁹⁵ F. Du Sorbier, « Heurs et malheurs du roman anglais en France au XVIIIe siècle », art cit.

France pour y être appréciés dans leur langue originale ! Diana Cooper-Richet témoigne ainsi dans ses travaux⁹⁶ d'une abondante presse en anglais à Paris à la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle, qui contribue à faire connaître sur le continent la littérature d'outre-Manche. Ces publications sont toutefois de courte durée, comme celle du libraire Guéffier entre mai et juin 1792 qui fait paraître deux fois par semaine une feuille à quatre sous, imprimée à Paris et à Londres sous le titre *The Paris Mercury and Continental Chronicle*, et qui informe surtout sur les débats de l'Assemblée française ; mais avant l'arrêt de la publication, sûrement dû à la guerre, des réflexions croisant points de vue anglais et français sont proposées aux lecteurs, prouvant l'existence d'un véritable échange entre les pays. Ce périodique était de nature politique, on peut aussi citer des titres de mode (*Fashion as it flies or The Ladies Little Messenger of Parisian Fashion*, version éphémère bilingue de 1823 du *Petit Courrier des Dames ou nouveau journal des modes, des théâtres et des arts*) ou d'apprentissage de l'anglais par des extraits de romans (*Robertson's Magazine. Journal grammatical et littéraire de la langue anglaise* de 1827 à 1836, de Théodore Lafforgue).

Il faut attendre l'action de Giovanni Antonio Galignani et ses deux fils pour voir apparaître des formules innovantes en France, à savoir les revues mensuelles ou hebdomadaires du dimanche sur la critique littéraire ; la famille s'investit dans le secteur de la littérature étrangère dès le début du XIX^e siècle, et on lui doit le lancement du *Galignani's Messenger*, publié de 1814 à 1895 ! Entre 1807 et 1848 les Galignani publient également deux revues mensuelles et trois hebdomadaires, dont *The Monthly repertory of English literature* que Galignani lance avec son beau-père anglais Parsons après un voyage à Londres, ou encore *Galignani's Weekly Repertory or Literary Gazette and Journal of Belles Lettres* (1818-1821)⁹⁷. Il s'agit surtout de compilations d'articles britanniques, dont les lecteurs sont avant tout des Anglais en voyage, mais l'œuvre des Galignani est pionnière dans le domaine des revues de critique littéraire en France, puisqu'il faut attendre 1829 pour que Paris dispose de revues publiant de la critique littéraire originale et en français⁹⁸. Enfin, outre les périodiques, on peut citer comme biais de sensibilisation à la langue anglaise en France certains cabinets de lecture : ainsi celui des frères Anthony et William Galignani, qui

⁹⁶ Diana Cooper-Richet, « Les périodiques anglo-parisiens de la première moitié du XIX^e siècle : passeurs de culture et de modèles éditoriaux », *Études Épistémè. Revue de littérature et de civilisation (XVI^e – XVIII^e siècles)*, 1 décembre 2014, n° 26.

⁹⁷ Lequel devient après 1821 *Galignani's Literary Gazette or Sunday Messenger being an Impartial Account of all the Works relative to Literature, Arts, Sciences, History, Biography, Agriculture, Chemistry, Poetry, the Drama, etc.; together with Memoirs of distinguished Persons, Anecdotes, Sketches of Society and Manners, proceedings of literary Societies, philosophical Intelligence [...] Forming a most valuable Selection from the most esteemed English Reviews and Magazines.*

⁹⁸ D. Cooper-Richet, « Les périodiques anglo-parisiens de la première moitié du XIX^e siècle », art cit.

complètent l'arsenal journalistique par un salon littéraire dans le quartier du Palais-Royal, la « Librairie française et étrangère » fondée en 1800 par leur père⁹⁹.

La traduction des romans gothiques en France a donc été un phénomène des plus importants, soutenus par l'existence d'une presse internationale, et de cabinets de lecture ; encore que ces derniers soient surtout accessibles aux classes aisées. L'inverse, la traduction de romans noirs français en Angleterre, semble avoir été bien moins importante : pourquoi traduire des romans noirs étrangers quand déjà il y a une production encore plus importante au pays ? Mais on a pu voir que cette traduction a bien existé ; une étude plus approfondie de sources comme celles de la Collection Corvey en Allemagne¹⁰⁰ pourrait être profitable, puisque cette exceptionnelle collection d'ouvrages de 1798 à 1834 contient non seulement 35000 œuvres allemandes, mais aussi 15000 œuvres anglaises et 20000 françaises. Plusieurs de ces livres sont uniques, car ils sont pour beaucoup des *ephemera*, ou des romans traités comme tels, restés intacts après deux siècles. L'étude de ce fonds permettrait notamment d'établir définitivement la spécificité d'un genre noir français, de même qu'il est déjà une grande source pour le gothique anglais. De plus, comme beaucoup des volumes anglais conservés sont l'œuvre de femmes, il serait intéressant de voir s'il y a bien un genre « frénétique féminin », à l'instar du genre gothique féminin ou « *female Gothic* ».

Gothique féminin anglais et frénétique féminin français

Ellen Moers théorise la première le concept du *female Gothic*¹⁰¹ : il regroupe les romans gothiques anglais écrits par des femmes, et met en avant la théorie que les femmes anglaises se sont servies du genre gothique pour exprimer l'oppression de la société patriarcale. Les théories divergent ensuite quant au fait que le *female Gothic* puisse exprimer soit la résignation face à une société qu'il faut accepter, ou au mieux dont il faut s'éloigner, soit un début de lutte et de revendications sociales pour le sexe féminin, sous l'inspiration notamment

⁹⁹ Graham Falconer et Centre d'études romantiques Joseph Sablé (eds.), *Autour d'un cabinet de lecture*, Toronto (Ont.), Canada, Centre d'études du XIXe siècle Joseph Sablé, 2001, 271 p.

¹⁰⁰ La bibliothèque Corvey se trouve près d'Höxter en Allemagne, ses ouvrages anglais sont étudiés depuis 1987 ; un catalogage effectué à l'université de Paderborn a permis la création de nombreuses reproductions en microfiches. De nombreux partenariats existent déjà avec des universités anglophones, notamment à Sheffield Hallam, Cardiff, et même à Kansas City. Le groupe éditorial américain Cengage, spécialisé dans l'impression d'ouvrages pour les bibliothèques et le domaine de l'éducation, a réalisé via la compagnie Gale plusieurs éditions d'ouvrages français de la collection Corvey, pour des universités nord-américaines comme celle du Wyoming à Laramie, ou encore celle de Victoria au Canada.

¹⁰¹ E. Moers, *Literary women*, *op.cit.*

des œuvres de Mary Wollstonecraft. Les théories s'accordent cependant pour désigner le château gothique comme une allégorie de la société patriarcale et du domicile conjugal, où la femme est tenue enfermée par le pouvoir d'un homme cruel. Le concept même du *female Gothic* est renforcé par sa grande popularité auprès du public féminin, qui se reconnaît dans l'héroïne gothique enfermée et rêvant de se marier avec son grand amour, ce qui ne sera pas fait avant plusieurs rebondissements et péripéties. Or, à partir du moment où le genre gothique est devenu populaire en France, que les femmes tout particulièrement se sont mises à traduire et écrire des romans noirs, et qu'un public féminin massif fut au rendez-vous de cette production, faut-il limiter le *female Gothic* à la production anglaise ? Ne peut-on prouver qu'il existe un genre frénétique féminin ? Le peu de sources dont nous disposons ne nous permettra probablement pas d'établir un résultat définitif, mais nous espérons pouvoir fournir dans ce chapitre, et dans les parties suivantes, de possibles éléments de réponse.

Pour essayer d'y voir plus clair, on prendra le *female Gothic* comme référence dans un premier temps, ainsi que son opposé, le *male Gothic*, écrit par des hommes et avec des codes différents. Les deux genres ont été analysés par Anne Williams dans son ouvrage *Art of Darkness*¹⁰², analyse que nous avons résumée dans le tableau suivant, en proposant à chaque fois un exemple anglais et un exemple français de romans féminins provenant de notre corpus, ainsi que de romans masculins. Les caractéristiques présentées ici sont générales, et ne permettent donc pas de faire ressortir les spécificités de chaque titre, ainsi que de possibles contre-exemples (on les abordera plus tard).

	MALE GOTHIC	FEMALE GOTHIC
TECHNIQUE NARRATIVE	Les auteurs masculins ont moins tendance à cacher leur genre avec un narrateur féminin, et adoptent des points de vue multiples qui créent des effets et une ironie dramatique.	Les auteurs féminins génèrent le suspense avec le point de vue unique de l'héroïne qui nous fait partager ses perceptions erronées et son ignorance
	Exemple anglais : <i>Melmoth the Wanderer : a Tale</i> de Charles Maturin (le récit est constitué de plusieurs histoires enchâssées qui forment les différentes tentatives de Melmoth pour corrompre des âmes)	Exemple anglais : <i>Clermont : a Tale</i> de Regina Maria Roche (on suit principalement le point de vue de Madeline pendant toute l'histoire)
	Exemple français : <i>Le Château des morts, ou la fille du brigand ; chronique hongroise du XVIème siècle</i> de J. E. Paccard (on alterne entre les points de vue des différents personnages, l'intensité est créée par le fait que le lecteur connaît les plans des antagonistes avant les autres protagonistes, ainsi le plan d'Othon de faire exploser la demeure de son rival amoureux)	Exemple français : <i>Malvina</i> de Sophie Cottin (malgré plusieurs passages qui expliquent les sentiments des divers personnages, c'est sur Malvina que le lecteur reste concentré, permettant notamment ainsi le mystère autour de la bonne foi d'Edmond ; on perd son point de vue lorsqu'elle devient folle à la fin du livre)

¹⁰² A. Williams, *Art of darkness: a poetics of gothic*, op. cit.

USAGE DU SURNATUREL	Les auteurs masculins posent le surnaturel comme une « réalité », le début d'un monde fictif.	Les auteurs féminins expliquent les phénomènes surnaturels comme les fantômes et autres
	Exemple anglais : <i>The Castle of Otranto, a Gothic Story</i> d'Horace Walpole (le surnaturel est dès le début un élément du récit, avec un casque géant venant écraser le fils de Manfred, et une prophétie annonçant sa disgrâce prochaine) Exemple français : <i>Odette, la petite Reine, ou les Apparitions de la Dame Blanche</i> ; roman historique de Philippe Aristide Louis Pierre Plancher de Valcourt (les spectres, les fées et autres êtres surnaturels sont légions et tout à fait normaux, ainsi le vieux chevalier Wilfrid a pu en voir à de nombreuses reprises pendant ses aventures, comme la fée Mélusine)	Exemple anglais : <i>The Missionary</i> de Sydney Owenson (les visions que les deux protagonistes croient apercevoir à travers le feuillage sont en fait un serviteur qui épiait leur conversation) Exemple français : <i>Rose d'Altenberg, ou le Spectre dans les Ruines</i> de Mme Brayer de Saint Léon (Holstein est responsable de presque tous les événements « surnaturels » en se déguisant pour effrayer, ou en faisant entendre sa voix)
SCENARIO	Les auteurs masculins écrivent des scénarios tragiques, où le protagoniste échoue et meurt. La fin est souvent incertaine et en demi-teinte, le mal demeure latent. Les effets sont spécialement horribles et sanglants. On se concentre surtout sur la souffrance féminine, ce qui met le lecteur, bien qu'empathique, dans la position d'un voyeur. Dans les premiers gothiques, il s'agit souvent de la vertu menacée, ce qui place cette même vertu comme l'atout le plus important d'une femme ; la nature de femelle de l'héroïne est chosifiée car elle est curieuse, versatile, désobéissante, faible, d'où ses mésaventures. L'horreur se concentre sur sa (potentielle) maternité. Affinités éventuelles avec la pornographie	Les auteurs féminins écrivent pour obtenir une fin heureuse, souvent un mariage conventionnel, qui fait écho à une union entre l'esprit et la nature. Ce mariage est pour l'héroïne comme une renaissance. Les effets sont obtenus par les ressources de la terreur et de la menace.
	Exemple anglais : <i>The Monk : A Romance</i> de Matthew Gregory Lewis (la première version a dû être remaniée car des passages étaient encore trop explicites sur les écarts sexuels du moine Ambrosio)	Exemple anglais : <i>The Wanderer : Or, Female Difficulties</i> de Fanny Burney (ici l'héroïne est déjà mariée, mais on l'y a forcée ; elle doit préserver son identité et sa réputation, jusqu'à enfin pouvoir rétablir son identité et être digne de l'homme qu'elle aime)
	Exemple français : <i>Pauliska, ou la Perversité moderne, mémoires récents d'une Polonaise</i> de Jacques-Antoine Révéroni de Saint-Cyr (la jeune Pauliska évolue dans un univers inspiré des tortures sadiennes, et se retrouve au pouvoir d'un homme qui la force à participer à ses expérimentations macabres)	Exemple français : <i>Les prisonnières de la montagne, ou La chapelle abandonnée</i> de Désirée de Castéra (les péripéties s'accumulent pour empêcher le mariage, l'héroïne est à la fois empêchée de se marier et en proie à la possibilité d'un mariage forcé, jusqu'à ce qu'elle puisse enfin épouser en tout bien tout honneur le jeune homme qu'elle aime et dont elle est aimée)

Nous avons donc été en mesure de fournir un exemple à chaque caractéristique relevée par Anne Williams, y compris pour ce qui est des romans français ; nous avons pour ce tableau complété le corpus avec des exemples de gothique masculin français : *Le Château des morts, ou la fille du brigand ; chronique hongroise du XVIème siècle* de Jean-Edme Paccard (1828)¹⁰³, *Odette, la petite Reine, ou les Apparitions de la Dame Blanche ; roman historique* de Philippe Aristide Louis Pierre Plancher de Valcourt (1816)¹⁰⁴ et *Pauliska, ou la Perversité moderne, mémoires récents d'une Polonaise* de Jacques-Antoine Révéroni de Saint-Cyr (1798)¹⁰⁵. Il est fort possible que ce soit en partie parce que ces derniers suivent le modèle anglais, et s'inspirent des romans d'Anne Radcliffe, donc du *female Gothic* ; mais on a déjà démontré plus haut que le roman noir français avait ses propres inspirations littéraires. A cela, il faut ajouter les exemples de femmes auteurs, qui ont pu fournir un modèle à suivre pour les autres, même pour d'humbles auteures de romans noirs. Enfin, en terme de possible émancipation féminine, ou tout du moins d'expression féminine, on ne peut passer à côté du phénomène de la Révolution où les femmes ont pris une part active, sur les barricades ou dans les discours politiques, avec l'impulsion notamment d'Olympe de Gouges qui proclame sa *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* à l'égal des hommes. Selon le Marquis de Sade dans son *Idée sur les romans* (1800), le roman gothique tire son origine des troubles révolutionnaires qui ont secoué l'Europe, et inspiré beaucoup de scènes sanglantes¹⁰⁶ ; on a pu voir en introduction que sa théorie est fausse, mais il serait tout aussi faux de dire que la Révolution n'a pas inspiré les romans noirs, que ce soit pour décrire des événements, des allégories, ou des comportements.

De fait, beaucoup de romans gothiques féminins mentionnent la Révolution et ses bouleversements, et de nombreuses auteures anglaises ont manifesté leur soutien aux idéaux révolutionnaires, avant que la Terreur n'apporte son lot de violences. Par exemple les derniers romans de Charlotte Smith affichent des affinités avec la Révolution, comme *Desmond* (1792), où le protagoniste voyage dans la France de la Révolution et est convaincu de la justesse des idéaux de celle-ci, ou *The Old Manor House* (1793), qui se déroule pendant la Guerre d'Indépendance américaine, une manière pour l'auteure d'évoquer la situation française indirectement, puisque l'Angleterre venait d'entrer en guerre avec sa voisine. Même

¹⁰³ Jean Edme Paccard, *Le Château des morts, ou la Fille du brigand, chronique hongroise du XVIe siècle, publiée par J.-E. Paccard. Tome 1*, s.l., 1828.

¹⁰⁴ Philippe-Aristide-Louis-Pierre Plancher de Valcour, *Odette la petite reine, ou Les apparitions de la Dame blanche. Tome 1 / , roman historique, par l'auteur des « Annales du crime et de l'innocence »*, s.l., 1816.

¹⁰⁵ Révéroni Saint-Cyr, *Pauliska ou la Perversité moderne: Mémoires récents d'une Polonaise*, s.l., Desjonquères, 2015, 197 p.

¹⁰⁶ A. Glinioer, *La littérature frénétique*, op. cit.

Ethelinde, or The recluse of the Lake (1789)¹⁰⁷ mentionne les troubles français, en questionnant la valeur d'un individu et son rapport à la noblesse. Fanny Burney également a écrit sur la Révolution française, avec un point de vue en apparence négatif, mais dans les faits plutôt nuancé : son roman *The Wanderer : Or, Female Difficulties*¹⁰⁸ commence avec des aristocrates anglais fuyant la Terreur ; l'héroïne elle-même en a été victime, puisqu'un commissaire de la Révolution l'a épousée de force pour rafler son héritage, faisant ainsi des violences révolutionnaires une métaphore des violences conjugales et du mariage forcé. L'histoire témoigne de la xénophobie anglaise à l'égard des Français, mais les passages les plus intéressants concernent Elinor, une jeune anglaise de la bonne société au caractère fougueux, qui s'est laissée influencer par la Révolution, et réclame l'égalité entre hommes et femmes. Son discours hystérique la dessert et la discrédite auprès des autres personnages, mais la longueur même de ce discours, que l'on retrouve à plusieurs reprises, interpelle :

« *Why, for so many centuries, has man, alone, been supposed to possess, not only force and power for action and defence, but even all the rights of taste ; all the fine sensibilities which impel our happiest sympathies, in the choice of our life's partners ? (...) Must [woman] be taught to subdue all its native emotions ? To hide them as sin, and to deny them as shame ? Must her affections be bestowed but as the recompence of flattery received ; not of merit discriminated ? Must every thing she does be prescribed by rule ? Must every thing that she says, be limited to what has been said before ? Must nothing that is spontaneous, generous, intuitive, spring from her soul to her lips ?* »¹⁰⁹

Notre hypothèse est que l'auteure partage le point de vue d'Elinor, mais ne pouvait se permettre de l'afficher clairement, peut-être en partie car elle était proche d'Edmund Burke qui a fustigé la Révolution française, encore qu'il faisait partie comme elle de la *Blue Stocking Society*, laquelle défendait des idées plutôt féministes pour l'époque. Mais nous voyons une possible confirmation dans le fait que Fanny Burney a eu du mal à assumer son

¹⁰⁷ Charlotte Smith, *Ethelinde: Or The Recluse of the Lake*, s.l., T. Cadell, 1789, vol. 5/.

¹⁰⁸ Fanny Burney et Margaret Anne Editeur scientifique Doody, *The wanderer: or Female difficulties*, Oxford, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, 1991, 1003 p.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 177 : [« Pourquoi, pendant tant de siècles, a-t-on considéré que l'homme seul possède, non seulement la force et le pouvoir pour l'action et la défense, mais aussi toutes les références en matière de goût ; toutes les belles sensations qui motivent nos plus heureuses affinités dans le choix de nos partenaires de vie ? (...) [La femme] doit-elle apprendre à contenir toutes ses émotions naissantes ? A les cacher comme des fautes, et à les renier comme une honte ? Tous ses sentiments doivent-ils être considérés uniquement comme une récompense à la flatterie, et non comme une préférence due au mérite ? Est-ce que chacune de ses actions doit être prescrite par une règle ? Tout ce qu'elle dit, limité par ce qui a été dit précédemment ? Rien de spontané, de généreux, d'instinctif ne peut jaillir de son âme à ses lèvres ? »]

propre statut d'auteure, à tel point qu'à 15 ans elle fit un autodafé de toutes ses premières productions écrites !¹¹⁰ Aussi l'exposition en détail d'idées féministes avant l'heure compense le fait que l'auteure ne puisse ou ne veule les approuver ouvertement ; elle se contente donc de prôner une plus grande indépendance pour les femmes via son héroïne, Juliet, qui peine à subvenir à ses propres besoins sans entacher sa réputation.

Il y a donc bien une volonté d'émancipation, en partie motivée par la Révolution, chez certaines auteures anglaises : leurs romans peuvent devenir en partie des tribunes politiques. Qu'en est-il alors des auteures françaises ? Non pas que la Révolution les ait toutes poussées à prôner une égalité absolue à l'image d'Olympe de Gouges, mais on peut déceler quelques revendications ou manifestations qui nous permettent d'étayer notre théorie du frénétisme féminin. Le mariage forcé, pierre angulaire du *female Gothic*, se retrouve en France : c'est l'obstacle incontournable au mariage d'amour, comme dans *Les prisonnières de la montagne, ou La chapelle abandonnée* de Désirée de Castéra¹¹¹ ; c'est aussi dans les romans noirs français que les femmes peuvent réclamer une meilleure éducation, comme dans *Les Capucins ou le Secret du Cabinet noir, histoire véritable* d'Elisabeth Brossin de Méré (sous le pseudonyme de M. de Faverolle, « ancien capitaine de Dragons »), où la jeune héroïne se lamente de sa sottise passée et se rend compte combien l'éducation lui aurait évité ses déconvenues¹¹².

Le roman noir peut aussi être vu en lui-même comme une volonté d'émancipation féminine : les femmes jusqu'alors se contentaient, ou du moins devaient selon les prescriptions d'usage se contenter, de lectures sentimentales ou pieuses sans véritables violences ou effusions de sang. Avec la lecture des romans noirs, les femmes ont accès à une fiction plus violente, avec des aventures typiques d'une littérature masculine, ce qui renforce l'extravagance de ces livres aux yeux des contemporains. Les hommes n'ont donc plus le monopole de l'action : les héroïnes voyagent, élaborent des plans d'évasion ou des stratagèmes, et vont parfois même jusqu'à prendre les armes ou se grimer en garçon, l'exemple le plus flagrant étant *Olimpia, ou Les Brigands des Pyrénées* de Madame de Saint-Venant, où l'héroïne n'hésite pas à tuer un homme de sang-froid pour défendre sa vie¹¹³. Bien qu'il s'agisse d'un brigand et qu'il soit « négligeable » du fait de ses actions cruelles, il n'en

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 8

¹¹¹ Désirée de Castéra, *Les prisonnières de la montagne, ou La chapelle abandonnée, par l'auteur du « Fantôme blanc » et autres ouvrages (D. de Castéra)*..., s.l., 1813, vol. 4/.

¹¹² Elisabeth Brossin de Méré, *Les capucins, ou Le secret du cabinet noir, histoire véritable. Troisième édition, corrigée et augmentée, publiée par M. de Faverolle*..., s.l., 1815, vol. 2/.

¹¹³ Catherine-Françoise-Adélaïde Ménage Saint-Venant, *Olimpia, ou Les brigands des Pyrénées*, s.l., 1820, vol. 2/.

demeure pas moins que c'est l'héroïne vertueuse qui a versé le sang, non un homme ou une femme qui serait cruelle ou folle. Auteures et lectrices de roman noir s'investissent donc bel bien en tant que femmes dans leur écriture et leur lecture, mais jusqu'à quel point, et comment ont-elles marqué la mode du roman gothique, tout cela reste à déterminer.

LES BAS-BLEUS DANS L'INDUSTRIE DU ROMAN NOIR

LES CONSIDERATIONS SUR LA FEMME AUTEUR

Avant même d'aborder le sujet des auteures de romans gothiques et de romans noirs, il nous faut aborder le phénomène complexe de la femme auteur. Si des femmes auteurs ou poètes ont existé au moins dès le Moyen Age, avec les figures de Christine de Pizan ou encore Pernette du Guillet, l'accession de la femme à la plume a presque toujours fait figure d'exception ou d'étrangeté dans l'Ancien Régime, et même après la Révolution pendant le XIX^{ème} siècle. Outre le préjugé d'une qualité médiocre, relatif au fait que la femme était considérée comme un être inférieur à l'homme, ce qui frappait était plus simplement le fait qu'une femme sorte de ses attributions, de son domaine réservé (à savoir la gestion d'un foyer et des enfants), pour prétendre écrire quelque chose qui soit digne d'être lu. Les femmes auteurs furent désignées par de nombreux noms à partir de la fin du XVIII^{ème} siècle, témoignant d'un phénomène non seulement grandissant, mais que l'on avait peine à appréhender, ou même que l'on ne prenait pas au sérieux : longtemps, on parla de « femme auteur », mais cela ne satisfaisait pas les esprits ; de « bas-bleu » ensuite, en recyclant le terme anglais *bluestocking*¹¹⁴, et que l'on accommoda avec presque tout les adjectifs possibles, comme le « bas-bleu libéré » de Frédéric Soulié, autrement dit la femme du communiste (philosophe, humanitaire, journaliste et fumeuse) ; on trouve « femmes qui cultivent les lettres » chez Mme de Staël, et « femme grand homme » chez Abel François Villemain alors qu'il veut parler de Mme de Staël ; ou encore « demoiselles hommes de lettres » sous la plume de Scipion Marin¹¹⁵. Que dire alors d'une femme qui, non contente d'écrire et de publier, produit en plus des romans noirs ? Tous ces termes cherchent à encadrer et à maîtriser une nouvelle réalité qui va à l'encontre de la norme sociétale et littéraire, et d'un idéal

¹¹⁴ Le nom *bluestocking* vient de la *Blue Stockings Society* tenue par Elizabeth Montagu au XVIII^{ème} siècle, et il s'appliquait jusqu'à la fin de ce même siècle aux intellectuels tous sexes confondus ; il a ensuite été attribué aux femmes uniquement, et avec une connotation péjorative et ridicule. L'origine du nom du salon littéraire viendrait d'un certain Benjamin Stillingfleet qui, trop pauvre pour avoir les bas de soie noire de rigueur, venait avec des chaussettes en laine bleue. Le salon, créé par des femmes mais ouvert à tous, prônait entre autres un meilleur accès à l'éducation pour les femmes et une meilleure considération pour l'intellect féminin, ce qui explique que le terme *bluestocking* ait fini par caractériser et stigmatiser les femmes uniquement, en Angleterre comme en France.

¹¹⁵ Tous les termes ont été tirés de l'ouvrage de Jean-Claude Yon et Société des études romantiques et dix-neuviémistes, *La femme auteur*, Nîmes, France, Lucie éditions, 2011, 301 p.

féminin bien défini. De nombreux parcours de femmes mènent au roman noir, de la subsistance au passe-temps en passant par les voyages ou la revendication ; écrire un roman gothique ne relève pas seulement d'un effet de mode.

Un idéal féminin patriarchal qui évolue

En France et dans l'Ancien Régime, on admettait généralement que la femme était inférieure physiquement et mentalement à l'homme, une opinion fondée en grande partie sur des connotations négatives issues d'auteurs religieux. Le mouvement des Lumières semble permettre une amélioration, puisque le taux d'éducation des femmes augmente, et l'on s'interroge sur l'éducation à leur donner ; toutefois, cette éducation reste en grande partie cantonnée au monde domestique, même si on peut noter de rares exceptions, comme le traité de Poulain de la Barre de 1673 intitulé *De l'égalité des deux sexes*. Si l'on prend l'exemple de Sophie, destinée par Rousseau à être la compagne de son *Emile*, on se rend vite compte qu'elle n'est éduquée que pour se tenir aux côtés de l'*Emile*, et non pour elle-même :

*Toute l'éducation des femmes doit être relative aux hommes. Leur plaire, leur être utile ou se faire aimer et honorer d'eux, les élever jeunes, les soigner grands, les conseiller, les consoler, leur rendre la vie agréable et douce : voilà les devoirs des femmes de tous les temps. Tant qu'on ne remontera pas à ce principe, on s'écartera du but*¹¹⁶.

De fait, si *Emile* est un individu, Sophie est une idée : son nom vient du grec « sophia », « la sagesse », et à ce titre, elle est l'idée (ou l'idéal) au service de l'homme, la femme sage qui sait où est sa place et ne fait pas d'éclats. On vit pourtant des revendications en faveur de droits pour les femmes apparaître dans les carnets de doléance en 1787¹¹⁷ ; en 1792 le divorce fut autorisé, laissant croire à de possibles améliorations ; mais l'opinion pour les femmes restait globalement figée, témoins les nombreuses railleries et insultes qui visèrent Olympe de Gouges et ses consœurs

¹¹⁶ Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou De l'éducation*, Paris, France, GF Flammarion, 2009, 841 p.

¹¹⁷ Littérature et idéologies au XIXe siècle, *La femme au XIXe siècle: littérature et idéologie*, Lyon, France, Presses universitaires de Lyon, 1979, 201 p.

lorsqu'elles voulurent donner un avis politique. Le Code Civil de Napoléon en 1804 instaura un véritable carcan juridique : le divorce fut de nouveau interdit, et la femme devint une mineure juridique placée sous la tutelle de l'homme ; le concept du « paterfamilias », ou « père de famille » antique est remis au goût du jour, la femme se trouve donc sous l'autorité du chef de famille, qu'il s'agisse de son père ou de son mari, voire de son frère ou de son oncle. De plus, pendant tout le XIX^{ème} siècle, les médecins rivalisent de théories pour expliquer l'infériorité de la femme par sa constitution physique, dont la faiblesse entraîne bien sûr celle de l'esprit, quitte à reprendre la théorie des quatre humeurs héritée de Gallien ! Du traité de médecine du docteur Roussel, *Système moral et physique de la femme* (1775), à celui de Julien Joseph Virey, *De la femme sous ses rapports physiologiques, moral et littéraire* (1825), la femme est placée sous le signe de l'humidité, tandis que le génie intellectuel est associé au sec, et donc à l'homme. La faiblesse des femmes due aux accouchements et aux menstrues leur interdit toute activité intellectuelle, et avec le développement de la phrénologie, une nouvelle preuve est apportée, à savoir que le cerveau féminin est moins lourd que le cerveau masculin, et donc que la capacité crânienne en terme de connaissance serait moindre¹¹⁸.

Les avis sur les femmes étaient plus ou moins similaires en Angleterre, on le voit en étudiant les livres destinés à l'éducation des jeunes filles : par exemple Richard Allestree dans *The Ladies Calling* déclare qu'en ce qui concerne l'intellect, les femmes sont en-dessous de l'homme et doivent se prémunir de la vanité d'apprendre, et alors seulement elles pourront s'instruire, en gardant à l'esprit leur infériorité. De plus, comme elles sont naturellement plus sujettes aux passions violentes et déraisonnées que les hommes, elles doivent être très étroitement surveillées, et gardées sous une discipline sévère, gouvernée par la raison, d'après *The Whole Duty of a Woman*, écrit par une lady anonyme¹¹⁹ ; l'ignorance, au moins feinte, est conseillée, puisqu'une femme ne peut apprendre sans penser à mal :

¹¹⁸ Christine Détrez, « La place des femmes en littérature », *Idées économiques et sociales*, 8 décembre 2016, n° 186, p. 24-29.

¹¹⁹ Ouvrages cités dans le livre d'Elizabeth Bergen Brophy, *Women's lives and the 18th-century English novel*, Tampa, Etats-Unis d'Amérique, University of South Florida press, 1991, 300 p.

*Preconceptions about women limitations – their lack of true reason and restraint – led to the opinion that learning was not only impossible for most women, but also that whatever learning women achieved would be turned into bad purposes*¹²⁰.

Une femme seule est très mal jugée, car on pense qu'elle ne peut s'épanouir que sous l'égide de son mari ; notons ici que plusieurs femmes auteurs dans notre corpus se sont retrouvées célibataires (Clara Reeve) ou ont quitté leur mari (Charlotte Smith), ce qui contribue à l'image négative de la femme auteur ; les veuves sont une anomalie puisqu'elles ne sont sous aucune protection masculine. Cependant, même dans les romans écrits par des femmes supposées féministes ou s'en approchant, comme Mary Astell, la femme une fois mariée se doit d'obéir et honorer son mari, peu importe le comportement de ce dernier¹²¹. Le mariage est donc la norme, on le voit aux romans du corpus, où l'héroïne trouve son épanouissement dans le mariage, ou meurt car le mariage est impossible.

En Angleterre comme en France, on a pu parler d'un avènement de la classe bourgeoise, arrivée par la force en France, et par la révolution industrielle en Angleterre, et avec cette classe bourgeoise, c'est aussi un nouvel idéal féminin qui prend forme. De par la conception bourgeoise de l'héritage, attachée au patrimoine mobilier et immobilier, et à la notion d'argent, la dot féminine prend une autre envergure : si auparavant elle était un moyen d'écarter les femmes de la succession, elle est maintenant un instrument de prestige : la femme est plus que jamais une monnaie d'échange et le mariage un investissement, faisant du XIX^{ème} siècle le siècle du mariage arrangé ; même si le consentement des deux époux est nécessaire dans le Code Civil, dans les faits il s'agissait d'une négociation entre les familles. La transmission d'un héritage qui incombe aux femmes est primordiale, et en Angleterre particulièrement les romans gothiques furent influencés par le *Marriage Act* de 1753¹²², qui imposait une véritable cérémonie de mariage dans le but d'éviter les mariages clandestins avec des héritières au mieux enlevées, au pire volontaires et dont on attribuait l'acte à la lecture coupable de romans. On peut se rendre compte à quel point le poids symbolique et matériel du

¹²⁰ *Ibid.* : [Les préjugés au sujet des limites féminines – leur manque de véritable raison et de modération – menèrent à l'idée que non seulement apprendre était impossible pour les femmes, mais aussi que peu importe ce qu'elles apprendraient, cela serait utilisé pour de mauvais objectifs.]

¹²¹ Suzy Halimi, « La femme au foyer vue par Clara Reeve », *XVII-XVIII. Revue de la Société d'études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles*, 1985, vol. 20, n° 1, p. 153-166.

¹²² *Ibid.*

mariage pesait aux femmes lorsque l'on compte le nombre de romans du corpus où il est question d'imposer un mariage à l'héroïne, ou un renoncement aux droits dudit mariage s'il a déjà été prononcé : 11 romans sur les 15 présentent une situation similaire.

De plus, la fin du XVIII^{ème} siècle et le XIX^{ème} siècle renforcent l'importance du rôle de la mère dans le foyer : la femme a le devoir de faire des enfants, des garçons de préférence puisqu'une fille nécessite de préparer une dot, et qu'une seule faute de la part d'une fille suffit à déshonorer la famille, au contraire d'un garçon. La mère a surtout le rôle de l'éducatrice, celle qui doit transmettre les nouvelles valeurs de la Révolution en France (on peut citer ici l'allégorie de Marianne aux seins opulents pour nourrir les enfants de la patrie, un idéal pour toutes les femmes françaises) et de la bourgeoisie en Angleterre ; la mère doit notamment enseigner la modération et la prudence, opposées à la passion déréglée de l'aristocratie, on en a un exemple avec le roman *Zofloya ; or, The Moor* de Charlotte Dacre¹²³, où on reproche explicitement à la mère de Victoria les fautes de ses enfants ; si Victoria est devenue adultère et meurtrière, si son frère est devenu un brigand, la faute en revient bel et bien à leur mère qui s'est enfuie avec un autre homme : elle a donc failli à son double devoir d'éducation et d'exemple parfait. Le rapport à la mère est d'ailleurs lui aussi très présent dans les romans noirs ou gothiques et chargé de plusieurs symboliques¹²⁴ ; la plupart du temps, elle représente soit un refuge et un modèle de vertu pour l'héroïne, soit une idole déchue qui a failli à son devoir comme c'est le cas dans *Zofloya*, ou encore dans *Olimpia, ou Les Brigands des Pyrénées* de Mme de Saint-Venant, où la mère d'Emilie Bertrand n'hésite pas à prostituer sa fille par cupidité¹²⁵. La femme se voit donc contrainte, qu'elle soit mariée, mère ou rien de tout cela, à répondre à un idéal tout en affichant humilité et pudeur ; or la femme auteur contrevient à cela, ce qui fait d'elle un véritable repoussoir sociétal.

¹²³ Charlotte Dacre, *Zofloya; Or, The Moor: A Romance of the Fifteenth Century. In Three Volumes*, s.l., Longman, Hurst, Rees, and Orme, 1806, 302 p.

¹²⁴ Diane Long Hoeveler, *Gothic feminism: the professionalization of gender from Charlotte Smith to the Brontës*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2006.

¹²⁵ C.-F.-A. M. Saint-Venant, *Olimpia, ou Les brigands des Pyrénées*, op. cit.

Le phénomène monstrueux des bas-bleus

La femme auteur est un monstre au sens latin du terme, c'est-à-dire qu'elle est une curiosité et une erreur de la nature, car elle est une femme qui adopte un comportement masculin, ou en tout cas contraire à ce que la société exige de son sexe. Le court récit de Mme de Genlis, *La femme auteur* (1802), est révélateur : si la femme auteur n'est pas mariée, elle perd ses chances de trouver un époux, car en écrivant et en publiant, elle peut être assimilée à une prostituée : elle utilise ses talents dans un cadre qui dépasse de loin celui de la famille et des proches, avec comme conséquence le fait que tout le monde la connaisse (avec toute l'ambiguïté que le verbe peu avoir à l'époque, puisqu'il peut aussi signifier connaître charnellement, donc avoir couché avec la personne) :

*Oui, disait Germeuil à Natalie, je jouis de vos succès ; mais ne vous reprochez-vous point de prodiguer à l'univers des talents dont l'amour s'enorgueillissait davantage encore, lorsqu'il jouissait seul ? Quoi ! tout le monde à présent vous connaît comme moi ! N'est-ce pas une sorte d'infidélité dont votre amant aurait le droit de se plaindre ?*¹²⁶

La femme est donc associée à une prostituée dès qu'elle se pique de publier et donc de se faire une publicité (innocente ou non). En 1842, Claire Marbouty exprime le même embarras dans son texte *Une fausse position*¹²⁷, quoiqu'avec une autre origine : la femme est accusée de ternir la production artistique en échange d'argent, sa beauté éventuelle contredit le mythe du bas-bleu laid ; elle devient une femme « dangereuse » et surtout active puisqu'elle ne se contente plus de se laisser admirer comme un objet : elle n'a pas le même rapport de pureté que l'homme à la création, et introduit nécessairement une dimension sexuelle, à la limite de la monstruosité (on y reviendra plus loin)¹²⁸. Que cela soit intentionnel ou non importe peu, car si la femme est perdue de réputation, elle n'a plus rien à espérer car on se dépêchera de lui prêter les idées les plus infamantes. Le simple fait que Natalie dans le livre veuille se séparer du monde

¹²⁶ Stéphanie-Félicité Du Crest Genlis, *La femme auteur*, Paris, France, Gallimard, 2007, p. 78

¹²⁷ Claire Brunne, *Une fausse position / par Mme C. Marbouty (Claire Brunne)*, s.l., 1844.

¹²⁸ Andrea Del Lungo, Brigitte Louichon et Pierre Glaudes (eds.), *La littérature en bas-bleus., Romancières sous la Restauration et la monarchie de Juillet (1815-1848)*, Paris, France, Classiques Garnier, 2010, 448 p.

pour écrire choque déjà la bonne société ; on peut déjà rapprocher cela d'un trait de caractère répandu parmi les héroïnes gothiques, à savoir qu'elles préfèrent très souvent le calme et la solitude : il ne s'agit pas seulement du mythe d'un retour au bonheur en vivant à l'écart de la société, il s'agit ici de femmes qui se retranchent volontairement pour échapper aux obligations de sociabilité qui reposent sur elles ; par exemple Malvina dans le roman éponyme de Sophie Cottin, que le chagrin et une préférence personnelle confinent d'abord dans sa chambre, amenant ainsi les invités à réclamer sa présence¹²⁹. Par ailleurs, lorsqu'une femme se pique d'écrire et de publier, deux cas de figure se présentent en général : soit elle le fait pour assurer sa survie, et dans ce cas elle est excusée ; soit elle n'en a pas besoin, et alors elle peut se voir accuser d'orgueil et d'ambition, attirant ainsi un certain nombre de critiques qui ne manqueront pas d'entacher sa réputation.

- Je vous assure cependant que si je me faisais imprimer, je n'aurais nullement de mes ouvrages une telle idée.

*- Qu'importe ? on vous la supposerait ; on en aurait le droit. On pardonne aux hommes cette présomption, mais comment la tolérer dans une femme ? ...*¹³⁰

La réponse de l'amie de Natalie suggère que dès lors qu'une femme sort de sa modestie pour publier, non seulement ses écrits mais aussi sa personne appartiennent à tous, chacun est libre d'en parler. La suite du récit est éclairante, puisque, outre le fait que Germeuil ne supporte pas que son amante cherche à avoir ses propres opinions et qu'elle les défende, il choisit de la quitter parce que le flot de libelles contre elle lui a peint une réputation de mauvaise fille ; pourtant, il la savait irréfutable.

Outre ces accusations sur la pudeur et la moralité de la femme auteur, lorsque celle-ci est mariée, elle est critiquée car elle sacrifie les devoirs domestiques à son travail d'écriture ; une critique qui éclabousse aussi le mari, puisqu'il laisse faire sa femme, voire se laisse dominer par elle : on le voit bien dans la série de caricatures *Les Bas-Bleus* de Daumier, réalisée en 1844 dans le journal *Charivari*. Les femmes y sont de plus souvent squelettiques, sans formes, suggérant qu'elles ont perdu leur féminité, ainsi que leur capacité à assurer un rôle de mère. On peut toutefois citer une autre série de

¹²⁹ Sophie Cottin, *Oeuvres complètes: publiées pour la première fois en un seul corps d'ouvrage: avec une notice sur la vie et sur les écrits de l'auteur. Malvina*, s.l., Foucault, 1817, 664 p.

¹³⁰ S.-F.D.C. Genlis, *La femme auteur*, op. cit., p. 26

gravures sur les bas-bleus, plus indulgente, et réalisée par Gavarni en 1868 : il s'agit de la série *Hommes et femmes de lettres* pour le journal *Le Diable à Paris*. Notons d'abord qu'hommes et femmes y sont placés sur un même pied d'égalité qui les offre tous les deux à la critique ; mais si les hommes sont plutôt ridicules, les femmes ont plus souvent l'air pensives et mélancolique face à leur rôle ambigu de femme enfermée au foyer et d'esprit qui se veut libre¹³¹. Les points de vue sont donc nuancés, et notre but n'est pas d'attribuer l'opinion de Daumier ou de Soulié à tout individu de la période étudiée ; mais l'idée dominante reste néanmoins que le bas-bleu est un être mi-femme mi-homme, impropre à prendre soin du foyer, et surtout qui ne peut être mère. Pour comprendre cela, il faut rappeler la métaphore de l'accouchement, très présente dans les écrits satiriques de Frédéric Soulié¹³² et Janin¹³³ sur les bas-bleus, utilisée pour la création littéraire, spirituelle et masculine, et permettant aux hommes de compenser le fait qu'ils ne puissent donner la vie ; la femme quant à elle est reliée à la matérialité uniquement. Si elle écrit, le processus de création ne fait plus intervenir que la femme seule, l'homme est complètement exclu ; si cela permet de créer une postérité uniquement féminine, cela montre aussi que l'homme n'est pas maître incontesté de sa production, et qu'une femme peut parfaitement s'en emparer ; mais tout comme la rébellion de Lilith contre Adam, c'est un acte contre-nature. La maternité littéraire, en plus d'être une usurpation du pouvoir masculin, est donc vue comme une aberration, qui ne peut donner qu'un travail raté et malheureux.

*(...) malheureuse créature qu'abandonnent le sommeil et l'appétit, qui ne trouve de joie et de repos nulle part, et qui se perd, non pas pour mettre au monde un bel enfant qu'elle aime et qui la venge par ses caresses du mépris et de la trahison de son père, mais pour accoucher honteusement de quelque roman avorté, de quelque poème (sic) informe, embryon mutilé, conçu sans plaisir, enfanté sans gémissements et sans douleurs.*¹³⁴

¹³¹ Gavarni, *Le Diable à Paris / Série 2 / Hommes et femmes de plume*, https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Diable_à_Paris/Série_2/Hommes_et_femmes_de_plume, 1868.

¹³² Frédéric Soulié, *Physiologie du Bas-Bleu / par Frédéric Soulié ; vignettes de Jules Vernier*, s.l., 1830.

¹³³ Jules Janin, *Les français peints par eux-mêmes : encyclopédie morale du dix-neuvième siècle. T. 5*, Paris, France, L. Curmer, 1840, p. 201-231

¹³⁴ *Ibid.*

La femme n'atteint l'épanouissement que par l'amour et la maternité : le bas-bleu en est privé, et se rabat sur une maternité monstrueuse et contraire à la nature, à l'image de lui-même. Cette tension est d'ailleurs extrêmement présente dans les romans gothiques, on a pu le voir avec l'image de la mère, mais c'est aussi le cas de la femme en elle-même, qui n'a que deux possibilités de rôles : la jeune fille vertueuse et féminine, ou la méchante femme masculine qui souhaite dominer et inflige la souffrance à la manière d'un homme ; l'opposition est frappante encore une fois dans *Zofloya*, où Lilla, jeune, orpheline et vertueuse, est l'exact opposé de Victoria, laquelle est décrite avec des traits de caractère masculin¹³⁵. On peut imaginer suite à ces constatations que les femmes auteurs de romans noirs souffraient doublement de leur statut et de celui de leur production, une souffrance dont on retrouve l'écho dans leurs romans sous forme symbolique. Elles étaient généralement méprisées comme des femmes ridicules se piquant d'écrire pour un oui ou un non, des lectrices trop enthousiastes de romans extravagants ; on suppose également à la plupart de ces femmes des origines modestes, ce qui les rendrait d'autant plus impropre à un quelconque travail littéraire. Ainsi dans la préface de *La sorcière des Pyrénées* en 1823, Bocous s'écrie :

« Les lingères, les couturières, les portières, et même les cuisinières, oublient leur aune, leur aiguille, leur cordon et leur marmite, pour prendre la plume, se donner la sottise vanité de devenir auteur... et pour être payées du libraire accommodant par beaucoup d'éloges et trois douzaines d'exemplaires ! »¹³⁶

Nonobstant donc l'opprobre, les femmes veulent écrire, et particulièrement des romans ; mais ce que Bocous dénonce tout particulièrement, c'est qu'elles écrivent tant et si vite qu'elle volent le pain des écrivains masculins qui eux font des romans de meilleure qualité mais au prix de plus longs efforts ; les éditeurs préfèrent donc se tourner vers la manne féminine. Une nouvelle critique s'ajoute donc à la liste, les femmes auteurs volent le travail de leurs confrères ; cela est révélateur d'une véritable peur masculine, car lorsque l'on regarde les « best-seller » de l'époque, des femmes sont en tête : Victor Hugo témoigne au chapitre « L'année 1817 » des *Misérables* que « Claire d'Albe et Malek Adhel étaient des chefs-d'œuvre ; Mme Cottin était déclarée le

¹³⁵ C. Dacre, *Zofloya; Or, The Moor*, op. cit.

¹³⁶ Joseph Bocous, *La sorcière des Pyrénées, ou La caverne de la vallée d'Aran*, s.l., Corbet, 1823, 264 p.

premier écrivain de l'époque. »¹³⁷ A partir de là, on peut dire que la critique des femmes auteurs découle moins forcément d'une éventuelle mauvaise qualité des textes, ou même de la transgression d'une norme sociale, mais plutôt d'une crainte que les femmes ne supplantent les hommes dans leur domaine réservé : on a déjà constaté que c'était le cas en ce qui concerne les romans noirs. Si Pigoreau est d'une affection presque obséquieuse avec les Dames qui sont les plus nombreuses à tenir des cabinets de lecture, lire des romans (activité dangereuse pour une jeune fille, mais tout à fait acceptable chez une femme mariée selon lui), et écrire ces mêmes romans¹³⁸, ce n'est pas le cas d'un journal anglais, *The Ladies Magazine, or Polite Companion for the Fair Sex*, qui invite les lectrices à plus de raison :

*The design of the present undertaking was not to make all her fair readers turn writers ; not much less to encourage them neglecting their more immediate duties for the vain pursuit of learning. All she means is to raise them from the languid indifference of ignorance by showing them that Heaven has made them capable of knowledge ; and to promote that knowledge, by offering proper objects to its enquiries.*¹³⁹

L'objectif de cette mise en garde est de ramener les femmes à leurs devoirs, mais surtout de ne pas discréditer le sexe tout entier, en prouvant aux hommes que les femmes peuvent accéder aux mêmes connaissances qu'eux sans pour autant négliger les tâches qu'on leur a assignées. Cependant, les auteurs masculins ont préféré se rassurer eux-mêmes : d'une part par la discréditation de leurs consœurs à partir des années 1830 en France, époque à laquelle fleurissent les premiers écrits sur les bas-bleus¹⁴⁰ ; d'autre part en réécrivant une histoire littéraire dès les années 1820 qui ne comporte que quelques femmes auteurs reconnues pour leur génie, permettant ainsi de mieux occulter toutes les autres : s'il était permis auparavant aux femmes d'avoir une littérature qui soit

¹³⁷ J.-C. Yon et Société des études romantiques et dix-neuviémistes, *La femme auteur, op. cit.*

¹³⁸ Pigoreau, *Supplément à la Petite bibliographie biographico-romancière, ou, Dictionnaire des romanciers, op.cit.*

¹³⁹ Cité dans l'ouvrage de E.B. Brophy, *Women's lives and the 18th-century English novel, op. cit.* : [L'objet de la présente entreprise n'était pas de transformer toutes ses lectrices féminines en auteurs ; pas plus que de les encourager à négliger leurs devoirs les plus immédiats dans une vaine poursuite de connaissances. Tout ce qu'elle désire est de les élever de la langueur indifférente de l'ignorance, en leur montrant que le Ciel les a faites capables d'apprendre ; et de promouvoir cet apprentissage, en offrant des objets propres à leurs demandes.]

¹⁴⁰ J.-C. Yon et Société des études romantiques et dix-neuviémistes, *La femme auteur, op. cit.*

la leur, après la monarchie de Juillet elles n'y ont plus aucun accès¹⁴¹. Il est d'ailleurs intéressant de noter que le discrédit de la femme auteur en France est plus virulent qu'en Angleterre, et qu'il suit de près le déclin du roman noir, avant que celui-ci ne soit repris par des auteurs exclusivement masculins. Fait intéressant, les hommes écrivant des romans noirs en France étaient aussi mal considérés que s'ils étaient des femmes auteurs, toute production confondue : c'est dire la mauvaise presse que pouvait avoir le roman noir, au point de féminiser son auteur¹⁴².

Assumer et sa plume et son sexe

Les auteures de romans noirs doivent donc faire face à deux critiques : celle de leur activité en elle-même, et celle de leur littérature de prédilection ; on a pu voir en quoi consistaient les divers reproches adressés à l'une et à l'autre. Le meilleur moyen de savoir si ces reproches atteignaient effectivement leur but, ou bien s'ils n'étaient que parole dans le vent, c'est de se pencher sur les témoignages laissés par les femmes auteurs, ou à défaut sur les écrits féminins à propos des femmes auteurs. Les témoignages de première main sont cependant rares, et ne concernent qu'une certaine classe sociale, aussi ce chapitre ne saurait être exhaustif.

La première chose qui frappe, c'est que les témoignages des auteures montrent presque tous une certaine répugnance au fait d'être considérée comme une femme auteur ; si l'écriture est pour elles indéniablement un plaisir, être publiées l'est beaucoup moins, car elles s'exposent au regard de la critique, et plus simplement au regard du public. On a déjà mentionné plus haut Fanny Burney, qui préféra brûler ses premières productions le jour de ses quinze ans ; l'une des raisons était l'angoisse de voir son père mal réagir au fait que sa fille écrive des romans, mais il s'agissait aussi et surtout du fait que les critiques contre les romancières l'avaient très fortement impressionnée :

So early was I impressed myself with ideas that fastened degradation to this class of composition, that at the age of adolescence, I struggled against the propensity which, even in childhood, even from the moment I could hold a pen, had impelled

¹⁴¹ A. Del Lungo, B. Louichon et P. Glaudes (eds.), *La littérature en bas-bleus., Romancières sous la Restauration et la monarchie de Juillet (1815-1848)*, op. cit.

¹⁴² Anthony Glinoe, *La littérature frénétique*, op. cit.

*me into its toils ; and on my fifteenth birht-day, I made so resolute to conquest over an inclination at which I blushed, and that I had always kept secret, that I committed to the flames whatever, up to that moment, I had committed to paper.*¹⁴³

On peut donc voir que, s'il était permis aux femmes d'écrire (et cette permission dépendait de l'éducation et de la décision du *paterfamilias*), la pression sociale était assez forte pour que les jeunes filles ne souhaitent pas devenir romancières, car quand bien même ce serait leur désir, cela deviendrait aussi une honte. Burney a finalement accompli sa carrière de femme auteur avec un grand succès, mais ses écrits témoignent toujours d'une certaine tension, on l'a vu avec le personnage d'Elinor qui réclame l'égalité entre les sexes, sans pouvoir être prise au sérieux ; Fanny Burney a beau être une femme réclamant l'indépendance, elle est aussi le produit de son siècle et de son milieu social. On peut citer également le témoignage de Mary Martha Sherwood née Butt, dont le premier écrit est intitulé *The Traditions* (1795), et fut publié par souscriptions afin de soutenir un professeur qu'elle admirait ; elle a reçu dès l'enfance le soutien inconditionnel de son père dans ses travaux d'écriture, et a fait ses études à Abbey School que fréquentaient également plusieurs futures femmes auteurs comme Elizabeth Carter (une célèbre *bluestocking*) ou encore Jane Austen. En plus d'apprécier beaucoup les romans gothiques, elle fut une auteure prolifique, avec plus de quatre cents écrits dont des livres, des articles de journaux ou encore des *chapbooks*. Et pourtant, cette production imposante aurait pu ne jamais voir le jour, car Miss Butt refusait d'être qualifiée de femme auteur :

It was a matter of course to me that I was to write, and also a matter of instinct. My head was always busy in inventions, and it was a delight to me to write down these inventions. Fortunately, however, from circumstances, and especially from reading the papers in the « Tatler » respecting Miss Jenny Bickerstaff, I had a

¹⁴³ F. Burney et M.A.É. scientifique Doody, *The wanderer*, op. cit., p. 8 : [Je me montais si tôt la tête avec des idées qui attachaient la dégradation à ce genre de composition, qu'à l'âge de l'adolescence, je résistai contre la propension qui, même pendant l'enfance, même dès le moment où je pus tenir un stylo, m'avait prise dans ses filets ; et le jour de mon quinzième anniversaire, je devins si résolue à dominer un penchant qui me faisait honte, et que j'avais toujours gardé secret, que je livrai aux flammes tout ce que, jusqu'à ce moment, j'avais livré au papier.]

*horror of being thought a literary lady ; for it was, I fancied, ungraceful, unlike a heroine, and, in short, I did not at all desire to be known as an authoress.*¹⁴⁴

Cet avis se rapproche, pour ce qui est de l'image de la femme auteur, de la caricature du *bluestocking*, moqué car il est l'antithèse de la féminité et de ses valeurs attachées ; on a aussi l'idée d'une lectrice qui veut à la fois écrire et ressembler aux héroïnes des romans qu'elle lit. Mais on voit ici toute la difficulté pour une femme de se penser comme une auteure alors qu'elle n'a pas ou peu de références auctoriales à qui se comparer, un problème qui ne se pose pas pour les auteurs masculins¹⁴⁵ ; et quand ces références existent, elles peuvent se montrer décevantes, comme c'est le cas ici pour Jenny Bickerstaff¹⁴⁶, ou déconseiller de suivre leur exemple.

La même appréhension de la célébrité existe chez Sophie Cottin qui, bien qu'elle soit une auteure, pensait que les femmes ne devaient pas écrire ; de fait, dans la première édition de son roman épistolaire *Amélie Mansfield* (1802), elle critiquait les femmes auteures et particulièrement les romancières, elle compris. Pour elle, un roman est quelque chose de trop personnel pour le publier et le faire voir à un plus grand cercle que celui des proches ; aussi, pour atténuer sa honte, elle versait les bénéfices de ses livres à des œuvres caritatives¹⁴⁷. La romancière écossaise Mary Brunton (1778-1818) également abhorrait la célébrité, et particulièrement le jugement des deux sexes ; à une correspondante qui lui demandait la raison de son anonymat, la réponse est sans appel :

¹⁴⁴ Mary Martha Sherwood, Henry Sherwood et F. J. Harvey Darton, *The life and times of Mrs. Sherwood (1775-1851) from the diaries of Captain and Mrs. Sherwood.*, London, Wells Gardner, Darton & Co., Ltd., 1910., p. 118 : [Le fait que j'étais destinée à écrire était une affaire décidée à mes yeux, et aussi une affaire d'instinct. Ma tête était toujours occupée à quelque invention, et c'était un délice pour moi d'écrire ces inventions. Heureusement, cependant, d'après les circonstances, et surtout en lisant les articles du Tatler au sujet de Miss Jenny Bickerstaff, j'étais horrifiée à l'idée d'être considérée comme une femme de lettres ; car c'était, selon moi, disgracieux, indigne d'une héroïne, et, pour résumer, je ne voulais absolument pas être connue comme une auteure.]

¹⁴⁵ Sandra M. Gilbert et Susan Gubar, *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*, New Haven, Conn., Etats-Unis d'Amérique, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, 2000, 765 p.

¹⁴⁶ Claire Boulard, « "Good Sir, why may not women write Tatlers as well as men?" : le public et le privé dans The Female Tatler », *XVII-XVIII. Revue de la Société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, 1997, vol. 45, n° 1, p. 209-223 : Le personnage de Jenny Bickerstaff, ou Jenny Distaff, est une création de Richard Steele, fondateur du journal *Tatler* en 1709. Il rédigeait au départ sous le nom de plume d'Isaac Bickerstaff, et inventa ensuite le personnage de Jenny, la demi-sœur d'Isaac, qui prenait la plume en son absence et donnait son avis. Bien qu'étant en faveur d'une éducation pour les femmes, Richard était d'avis que l'écriture n'est pas le passe-temps d'une dame de qualité : Isaac critique donc le comportement masculin et ridicule de sa sœur, et c'est pourquoi une fois Jenny mariée à un certain Mr. Tranquillus, elle disparut du journal. On comprend dès lors qu'elle ne soit pas un modèle très enthousiasmant pour les femmes voulant écrire.

¹⁴⁷ J.-C. Yon et Société des études romantiques et dix-neuviémistes, *La femme auteur, op. cit.*

I would rather, as you well know, glide through the world unknown, than have (I will not call it enjoy) fame, however brilliant. To be pointed at – to be noticed and commented upon – to be suspected of literary airs – to be shunned, as literary women are, by the more unpretending of my own sex ; and abhorred, as literary women are, by the more pretending of the other ! – My dear, I would sooner exhibit as a rope-dancer¹⁴⁸.

Ce n'est donc pas tant la perte de la modestie que les femmes redoutent, mais l'accusation en elle-même, ainsi que le regard des autres. Dans son écrit *La femme auteur*, Mme de Genlis montre bien à quel point le regard des critiques peut être éprouvant pour une femme : Natalie subit les accusations diverses d'un critique nommé Surval, lequel mis en demeure de s'expliquer réplique que le monde littéraire est ainsi fait, et que les attaques se portent toujours ainsi ; et que Natalie ayant décidé de s'y faire une place, elle doit jouer avec les mêmes règles que ses confrères¹⁴⁹. Mais on a déjà vu à quel point une femme auteur est isolée par manque de consœurs et de modèles, elle dispose donc de bien moins d'appuis ; de plus, Mme de Genlis explique dans un autre texte que son sexe lui impose la modestie et l'humilité dans la répartition, aussi elle ne peut avoir la même énergie dans ses propos que ses adversaires, sous peine d'ajouter à ses torts ; toutefois, elle précise qu'elle ne conseille pas non plus d'adopter un statut de « victime », et déclare qu'un ton posé et bienséant en toute circonstance leur permettra bien mieux de se distinguer et d'éviter le blâme général¹⁵⁰.

Partant de là, on comprend mieux la nécessité d'un pseudonyme pour les femmes auteurs, et en particulier les femmes auteurs de roman noir ; encore que certaines comme Sarah Wilkinson aient tout de même revendiqué leurs écrits¹⁵¹. Donc, malgré les conventions et la difficulté de s'assumer, la fierté n'était pas l'apanage des auteurs masculins. En revanche, une nouvelle difficulté réside dans le fait que, faute d'une véritable définition de leur statut et de véritables références, il existe peu de solidarité

¹⁴⁸ Sandra M. Gilbert et Susan Gubar, *The madwoman in the attic*, op. cit. : [Je préférerais, comme vous le savez bien, évoluer incognito à travers le monde, plutôt que d'avoir (je ne dirais pas apprécier) la célébrité, fût-elle brillante. Être pointée du doigt – être remarquée et faire l'objet de remarques – être suspectée d'avoir des airs littéraires – être rejetée, comme les femmes de lettres le sont, par les plus humbles de mon propre sexe ; et détestée, comme les femmes de lettres le sont, par les plus vaniteux de l'autre ! – Ma chère, j'aimerais plutôt m'exhiber dansant sur une corde.]

¹⁴⁹ S.-F.D.C. Genlis, *La femme auteur*, op. cit.

¹⁵⁰ Stéphanie Félicité comtesse de Genlis, *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*, s.l., Maradan, 1811, 442 p.

¹⁵¹ G. Kelly (ed.), *Varieties of female gothic*, op. cit.

entre femme auteurs, voire entre femmes tout court : car toutes les femmes ne prônent pas l'émancipation. Certaines y sont indifférentes et d'autres fustigent toute velléité de revendication, ce qui n'est pas incompatible pour elles avec la défense du sexe féminin, puisqu'il s'agit de préserver les valeurs qui lui ont été attribuées. Ainsi, une certaine Sarah Capone dans une lettre de 1750 déclare que « *Female authors seem at present to be debauching the taste and manners of the world* »¹⁵² (« Il semble que les femmes auteurs soient maintenant en train de vicier le goût et les manières de la société. »). De plus, Charles Fourier soulève en 1808 dans sa *Théorie des quatre mouvements* un point important : les femmes auteurs se détacheraient trop de la condition féminine, à laquelle elles n'apporteraient aucun soutien, si ce n'est en conseillant aux autres de se résigner, alors qu'elles-mêmes ont su s'affranchir des préjugés ; au vu de ce que l'on sait déjà du gothique féminin, l'idée n'est pas complètement fausse à première vue, puisque l'héroïne trouve généralement son épanouissement dans le mariage, et a besoin d'un homme qui vienne la sauver ; au sein même des études sur le *female Gothic*, on débat encore pour savoir si ce courant conseille ou non la passivité féminine.

Selon Michelle Massé, la vogue des romans gothiques dont les scénarios se répètent ressemble à la répétition d'un traumatisme comme Freud en a fait la démonstration dans ses travaux sur la psychanalyse ; elle invente alors le terme de « *marital Gothic* » où la figure masculine du mari vient remplacer celle du père¹⁵³ ; nous proposons de compléter cette représentation avec le fait que la lecture à répétition de romans gothiques suggère un schéma qui se répète en boucle : la jeune héroïne devient femme à la fin de son aventure, puis dans le début de la suivante elle est mère avant de se faire séquestrer ou tuer (la jeune héroïne est très souvent voire toujours orpheline de mère), tandis que le mari devient le père, et possiblement un tyran pour sa future fille dans le roman suivant. A partir de là, il n'y aurait donc aucune échappatoire.

La détresse des femmes auteurs de romans noirs se reflète donc dans leurs écrits, lesquels exprimeraient l'enfermement et l'impossibilité de sortir de la condition de femme. Cependant, si le débat est toujours en cours sur ce que les romans noirs féminins expriment, c'est que le doute persiste et que des arguments peuvent tout aussi bien prouver le contraire. La première objection que nous souhaiterions formuler est que l'on

¹⁵² E.B. Brophy, *Women's lives and the 18th-century English novel*, op. cit.

¹⁵³ Michelle A. Massé, « Gothic Repetition: Husbands, Horrors, and Things That Go Bump in the Night », *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 1 juillet 1990, vol. 15, n° 4, p. 679-709.

ne peut résumer les femmes auteurs de romans noirs à simplement deux, voire un seul type de parcours ; et que par conséquent, le discours peut varier entre chaque œuvre.

DES FEMMES DIFFÉRENTES AUX PARCOURS VARIÉS

Les choix qui nous ont amenés à constituer notre corpus portaient également sur les parcours des auteurs, que nous avons voulu les plus différents possibles ; cela a surtout été possible pour les auteures anglaises de romans gothiques, lesquelles ont été très bien documentées ; en revanche, nous devons nous contenter d'hypothèses pour la plupart des auteures françaises dont nous n'avons pour la plupart que les noms et quelques œuvres. Il est possible toutefois de s'apercevoir, en observant seulement la liste des noms, que l'écriture des romans gothiques ne se limite pas à une catégorie de femmes peu aisées qui ont besoin d'écrire pour survivre (Sarah Wilkinson, Charlotte Smith, Marie-Adélaïde Barthélémy-Hadot) ; elle concerne aussi des femmes de la bourgeoisie, qui utilisent l'écriture comme un passe-temps et un plaisir personnel (Sophie Cottin, Fanny Burney), voire aussi des femmes de l'ancienne aristocratie française d'Ancien Régime qui se sont imprégnées du genre pendant l'émigration en Angleterre (la baronne de Bawr, née Alexandrine-Sophie Goury de Champgrand, à qui on doit une traduction de *Cecilia, ou les Mémoires d'une héritière*, imités de Fanny Burney), ou qui ont dû adopter l'écriture comme un moyen de pallier à la perte de leurs revenus¹⁵⁴ (par exemple Charlotte de Bournon-Malarme¹⁵⁵ ou Madame de Saint-Venant¹⁵⁶ ; certains pseudonymes à particule peuvent aussi le suggérer, comme la comtesse Ruault de la Haye, aussi connue sous le nom de comtesse du Nardouet, prolifique dans sa production de romans). Les parcours de ces femmes sont donc variés ; ici, nous nous contenterons de retenir trois points communs qui nous semblent d'importance (et qui ne s'excluent pas forcément les uns les autres) : l'écriture pour la subsistance, l'influence de la Révolution, et le rapport des auteures avec l'éducation reçue et donnée.

¹⁵⁴ A. Glinoer, *La littérature frénétique*, op. cit.

¹⁵⁵ Á. Sirvent Ramos, M. I. Corbí Sáez et M. Á. Llorca Tonda (eds.), *Femmes auteurs du dix-huitième siècle*, op. cit.

¹⁵⁶ D'après une biographie de l'éditeur en préface de l'ouvrage de Catherine-Françoise-Adélaïde Ménage Saint-Venant, *Olimpia, ou Les brigands des Pyrénées*, op. cit.

Ecrire pour survivre

Nous savons de manière sûre que quatre auteures de notre corpus ont dû lutter pour survivre grâce à leur écriture : Catherine-Françoise-Adélaïde de Saint-Venant, Marie-Adélaïde Barthélémy-Hadot, Charlotte Turner Smith, et Sarah Wilkinson. Toutes les quatre ont dû faire face à différents problèmes de subsistance, que nous allons détailler dans ce chapitre ; l'écriture a été leur solution pour survivre, encore que d'autres moyens étaient possibles¹⁵⁷ :

- La couture et la lessive, mais les deux étaient très peu payées, et la seconde, en plus d'être fastidieuse, entraînait une sévère chute sociale
- Le travail en boutique nécessite un important capital de départ, et en Angleterre une femme ne peut tenir une boutique à cause des règles des guildes, à moins que ce ne soit une tradition familiale
- La tenue d'une école, mais le travail est dur et fatigant, et oblige le maintien d'une bonne réputation
- Devenir dame de compagnie, mais cela peut être très humiliant selon le caractère de la dame que l'on accompagne
- Etre gouvernante, ce qui revient à avoir une place qui tient à la fois de la fille de bonne famille et la servante, et qui peut aussi être très dépréciée, on en a des exemples dans *Jane Eyre* de Charlotte Brontë, où Blanche Ingram et sa mère n'ont que mépris pour les gouvernantes et donc pour l'héroïne, ou dans *The Wanderer* de Fanny Burney¹⁵⁸, puisque Ellis doit pendant un temps s'occuper de l'horrible petit garçon de Mrs. Ireton, et elle n'est pas mieux considérée
- Obtenir une place de service, mais ce travail est réputé mettre la femme à la merci des hommes si elle est n'est pas trop laide ; et comme pour les deux précédents, elle est aussi à la merci de sa patronne dont le caractère est primordial, et c'est extrêmement compliqué d'avoir le travail sans références

¹⁵⁷ E.B. Brophy, *Women's lives and the 18th-century English novel*, op. cit.

¹⁵⁸ F. Burney et M.A.É. scientifique Doody, *The wanderer*, op. cit.

- Enfin la manche dans le pire des cas, qui peut déboucher sur la prostitution ; c'est dangereux car sans protection sociale ni financière, sans parler de la dégradation sociale

On dispose d'un exemple pour presque tous ces cas dans le roman *The Wanderer* : Ellis a en effet exercé des travaux de couture, où elle a peiné à trouver des commandes et cela lui permettait à peine de payer ses factures ; elle a travaillé en boutique, où ses collègues étaient peu agréables ou stupides, et où Sir Sycamore tente de faire d'elle sa conquête ; elle a dispensé des leçons de harpe à des jeunes filles de bonne famille, mais tout le monde a refusé de la payer par la suite, à part la seule famille bourgeoise parmi ses clients ; elle a été dame de compagnie et gouvernante chez Mrs. Ireton dont le caractère est insupportable ; elle s'est interdit de recourir à l'argent des autres, mais elle a dû utiliser celui de Harleigh pour payer ses dettes. Tout cela sans références d'aucune sorte, puisqu'elle ne pouvait donner ni son nom ni ses origines. On touche donc au propos principal du roman, à savoir qu'il est extrêmement difficile pour une femme de subvenir elle-même à ses besoins, voire d'avoir une simple reconnaissance individuelle : Mrs. Maple parle d'elle en lui disant « *a body* », littéralement « un corps », ce qui ne lui accorde aucune dignité humaine, tout juste sa présence sur Terre.

« *Well, this is suprising indeed ! – And pray where might such a body as you learn these things ? – And what use can such a body want them for ? Be so good as to tell me that ; and who you are ?* »¹⁵⁹

Qu'en est-il alors de l'écriture ? Elle présente l'avantage de pouvoir travailler chez soi, et donc d'être sa propre patronne, sans avoir à subir la mauvaise humeur d'une employeuse, ou les assauts des hommes. Pour peu que ce travail soit également un loisir, cela peut sembler la meilleure solution en terme de bien-être, et conciliable avec une vie de famille quoi qu'en disent les caricatures de bas-bleus ; c'est même pour soutenir ladite famille que la mère peut se mettre à écrire. Cependant, le paiement dépend essentiellement de l'éditeur, et les manuscrits, on a pu le voir avec l'exemple de la Minerva Press¹⁶⁰, étaient en règle générale mal payés. Cela obligeait par conséquent à une production importante et rapide, et ce que l'on reprochait aux femmes auteurs qui

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 75 : [« Eh bien, voilà qui est surprenant en effet ! – Et où un être comme vous a-t-il pu apprendre ces choses je vous prie ? – Et quel usage un être comme cela pourrait-il en faire ? Soyez assez bonne pour me dire cela ; et qui êtes-vous ? »]

¹⁶⁰ D. B. Smith, *The Minerva Press, 1790-1820*, op. cit.

volaient le pain de leurs confrères n'était souvent que le fait de la nécessité absolue ; et de fait, Sarah Wilkinson a eu l'une des productions les plus importantes de *chapbooks* et de *bluebooks* en Angleterre, tout comme Mme Barthélémy-Hadot fut l'une des écrivaines les plus fécondes de la période. Les éditeurs pouvaient être plus ou moins bien disposés envers cette catégorie d'auteures, par exemple, Pigoreau manifestait, du moins dans ses écrits, une grande bienveillance envers les dames¹⁶¹. La relation entre auteures et éditeurs pouvait permettre d'apporter un certain soutien, si elle était bien entretenue et pas trop houleuse : ainsi, Sarah Wilkinson, lorsqu'elle se trouvait dans le besoin et malade, a pu bénéficier de l'appui d'éditeurs qui ont appuyé certaines de ses demandes d'aides financières au Royal Literary Fund¹⁶². Regina Maria Roche a également fait appel à ce fond (et en a d'ailleurs reçu beaucoup plus que Sarah, qui ne recevait que quelques livres sterlings quand Regina en a reçu vingt !), mais contrairement à Sarah, elle a arrêté l'écriture à cause de problèmes financiers, et ne l'a reprise que plus tard, mais le succès n'était plus au rendez-vous¹⁶³.

Passons à présent en revue la vie, ou ce que l'on en sait, des quatre auteures retenues pour le chapitre. Catherine-Françoise-Adélaïde de Saint-Venant, née Ménage (1774-1810) était la fille d'un officier de mérite marié à une femme vraisemblablement beaucoup plus jeune que lui (il a cinquante-sept ans à la naissance de sa fille)¹⁶⁴. Dès ses sept ans, elle fut placée dans un couvent de la région parisienne, en grande partie à cause de la santé fragile de sa mère : celle-ci meurt d'ailleurs quatre ans plus tard, malgré les soins de sa fille qui était revenue pour l'assister. Mlle Ménage retourne dans un autre couvent jusqu'en 1791 (soit sa dix-septième année) pour se marier selon la volonté paternelle ; la biographie donnée par l'éditeur d'*Olimpia* ne précise pas la qualité ou l'état du mari, dont on ne connaît que le nom de Saint-Venant, ce qui peut indiquer une origine noble. Son père meurt peu après, toujours en service militaire à l'âge de quatre-vingt deux ans pendant les troubles révolutionnaires ; la Révolution ruine alors son mari, et Catherine décide avec quelques réticences de suivre les conseils d'amis qui lui disent de prendre la plume, afin de pouvoir subvenir aux besoins de ses nombreux enfants.

¹⁶¹ Pigoreau, *Supplément à la Petite bibliographie biographico-romancière, ou, Dictionnaire des romanciers*, op. cit.

¹⁶² Diane Hoeveler, « Sarah Wilkinson: Female Gothic Entrepreneur », *Gothic Archive: Related Scholarship*, 1 janvier 2015.

¹⁶³ Emma Hodinott, Corvey | Maria Regina Roche, <https://extra.shu.ac.uk/corvey/corinne/1Roche/Roche biography.htm>, (consulté le 7 avril 2019).

¹⁶⁴ C.-F.-A. M. Saint-Venant, *Olimpia, ou Les brigands des Pyrénées*, op. cit. p. 1-10

Cependant, elle souffre d'une santé faible qui la contraint à arrêter d'écrire ; elle meurt peu après deux de ses enfants.

Marie-Adélaïde Barthélémy-Hadot née Richard (1763-1821) était une fille de vicaire, qui a épousé un maître d'école qui tenait également une épicerie : elle évoluait donc au sein d'un milieu modeste. Elle a notamment eu une fille en 1793, prénommée Adélaïde, qui poursuit la vocation de sa mère en devenant elle aussi romancière. Son mari était un fervent révolutionnaire, mais après la chute de Robespierre, ils doivent abandonner l'école et se réfugier à Paris ; il meurt en 1804, et sa veuve doit se mettre à écrire pour survivre avec sa fille, tout en essayant en vain de tenir un petit pensionnat. Les circonstances de sa mort sont inconnues, de même que la vie de sa fille.

Charlotte Turner Smith (1749-1806) a eu une carrière moins prolifique, mais de plus grande importance, notamment car elle a aidé à définir le roman gothique et à remettre en valeur la poésie anglaise en sonnets¹⁶⁵. Elle est née dans une famille aisée, mais sa mère meurt durant son enfance, et son père dilapide la fortune familiale ; elle reçoit l'éducation typique d'une jeune fille de bonne famille, et son père encourage son amour de la lecture et de l'écriture. Les dépenses de son père l'obligent à se marier tôt (1765, elle avait 15 ans), un mariage qu'elle décrira d'ailleurs plus tard comme une véritable prostitution légale, car son mari, Benjamin Smith, se révéla dépensier et violent. Sur leurs douze enfants, seuls six survécurent ; de plus, elle s'entendait mal avec sa belle-famille qui vivait à Cheapside, le quartier commerçant, et qu'elle ne trouvait ni raffinée, ni bien élevée. Cependant, son beau-père s'intéressait à ses talents d'écriture, et voulait protéger son héritage de son fils, en en léguant la majeure partie à ses petits-enfants ; un vice de procédure l'en empêcha, Benjamin s'empara de l'héritage qu'il commença à dépenser avant de se retrouver à la prison pour dettes ; Charlotte parvint à l'en sortir avec l'argent de sa première publication poétique, *Elegiac Sonnets* (1784). Ce passage de sa vie a sûrement inspiré *Ethelinde*¹⁶⁶, puisque Harry, le frère de l'héroïne est également dépensier et est envoyé lui aussi en prison. Benjamin s'enfuit en France pour échapper à ses créanciers, Charlotte le suivit et finança leur retour en Angleterre (1785) grâce à des traductions ; elle tenta notamment de traduire *Manon Lescaut* de l'Abbé Prévost, mais on l'accuse d'immoralité et de plagiat, aussi ne publia-

¹⁶⁵ Biographie trouvée sur le site suivant : Smith [née Turner], Charlotte (1749–1806), poet and novelist | Oxford Dictionary of National Biography, <http://www.oxforddnb.com/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-25790>, (consulté le 4 avril 2019).

¹⁶⁶ C. Smith, *Ethelinde*, op. cit.

t-elle ce travail que plus tard et anonymement. En 1787, elle se sépara de son époux, et commença à écrire des romans pour assurer sa survie et celle de ses enfants, mais comme l'héritage de son beau-père ne lui était toujours pas parvenu, elle intenta un procès pour tenter de le récupérer ; malheureusement, elle dut attendre la mort de Benjamin en 1806, encore une fois dans une prison pour dettes, pour en recevoir une petite part. Si elle écrivait beaucoup de romans, elle préféra se déclarer poète, pensant que cela lui accorderait un certain prestige, plus en tout cas que de se déclarer romancière. Ses premiers romans furent des succès, mais peu à peu l'intérêt pour ses productions déclina ; elle se força alors à écrire des romans moins chargés en politique, car elle fut partisane de la Révolution jusqu'à la Terreur qui la choqua beaucoup. Souffrante de la goutte, il devint de plus en plus pénible pour elle d'écrire ; elle dut vendre tous ses livres pour payer ses dettes, mais ce ne fut pas suffisant et elle craignait d'être envoyée en prison à son tour. Elle mourut quelques mois après son mari, sans avoir pu profiter de l'argent qu'il lui avait légué bien malgré lui.

De Sarah Wilkinson (1779-1831), on ne connaît pas bien les origines¹⁶⁷, sinon qu'elle fit la lecture pendant un temps pour Charlotte Finch, fille du comte de Pomfret et gouvernante des enfants de Georges III de 1762 à 1792 ; elle garde de très bonnes relations avec cette famille, et sa bonne éducation suggère qu'elle-même fut peut-être gouvernante. Sa carrière littéraire commence en 1803, et dès cette date elle publie dans le *Tell-Tale Magazine* un conte gothique intitulé *The life of an Authoress*, malheureusement prophétique car les malheurs de l'héroïne qui écrit pour survivre se réalisèrent presque tous pour Sarah :

The life of a galley-slave is even preferable to my state of slavery : I am a beggar, without enjoying air and liberty : I have the confinement of a servant, with the regular diet and wages a servant receives, and am condemned to perform a severe task, by a certain period of time, which, when the utmost difficulty it is performed, I am often obliged to transcribe the whole work again [...] To add to my distresses, I have written myself almost blind, with continually poring on the old authors I have been so long engaged with ; and have, besides, from the constant

¹⁶⁷ Biographie tirée de l'ouvrage de Franz J. Potter, *The history of Gothic publishing, 1800-1835*, op. cit.

*posure of writing, contracted a disorder in my lungs, which, I imagine, will soon put an end to a life of pain and misery.*¹⁶⁸

Il est curieux de voir qu'elle a écrit un tableau si noir au début de sa carrière, et qu'elle ait pourtant poursuivi celle-ci ; cela suggère qu'elle écrivait déjà avant, ou qu'elle avait peut-être une femme dans son entourage qui avait tenté d'écrire et fini misérablement ; on peut dès lors se demander si quelque chose, outre l'envie, ne l'aurait pas forcée à prendre la plume. Alors même qu'elle commence à publier, elle conseille déjà aux femmes via ce livre de choisir la quenouille plutôt que l'écriture ! Elle travaille avec Ann Lemoine et apparaît notamment dans son *Tell-Tale Magazine*, mais son engagement ne l'empêche pas de publier des *bluebooks* chez d'autres éditeurs également ; elle écrit également des romans, dont le premier, *The Thatched Cottage ; or, Sorrows of Eugenia, A Novel* (1806) est publié par souscriptions et se révèle être un succès ; parmi les souscripteurs figurent notamment le comte de Pomfret ou encore la princesse Sophia. Sarah eut également une fille, Amelia Scadgell (mais on ne sait s'il s'agit d'une enfant légitime, quoiqu'elle commence ensuite à publier sous le nom de Sarah Scudgell Wilkinson). Le succès de ses romans était néanmoins modeste, et le marché du livre étant en baisse, elle dut prendre des pensionnaires, puis se remettre à écrire et à enseigner malgré ses soucis de santé ; après 1812, elle publie majoritairement des *chapbooks* pour enfants. En 1816, elle découvre qu'elle a un cancer. Les rares travaux qu'elle parvient à trouver ne durent pas longtemps et la forcent à se reposer sur ses travaux d'écriture, ainsi qu'à faire plusieurs demandes d'aides au Royal Literary Fund, la dernière datant de 1830 ; menacée de perdre son logement et sa fille à cause de ses dettes en 1821, elle ne parvient à recevoir une aide de 2£ qu'après intercession du comte de Pomfret auprès du Royal Literary Fund. Sa santé décline de plus en plus rapidement, minée par son travail, et elle finit sa vie dans un hospice à Westminster¹⁶⁹.

En recoupant ces quatre biographies, on peut déjà déclarer que la survie par l'écriture fut un choix dicté par la nécessité pour les trois femmes, qui avaient au moins

¹⁶⁸ *Ibid.* : [La vie d'un galérien est préférable à mon état d'esclave : je suis une mendiante sans pouvoir profiter de l'air et de la liberté : je subis l'enfermement d'un domestique, avec le régime et le salaire régulier qu'un domestique reçoit, et je suis condamnée à accomplir une tâche ingrate, pendant une période de temps conséquente, et que, lorsqu'avec la plus grande difficulté elle est accomplie, je suis souvent obligée de retranscrire en intégralité. [...] Pour ajouter à mes maux, j'ai écrit jusqu'à me rendre presque aveugle, en me plongeant continuellement dans les vieux auteurs avec lesquels je me suis longtemps engagée ; et j'ai, par ailleurs, à cause de la position constante de l'écriture, contracté une maladie des poumons qui, j'imagine, mettra bientôt un terme à ma vie de souffrance et de misère.]

¹⁶⁹ *Ibid.*

des prédispositions pour l'écriture. Elles durent se battre pour gagner leur vie, conserver la garde de leurs enfants et les élever, mais le cas de Charlotte Smith est le plus intéressant puisqu'elle ose quitter son mari, elle qui est pourtant si attachée aux convenances ; elle a de plus une expérience juridique avec les nombreuses années de procès pour récupérer l'héritage de son beau-père ; cela et le fait qu'elle soit partisane de la Révolution en fait une femme qui recherche l'émancipation pour son sexe. Ses romans reflètent ses opinions et sont en partie autobiographiques ; on peut d'ailleurs en déduire qu'elle se méfie des hommes en général, puisque de tous les hommes qui entourent Ethelinde dans le roman éponyme, seuls son amant Charles et son père (deux sur une bonne dizaine) ne lui ont causé aucun tort, directement ou indirectement, les autres ont tenté de la séduire, de la dépouiller, voire de l'enlever¹⁷⁰. Autre fait notable, les quatre femmes publièrent sous leur véritable nom, et pas sous un pseudonyme : sans doute y rentrait-il une part de fierté, même pour Charlotte Smith, mais il est probable que c'était aussi pour tenter de se faire une réputation et ainsi vendre plus d'ouvrages, voire attirer un protecteur généreux. En revanche, quant à conseiller de prendre la plume, rien n'est moins sûr : Sarah semble contre, encore qu'elle semble encourager les jeunes filles à lire dans ses *bluebooks*. En effet dans les deux nouvelles de notre corpus, *The Spectres ; or, Lord Oswald and Lady Rosa*, et *The White Cottage of the Valley ; or, The Mysterious Husband*, les livres y sont mis en avant comme une ressource et un moyen d'évasion pour la jeune héroïne¹⁷¹. L'opinion de Charlotte Smith tendant vers l'indépendance féminine, peut-elle qu'elle était favorable à la question des femmes auteures ; elle communiquait beaucoup avec son public lecteur dans les préfaces, où elle raconte notamment la perte de plusieurs de ses enfants. Barthélémy-Hadot a pu favoriser également les femmes auteures, puisque sa fille a repris le flambeau... à moins qu'elle aussi n'y ait été contrainte pour survivre. Rappelons ici que nous n'avons cité ces quatre auteures en particulier que parce que de tout notre corpus, ce sont les seules dont nous sommes sûrs qu'elles aient eu besoin d'écrire pour assurer leur vie ; comme nous manquons d'informations surtout pour les auteures françaises, nous pouvons former l'hypothèse qu'elles furent plus nombreuses que quatre à avoir écrit pour survivre.

¹⁷⁰ C. Smith, *Ethelinde*, *op. cit.*

¹⁷¹ G. Kelly (ed.), *Varieties of female gothic. Volume 2, Street gothic*, *op. cit.*

Une influence révolutionnaire ?

Nous avons déjà commencé à discuter de cela dans la première partie de notre réflexion sur le roman gothique féminin : il était pratiquement impossible pour toutes ces femmes de n'avoir pas été marquées, de près ou de loin, par la Révolution française de 1789 et ses suites jusqu'en 1830 : anglaises comme françaises, le phénomène les a affectées, mais à quel point, c'est ce que nous allons discuter dans ce chapitre, en tentant d'aborder davantage d'auteures, et surtout ce qu'elles ont écrit.

Tout d'abord, reprenons le cas de Charlotte Turner Smith : elle commence à s'intéresser à la politique en 1791 et évolue alors dans les cercles anglais radicaux. La Révolution française lui fournit quelques uns de ses thèmes principaux dans ses romans : dans *Ethelinde*, on l'a vu, il s'agit de discuter la supposée valeur ajoutée de la noblesse. Dans le roman épistolaire *Desmond* (1792), elle montre son adhésion aux principes révolutionnaires, mais s'en détache par la suite lorsque les violences deviennent trop importantes en France et que l'Angleterre se trouve menacée. Son poème *The Emigrants* (1793) et le roman *The Banished Man* (1794) sont également de sensibilité révolutionnaire, mais moins prononcée ; cette fois-ci, Charlotte se tourne contre le nationalisme anglais et promeut les idées socio-politiques qui ont motivé la Révolution à ses débuts. Ces sympathies lui attirèrent cependant des critiques de tous les côtés, et lui enlevèrent le soutien de plusieurs souscripteurs¹⁷².

Fanny Burney, de son vrai nom Frances Burney (1752-1840), est née dans un milieu aisé, et a même fréquenté la cour en faisant partie des femmes attachées au service de la reine, Charlotte de Mecklembourg-Strelitz. Elle est la fille du musicien Charles Burney, qui disposait d'une grande collection de livres où sa fille a puisé ses lectures ; elle était d'ailleurs très embarrassée car il n'avait en tout et pour tout que deux romans¹⁷³. Sa demi-sœur également devint romancière et écrivit plusieurs œuvres de fiction. C'est par son père qu'elle entre dans le cercle de certains hommes des Lumières anglais comme le Dr. Samuel Johnson ou Edmund Burke. Elle préféra publier de manière anonyme, mais le succès de son premier roman *Evelina* (1778) fut si grand que

¹⁷² Smith [née Turner], Charlotte (1749–1806), poet and novelist | Oxford Dictionary of National Biography, <http://www.oxforddnb.com/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-25790>, art cit.

¹⁷³ Biographie tirée de la préface de l'ouvrage de F. Burney et M.A.É. scientifique Doody, *The wanderer*, op. cit.

l'on se questionna beaucoup sur son auteur, en tenant pour sûr qu'il s'agissait d'un homme. La mère de Frances était elle-même la fille d'un réfugié français, et avait été élevée comme une catholique, ce qui a pu influencer sa propre fille, en particulier lors de son mariage ; non seulement Burney soutenait les idéaux de la Révolution (justice et égalité), mais en 1791, elle eut l'occasion de rencontrer Germaine de Staël dans sa propriété de Juniper Hall, ainsi que plusieurs exilés français en faveur d'une monarchie constitutionnelle, parmi lesquels son futur mari, le général Alexandre d'Arblay, qui lui apprit le français et qui avait combattu en héros de la Révolution aux côtés de Lafayette. Leur périple d'exilés a pu inspirer *The Wanderer*, de même que la sympathie qu'elle démontra pour le clergé catholique français en écrivant un pamphlet à ce sujet : en effet, le mystérieux protecteur de l'héroïne dans le roman est un évêque français dont les biens ont été confisqués. En 1802, Frances suivit son mari en France, lequel était entré au service de Napoléon et espérait recouvrer ses biens ; cependant, la paix d'Amiens fut rompue et ce qui devait n'être qu'un séjour d'une année devient un exil forcé de dix ans, où elle dut notamment subir une mastectomie sans anesthésie suite à un supposé cancer du sein, une opération qu'elle décrivit en détails dans une lettre à sa sœur Esther¹⁷⁴. Elle retourna en Angleterre en 1812 pour éviter à son fils de subir la conscription française, puis rejoignit son mari en France, lequel demeura fidèle à Louis XVIII ; il mourut ensuite en Angleterre en 1818. Les difficultés de ce second séjour en France ont obligé Frances à se reposer sur son écriture : la publication de *The Wanderer*, quoique moins apprécié que ses précédents livres, lui a rapporté 1500£, la mettant ainsi à l'abri du besoin, et constituant d'ailleurs l'un des plus gros salaires de femme auteur de la période.

C'est aussi son dernier roman de fiction, mais il est riche en considérations sur la Révolution. On a eu l'occasion de voir le point de vue d'Elinor plus haut ; celui-ci est notamment contrebalancé par celui de Harleigh, futur mari de l'héroïne, qui ne partage pas ses idées passionnées, et le fait savoir dès le début du livre :

« *You enjoy not, therefore, as you ought, this glorious epoch, that lifts our minds from slavery and from nothingness, into play and vigour ; and leaves us no longer, as heretofore, merely making believe that we are thinking beings.* »

¹⁷⁴ A Mastectomy: Letter to Esther Burney, <http://medhum.med.nyu.edu/view/12724>, (consulté le 6 avril 2019).

*« Unbridled liberty, Elinor, cannot rush upon a state, without letting it loose to barbarism. Nothing, without danger, is suddenly unshackled : safety demands control from the baby to the despot. »*¹⁷⁵

Le point de vue n'est probablement pas éloigné de ce que pense l'auteure, qui a eu son content de violences en restant en France pendant les guerres napoléoniennes, et a probablement bénéficié des témoignages de son mari. On y voit aussi l'influence des Lumières lorsqu'elle parle d'une époque de libération de l'esprit humain. Le roman n'est pas exempt non plus de xénophobie envers les Français, particulièrement à travers le personnage de Mr. Scope, qui bien qu'il soit ridicule et pédant, ne cache pas sa mauvaise opinion des Français, quitte à reprendre n'importe quelle rumeur :

*« I have no very high notion, I own, of the morals of those foreigners at this period. A man's wife and daughters belong to any man who has a taste to them, as I am informed. Nothing is very strict. Mr. Robertspierre (sic), as I am told, is not very exact in his dealings. »*¹⁷⁶

La France, pays de la mode et de la débauche, et bientôt pays de la violence sans bornes, voilà l'image que s'en faisaient probablement beaucoup d'Anglais. Cependant, comme il s'agit d'un personnage ridicule qui prononce ces paroles, ainsi que plusieurs autres sans appel sur l'infériorité féminine, on peut se douter que l'auteure a voulu critiquer ces points de vue et les nuancer dans le reste du livre. Les critiques sont principalement dirigées contre les agents de la Révolution, comme celui qui a épousé Ellis de force pour s'approprier son héritage, agissant exactement de la façon décrite par Harleigh.

Parmi les femmes auteurs qui ont également eu à souffrir des bouleversements révolutionnaires, on peut citer Sophie Cottin née Ristaud (1770-1807) : fille d'un des directeurs de la Compagnie des Indes, elle vient donc d'une famille à l'abri du besoin ;

¹⁷⁵ F. Burney et M.A.É. scientifique Doody, *The wanderer*, op. cit., p. 18 : [« Vous n'appréciez pas cependant comme vous le devriez cette glorieuse époque, qui extirpe nos esprits de l'esclavage et du néant, jusqu'à l'activité et la vigueur ; et qui ne nous laisse plus désormais, comme jusqu'à maintenant, simplement croire que nous sommes des êtres pensants. »

« La liberté débridée, Elinor, ne peut déferler sur un état sans laisser la porte ouverte au barbarisme. Rien n'est soudainement libéré sans danger : la sécurité demande le contrôle depuis le nourrisson jusqu'au despote. »]

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 79 : [« Je n'ai pas une très bonne opinion, je le reconnais, des mœurs de ces étrangers en ce moment. La femme d'un homme et ses filles appartiennent à n'importe quel homme qui les apprécie, à ce qu'on m'a dit. Rien n'est très strict. Mr. Robertspierre, me dit-on, n'est pas très juste dans ses affaires. »]

sa mère se charge de lui faire partager sa passion pour les arts¹⁷⁷. Elle épouse Jean-Paul Cottin en 1789, qui est un riche banquier protestant membre du « Club de Valois », ce qui l'amène à côtoyer également des gens comme Condorcet, Lafayette et Talleyrand, qui ont tous eu des rôles importants au cours de la Révolution ; Jean-Paul sert également dans la Garde Nationale aux côtés de Lafayette. Il y a une possibilité pour que le couple Cottin se soit exilé en Angleterre entre 1792 et 1793, et soit rentré ensuite pour éviter la perte de ses biens ; cependant, Jean-Paul Cottin est dénoncé comme aristocrate au club des Jacobins, et meurt en 1794, laissant sa veuve de 23 ans sans ressources et inscrite sur la liste des émigrés. Elle se réfugie alors à la campagne, où elle laisse libre cours à sa passion de l'écriture, mais elle redoute la notoriété ; un an avant la fin de sa vie, elle fait un voyage en Italie. Le couple Cottin n'a pas eu d'enfants car Sophie, à son grand regret, était stérile ; son désir d'enfants est tel qu'elle avait même songé à adopter une des filles de sa cousine, une circonstance presque identique se retrouvant dans *Malvina* où l'héroïne éponyme adopte la fille de son amie après la mort de celle-ci¹⁷⁸. La dimension autobiographique dans ses romans est très présente, de même que l'atmosphère générale est très sombre et les passions si violentes qu'elles entraînent presque toujours la mort, ce qui fera dire à Julie Talma, une de ses lectrices, dans une lettre à Benjamin Constant la chose suivante :

*« Vous avez lu le roman de Mme Cottin, sans nul doute. Avec elle, on ne revient pas plus de l'amour que de la peste. Dans trois romans qu'elle nous a faits, voilà déjà six personnes de mortes. »*¹⁷⁹

Sophie Cottin avoue d'elle-même qu'elle s'est inspiré de ses propres sentiments pour peindre ceux de ses héroïnes, et il est manifeste que la mort de son mari et son exil à la campagne pour fuir la Révolution l'ont profondément marquée, et ont causé chez elle des accès de dépression, on peut en juger par l'extrait suivant tiré d'une lettre à un ami en novembre 1794, soit peu de temps après la mort de son mari :

¹⁷⁷ Biographie tirée de l'ouvrage de J.-C. Yon et Société des études romantiques et dix-neuviémistes, *La femme auteur*, op. cit.

¹⁷⁸ S. Cottin, *Oeuvres complètes*, op. cit.

¹⁷⁹ Cité dans l'article de Jean Gaulmier, « Sophie et ses malheurs ou le Romantisme du pathétique », *Romantisme*, 1971, vol. 1, n° 3, p. 3-16.

« J'ai des accès de tristesse noire, je suis habituellement inquiète ; mes regards ont beau se fixer autour de moi, ils ne trouvent rien digne de les fixer. Le monde dans sa vaste étendue ne me paraît rien qu'une solitude stérile, il me semble que je suis sur une terre étrangère où rien ne me convient. Je voudrais bien finir d'exister ; non, il n'est point d'instant dans la journée où je ne reçusse la mort avec volupté. »¹⁸⁰

On ne peut pas vraiment parler d'influence révolutionnaire sur ses romans, bien qu'elle en ait côtoyé certains des principaux protagonistes ; Sophie Cottin a bel et bien vécu la Révolution, mais l'écho que l'on en retrouve dans ses romans n'est pas politique ; ses romans sont pour elle un moyen de parler de sa souffrance : *Malvina*, tout comme *Claire d'Albe*, son premier roman, commencent alors que l'héroïne est en pleurs sur une pierre tombale.

Enfin, après Sophie Cottin, on peut citer le cas d'Elisabeth de Brossin de Méré, née Guénard (1751-1829), dont la vocation littéraire est tardive et extrêmement productive ; on ne sait pas grand chose de sa vie en dehors de ses livres¹⁸¹. Elle est fustigée par Joseph-Marie Quérard dans son ouvrage *La France littéraire ou Dictionnaire bibliographique des savants, historiens et gens de lettres de la France* pour sa qualité médiocre et le fait qu'elle ait écrit beaucoup de titres licencieux : « cette dame écrivait à la fois pour l'instruction de la jeunesse et pour l'amusement des casernes »¹⁸². De fait, elle a touché à presque tous les genres, et a utilisé de nombreux pseudonymes ; la plus grande partie de son œuvre était conformiste, défendant la religion et la monarchie, et s'inspirant de la veine sombre des romans noirs. Cependant, lorsqu'elle prenait un pseudonyme (Faverolle, Geller ou Boissy), ses écrits étaient bien plus frivoles et érotiques, comme c'est le cas pour celui de notre corpus, *Les Capucins ou le secret du cabinet noir* (1801). Son ouvrage le plus connu est *Irma ou les malheurs d'une jeune orpheline, histoire indienne* (1800), qui est en fait un plaidoyer en faveur de la famille royale, en particulier la dauphine représentée par Irma. Elisabeth Guénard semble donc être une auteure qui se veut engagée, et ce même dans ses écrits dits frivoles : en effet,

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ Huguette Krief, *Vivre libre et écrire: anthologie des romancières de la période révolutionnaire, 1789-1800*, s.l., Presses Paris Sorbonne, 2005, 328 p.

¹⁸² Joseph-Marie Quérard, *La France littéraire ou Dictionnaire bibliographique des savants, historiens et gens de lettres de la France, ainsi que des littérateurs étrangers qui ont écrit en français, plus particulièrement pendant les XVIIIe et XIXe siècles. Tome troisième, [E-G] / par J.-M. Quérard*, s.l., 1827., p. 502

les protagonistes sont jugés par les deux sœurs qui racontent leur histoire, et Joséphine à la fin de l'histoire, enfermée dans un couvent, se repend de son comportement passé et regrette de ne pas avoir eu de meilleure éducation¹⁸³.

A l'issue de ces différents exemples de femmes auteurs de romans noirs, on voit bien que la Révolution ne les a pas laissées indifférentes, mais chacune d'entre elles a eu sa propre réaction due à son parcours personnel, et une façon propre de le retranscrire dans leurs romans : Charlotte Smith met en scène une héroïne menacée par les hommes et cherchant à sécuriser son avenir ; Fanny Burney nous présente Ellis, directement aux prises avec la Révolution française et représentante à la fois de son sexe et des émigrés anglais et français ; Sophie Cottin utilise ses romans pour évacuer la douleur que lui ont fait vivre les troubles ; et Elisabeth Guénard défend ses opinions politiques et morales de manière plus ou moins appuyée. Fanny Burney est celle qui montre le plus ouvertement son influence révolutionnaire, avec de multiples nuances et points de vue au cours du roman. Nous notons également que toutes à part Charlotte Smith ont publié anonymement ou sous des pseudos, en grande partie pour préserver leur réputation, et aussi probablement ne pas avoir d'ennuis quant à certaines implications politiques, comme ce fut le cas pour Charlotte Smith, que l'on accuse entre autres d'exposer son mari au mépris public. Enfin, en ce qui concerne la question de la femme auteure ou de la femme en général, nous estimons que la tendance générale est favorable à une émancipation féminine : on a vu le cas de Charlotte Smith, ainsi que celui de Fanny Burney qui peut être sujet à de multiples interprétations, entre les points de vue du misogyne Mr. Scope, de l'exaltée Elinor, et du sage Harleigh, sans parler d'autres personnages comme l'oncle d'Ellis, qui estime que quelles que soit les actions du mari, la femme doit rester à ses côtés, critiquant ainsi les actions de sa nièce. D'ailleurs, on retrouve la même méfiance envers les hommes de la part de l'héroïne, qui préfère en plusieurs occasions s'en remettre à une aide féminine plutôt que masculine. Sophie Cottin quant à elle présente avec *Malvina* une histoire résolument féminine, puisque les personnages féminins y sont en large majorité, ce qui est plutôt rare ; mais on ne peut pas dire qu'elle prône l'émancipation ou son contraire dans ce roman, qui tend plutôt à faire l'apologie de l'héroïne par les vertus idéales féminines de l'époque. En revanche, il y a une véritable identification à son héroïne, comme elle le dit elle-même en note :

¹⁸³ É. B. de Méré, *Les capucins, ou Le secret du cabinet noir, histoire véritable. Troisième édition, corrigée et augmentée, publiée par M. de Faverolle,...*, s.l., 1815, vol. 2/.

*Quelques personnes ont prétendu me faire un reproche de la longueur de ce portrait ; peut-être l'eussé-je abrégé beaucoup, s'il n'eût été que l'ouvrage de mon imagination ; mais presque tous ses principaux traits étant pris dans un caractère qui m'est bien connu, je n'ai pu me résoudre à en sacrifier aucuns.*¹⁸⁴

Notre hypothèse est donc ici que l'auteure parle d'elle-même quant au caractère qui lui est si bien connu, mais qu'elle ne donne pas plus de détails par un souci de modestie et de discrétion. Il est possible partant de là de voir cette volonté de s'identifier comme une volonté de la part de l'auteure de s'exprimer librement au travers de son roman, ne pouvant pas le faire dans la vie réelle, voire de réécrire sa propre vie. Enfin, Elisabeth Guénard semble résolument en faveur de l'éducation pour les femmes, quoique toujours dans le respect des bonnes mœurs, puisque Joséphine est entrée au couvent en conséquence de son libertinage.

Des auteures-éducatrices

Les précédents points que nous avons soulevés, l'écriture de survie et le rapport à la Révolution, sont certes des points communs entre quelques unes des auteures de notre corpus, mais ils ne les concernent pas toutes directement. Il nous semblait néanmoins important de les citer car leur impact est majeur tant sur la vie de ces femmes que dans leurs livres. En revanche, le point qui nous occupe à présent, à savoir le rapport des femmes auteurs de romans noirs à l'éducation, que ce soit la leur, celle des femmes en général, ou encore celle de leur public (majoritairement féminin), est non négligeable d'une part à cause des débats sur l'éducation des femmes qui ont fleuri à l'époque des Lumières, et d'autre part car presque toutes les auteures de notre corpus ont exercé un rôle essentiel de transmission de connaissances et de valeurs, soit par leur emploi, soit par leur état de mère ; et comme on l'a vu plus haut, la femme en tant que mère joue un rôle majeur dans l'éducation des jeunes gens. De plus, quasiment toutes les auteures de notre corpus, à part Désirée de Castéra, n'ont pas écrit que des romans noirs ; certaines ont aussi écrit entre autres des livres destinés à l'éducation des enfants, principalement les filles. L'écriture de romans, ici de romans noirs, permet à l'auteure de s'exprimer

¹⁸⁴ S. Cottin, *Oeuvres complètes*, op. cit., p. 12

plus librement, voire de transmettre d'autres valeurs qu'elle estime essentielles, à un public constitué en grande partie par des femmes ; et ce d'autant plus qu'au XVIII^{ème} siècle et au début du XIX^{ème} siècle, un bon roman doit être vraisemblable et avoir une valeur morale¹⁸⁵, or c'est le cas des romans de notre corpus, les seules exceptions étant *Le Monstre* de Jenny Bastide¹⁸⁶, qui s'est retrouvé censuré à sa première édition pour ses allusions claires à des pratiques sexuelles sadiques, et *Zofloya* de Charlotte Dacre qui respecte la morale mais dont les événements n'ont aucune explication rationnelle¹⁸⁷. Nous souhaitons donc proposer ici une réflexion non pas sur un éventuel enseignement du roman noir féminin, que nous développerons plus loin lorsque nous aborderons les études autour du *female Gothic*, mais sur le rapport de nos auteures à l'enseignement.

L'éducation d'une jeune fille dépend de sa mère qui est directement concernée, mais aussi de son père (ou du chef de famille) qui a lui aussi une part dans l'éducation, mais qui peut aussi interdire celle-ci selon ce qu'il désire pour sa fille ; ainsi, Elizabeth Bergen Brophy présente dans son étude les lettres de la femme de lettres Elisabeth Elstob, allant de 1735 à 1752, où elle parle du déroulement de son éducation, indiquant que l'accès aux livres dépendait de sa famille : sa mère l'a favorisé, mais une fois sous la tutelle de son oncle, cela lui fut interdit, jusqu'à ce qu'elle passe sous la protection de son frère qui lui permit à nouveau de lire et d'étudier¹⁸⁸. Certaines de nos auteures ont pu être grandement favorisées par leurs parents mais aussi les relations de ceux-ci, comme Mary Shelley, fille de William Godwin et de Mary Wollstonecraft, ou encore Frances Burney dont on a vu que le père était lié avec plusieurs intellectuels anglais. On a vu aussi plus haut le cas de Mary Martha Butt, que son père n'hésitait pas à qualifier de génie¹⁸⁹, ou celui de Sophie Cottin dont la mère était très versée dans le domaine de l'art et de la littérature. Sans le soutien parental, il est très difficile pour une jeune fille d'étudier ; les romans peuvent autant être vus comme un palliatif à l'éducation des jeunes filles que comme un moyen de perversion : ils respectent certes la morale, mais le thème incontournable de la romance risque de donner de fausses espérances aux jeunes filles qui chercheront à recréer l'illusion dans la vraie vie. Le roman gothique n'échappe pas à cette ambiguïté, quoique la méfiance envers le sexe masculin y soit un thème

¹⁸⁵ Henri Coulet et Rose Fortassié (eds.), *Idées sur le roman: textes critiques sur le roman français : XIIe-XXe siècle*, Paris, France, Larousse, 1992, 426 p.

¹⁸⁶ Jenny Bastide, *Le monstre* / par Camille Bodin, s.l., 1864.

¹⁸⁷ C. Dacre, *Zofloya; Or, The Moor*, op. cit.

¹⁸⁸ E.B. Brophy, *Women's lives and the 18th-century English novel*, op. cit.

¹⁸⁹ M.M. Sherwood, H. Sherwood et F.J.H. Darton, *The life and times of Mrs. Sherwood (1775-1851) from the diaries of Captain and Mrs. Sherwood.*, op. cit.

récurrent censé indiquer aux jeunes filles de ne pas abandonner leur réputation au premier venu. Les romans font donc partie, bonne ou mauvaise, de l'éducation des femmes, et à plus forte raison de nos auteures : Mary Martha Butt par exemple indiqua qu'elle lisait beaucoup de romans gothiques.

La plupart de nos auteures ont écrit des livres pour enfants ou ayant pour thème leur éducation. Si l'on regarde d'abord les auteures anglaises, on a vu que Sarah Wilkinson notamment y avait consacré une partie de son œuvre littéraire, et qu'il est probable qu'elle fut gouvernante avant de se consacrer à l'écriture¹⁹⁰ ; Charlotte Turner Smith, lorsqu'elle dû se détourner d'un style jugé trop politique, rencontra beaucoup de succès en écrivant quatre ouvrages pour les enfants de 1795 à 1804, dont une introduction à la poésie¹⁹¹. De même, Mary Shelley a écrit avec son compagnon Percy Bysshe Shelley des ouvrages destinés aux enfants et reprenant des histoires de la mythologie grecque et romaine. Fanny Burney n'a pas écrit d'ouvrages pour les enfants, mais deux de ses romans, *Evelina: Or The History of A Young Lady's Entrance into the World* (1778) et *Cecilia: Or, Memoirs of an Heiress* (1782) ont vocation à présenter les débuts de jeunes filles dans la société, et donc à mettre en garde contre les écueils qu'elles pourraient rencontrer¹⁹². Lady Morgan, Regina Maria Roche et Charlotte Dacre quant à elles ne semblent pas avoir écrit de livres pour enfants ; le style de cette dernière peut être un élément d'explication, car il se rapproche bien plus des romans masculins, avec des personnages féminins extrêmement violents et peu enclins à donner l'exemple de la femme idéale selon la société : d'après l'article de James Dunn, il y aurait une possibilité pour qu'elle ait plutôt souhaité montrer un contre-exemple, valoriser la femme entière et non l'idéal vide de sens¹⁹³ ; Lady Morgan écrivait davantage pour faire revivre un patrimoine irlandais, notamment par le biais du genre du conte national, mais elle a été gouvernante durant sa jeunesse¹⁹⁴.

Concernant les auteures françaises, on a vu déjà que Désirée de Castéra n'avait écrit que des romans gothiques ; tout du moins, ce sont les seuls qu'on lui connaît. Mme

¹⁹⁰ F.J. Potter, *The history of Gothic publishing, 1800-1835*, op. cit.

¹⁹¹ Smith [née Turner], Charlotte (1749–1806), poet and novelist | *Oxford Dictionary of National Biography*, <http://www.oxforddnb.com/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-25790>, art cit.

¹⁹² Maryam Trabelsi, Corvey | Sarah Harriet and Frances Burney, <https://extra.shu.ac.uk/corvey/corinne/essay/trabelsi.html>, (consulté le 7 avril 2019).

¹⁹³ James A. Dunn, « Charlotte Dacre and the Feminization of Violence », *Nineteenth-Century Literature*, 1998, vol. 53, n° 3, p. 307-327.

¹⁹⁴ Lady Sydney Morgan, *Varieties of female gothic. Volume 6, Orientalist Gothic*, London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Pickering & Chatto, 2002, 240 p.

Barthélémy-Hadot quant à elle a non seulement épousé un maître d'école, donc il est probable qu'elle l'assistait, mais a également écrit des ouvrages élémentaires traitant de la sphère domestique : *Loisirs d'une bonne mère, ou le Décaméron de l'adolescence* (1811), et *Les Soirées de famille* (1813)¹⁹⁵ ; elle est également l'auteure d'un mélodrame intitulé *Clarice, ou La femme précepteur* (1812)¹⁹⁶, qui souligne la capacité civilisatrice des femmes. Jenny Bastide a écrit de nombreux ouvrages, dont des *Étrennes morales*, sous-titrées *Dix ans de la vie d'une jeune fille* (1840) ; de Mme de Saint-Venant, on ne trouve pas de livre pour les enfants ou au sujet de l'éducation, sinon un roman qui semble traiter de la question par son titre : *Les Torts de l'éducation, ou les Deux orphelines, histoire véritable*¹⁹⁷ ; en revanche, aucun ouvrage ni titre éducateur ne semble se trouver dans les œuvres de Mme Brayer de Saint-Léon. Quant à Elisabeth Guénard, elle compte plusieurs ouvrages pour enfants à son palmarès dont *Contes à nos enfants* (1825), *Les Enfants voyageurs, ou les petits botanistes* (1818), ou encore *Les Matinées du hameau, ou Contes d'un grand-père à ses petits-enfants* (1804) ; et même dans ses œuvres érotiques, l'éducation peut prendre une place importante.

On peut donc voir que la majorité des auteures de notre corpus, soit neuf sur les quatorze, ont écrit des livres pour enfants ou avec un but éducateur marqué. Outre ce fait, on sait, surtout pour les auteures anglaises faute de mieux connaître les auteures françaises, que beaucoup ont été mères, ou ont souhaité l'être : on a vu que Sarah Wilkinson et Charlotte Turner Smith se sont battues pour conserver la garde et les droits de leurs enfants, et que la fille de Mme Barthélémy-Hadot a choisi d'être auteure comme sa mère ; Charlotte Dacre a pour sa part été mère de trois enfants. Nous souhaitons en particulier mettre l'accent sur Sophie Cottin, dont on a vu qu'elle désirait ardemment avoir des enfants et que sa stérilité l'affligeait beaucoup, et sur Mary Shelley qui a perdu trois de ses quatre enfants en bas âge, ce qui fut un énorme traumatisme pour elle. Leur maternité frustrée rejaillit dans leurs écrits : Malvina élève en lieu et place de son amie décédée, Lady Clara Sheridan, la jeune Fanny, qui est son premier souci à la fois par respect pour son amie, mais aussi par une sorte de lien maternel ; l'enfant et sa mère adoptive sont très liées, puisque c'est en partie la jeune fille qui aide sa mère à sortir de

¹⁹⁵ J.-M. Quérard, *La France littéraire ou Dictionnaire bibliographique des savants, historiens et gens de lettres de la France, ainsi que des littérateurs étrangers qui ont écrit en français, plus particulièrement pendant les XVIIIe et XIXe siècles. Tome troisième, [E-G] / par J.-M. Quérard, op. cit.*

¹⁹⁶ Mme Barthélémy-Hadot (Marie-Adélaïde Richard), *Clarice, ou La femme précepteur: mélodrame en trois actes, à spectacle*, s.l., Barba, 1812, 58 p.

¹⁹⁷ Ce titre et le précédent ont été trouvés en cherchant dans le catalogue en ligne de la BNF et sur les fiches d'auteurs du site <https://data.bnf.fr>

la folie à la fin du livre¹⁹⁸. Chez Mary Shelley, le thème de la naissance est profondément lié à celui de la mort, car, au moment où elle écrit *Frankenstein*, elle vient d'avoir un fils et une fille après la mort de son premier-né, mais elle vient également d'apprendre la mort de sa demi-sœur qui s'est suicidée ; de même, le thème de la maternité est lié à celui de la culpabilité, puisque le Monstre est un enfant rejeté par son créateur, et il est lui-même le produit raté d'un enfantement monstrueux¹⁹⁹.

Dans les romans gothiques, l'absence de la mère est un thème récurrent ; si elle est encore vivante et simplement séquestrée ou errante, le fait de la retrouver témoigne d'un retour au monde civilisé, avec le mariage de l'héroïne. Son absence permet aussi de montrer une jeune héroïne en manque d'affection maternelle et de présence féminine, mais surtout qui n'a pas reçu une éducation complète : c'est le cas dans *Zofloya* où la mère de Victoria est en grande partie la cause de la ruine morale de ses enfants²⁰⁰, mais on peut le voir aussi dans d'autres romans de notre corpus, par exemple, dans *Clermont*, Madeline est emmenée par la comtesse Elvira dans le but de parfaire son éducation, bien que son père soit loin de l'avoir tenue dans l'ignorance²⁰¹. Il s'agirait donc d'une éducation avant tout morale que la mère dispense, une éducation qui doit aussi faire office de protection face à toute forme de vice ; cela rejoint l'idée que la femme a des vertus civilisatrices, et qu'elle est là pour tempérer le caractère masculin, comme on le voit dans *Mathilda*, où le père de l'héroïne éponyme voit son caractère adouci par celui de sa compagne, Diana :

*She was his mistress as he learned what were the true ends of life. It was through her beloved lessons that he cast off his old pursuits and gradually formed himself to become one among his fellow men ; a distinguished member of the society, a Patriot ; and an enlightened lover of truth and virtue. – He loved her for her beauty and for her amiable disposition but he seemed to love her more for what he considered her superior wisdom*²⁰².

¹⁹⁸ S. Cottin, *Oeuvres complètes*, op. cit.

¹⁹⁹ E. Moers, *Literary women*, op. cit.

²⁰⁰ C. Dacre, *Zofloya; Or, The Moor*, op. cit.

²⁰¹ D.P. Varma et al., *The Northanger set of Jane Austen horrid novels.*, op. cit.

²⁰² Mary Wollstonecraft Shelley, *The Mary Shelley reader: containing Frankenstein, Mathilda, tales and stories, essays and reviews, and letters*, New York Oxford, Oxford university press, p. 179 : [Elle était son professeur alors qu'il apprenait ce qu'était le véritable but de la vie. Ce fut par ses leçons bien-aimées qu'il abandonna ses vieilles passions, et peu à peu se transforma pour devenir un homme parmi ses compagnons d'humanité ; un membre distingué de la société, un patriote ; et un amant illuminé par la lumière de la vérité et

Non seulement Diana accompagne son époux dans l'étude, mais elle le rend plus civilisé, et apte à la vie en société ; sa disparition entraîne la folie de son mari, et la mise en danger de sa fille. Ainsi, dans *Matilda* tout comme dans *Zofloya*, ou d'autres romans gothiques féminins, l'absence de la mère est la cause originelle. L'éducation féminine est liée au fait d'évoluer dans un monde civilisé, ce qui implique de perpétuer un idéal de vie en société patriarcal, où les femmes, liées à la sphère domestique, tempèrent le caractère des hommes qui vont ensuite dans le monde, et éventuellement de leurs filles ; les auteures transmettent un idéal civilisateur et éduquent leurs lectrices suivant cet idéal, mais c'est aussi une critique de leur part car, tout en respectant la règle de la modestie féminine, elles la remettent en question grâce à au roman gothique, et proposent une nouvelle éducation.

de l'amour. – Il l'aimait pour sa beauté et pour son caractère agréable, mais il semblait l'aimer encore plus pour ce qu'il estimait sa sagesse supérieure.]

BIBLIOGRAPHIE GOTHIQUE OU SIMPLE INFLUENCE FUNEBRE ?

La différence des modes de vie et des milieux des auteures de romans gothiques permet de montrer d'une part que plusieurs milieux sociaux sont touchés, mais aussi que les raisons qui peuvent pousser à écrire ce genre de romans sont différentes pour chacune de ces femmes ; peu d'entre elles ont écrit exclusivement des romans gothiques ou des romans noirs. Regina Maria Roche, qui concurrençait à son époque le succès d'Ann Radcliffe, n'a fait qu'une seule véritable tentative pour écrire un roman qui soit tout à fait gothique, et il s'agit de *Clermont*²⁰³. Les ouvrages pieux ou d'éducation, ou encore les romans sentimentaux forment un autre versant de leur production, au point que parfois il est malaisé de séparer les romans sentimentaux des romans gothiques, tant le second genre peut se mélanger au premier : ainsi, le roman *Ethelinde ; or the Recluse of the Lake*²⁰⁴ de Charlotte Smith n'est pas véritablement gothique (pas de château hanté, ni de spectre), mais il en utilise les codes avec une atmosphère sombre et une jeune héroïne orpheline pourchassée par les hommes. Les femmes n'ayant écrit que des romans gothiques, comme Désirée de Castéra, sont rares. Partant de ce constat, on peut se demander pourquoi écrire un roman gothique ou noir, à part pour un effet de mode ? Certes, c'est un genre qui se vend bien, mais il prête le flan à de nombreuses critiques ! Cependant, écrire un roman noir féminin participe aussi d'une démarche d'affirmation de soi, où l'auteure brave à la fois les convenances et le modèle patriarcal ; de plus, comme le genre noir se mêle très facilement aux autres, il est possible de varier l'utilisation des différents éléments narratifs pour mettre en valeur une critique ou une idée en particulier.

Le choix d'écrire un roman noir

Ecrire un roman gothique ou noir n'est pas anodin ; si l'auteure se trouve dans une position délicate qui l'oblige à monnayer ses manuscrits pour survivre, on peut être tenté de dire qu'elle a suivi la mode en espérant retirer un meilleur prix de son travail. Cependant, on a vu que les femmes étaient très mal payées de manière générale pour

²⁰³ D.P. Varma et al., *The Northanger set of Jane Austen horrid novels.*, op. cit.

²⁰⁴ C. Smith, *Ethelinde*, op. cit.

leurs manuscrits ; de plus, le genre de la romance se vend encore mieux que le roman gothique, alors pourquoi écrire un roman gothique plutôt qu'une simple romance ? Le goût personnel y entre probablement pour beaucoup ; mais notre hypothèse est que l'écriture du roman noir est aussi une démarche particulière d'affirmation de soi. On s'appuiera ici sur les travaux de Diane Long Hoeveler, dont le titre parle de « *professionalization of gender* », soit une sorte de profession de foi du genre féminin, une profession renouvelée s'entend, et qui va de pair avec la profession de foi bourgeoise dont nous avons parlé plus haut, qui redéfinit une première fois le rôle de la femme dans la société²⁰⁵. Cette redéfinition du genre féminin voulue par le genre du *female Gothic* découle du malaise éprouvé par les femmes auteures, à savoir qu'elles n'ont que rarement un point de repère ou un soutien au sein de la société : la plupart du temps, elles se retrouvent psychologiquement, voire matériellement, livrées à elles-mêmes dans un monde pensé pour et par les hommes. D'où un sentiment de non-légitimité qu'on a pu observer chez beaucoup des auteures de notre corpus : Fanny Burney, Sophie Cottin, etc., ainsi que le besoin de prendre un pseudonyme pour cacher leur véritable identité, voire leur sexe.

*The female gothic presents woman as spectacle rather than spectator precisely because the woman as author and reader has come to believe that she has no legitimate and independent existence in her own eyes ; for the female gothic author and reader, woman's only reality can be found within the male signifying system she recognizes as the gothic, and in which she participates as both object and costume*²⁰⁶.

La femme auteure est donc incapable d'assumer son statut tant qu'elle ne s'en sent pas légitime, or la seule forme de légitimité reconnue de l'époque passe par le regard masculin. La seule façon alors de s'assumer et de s'affirmer en tant qu'auteure est d'adopter ce regard masculin, tout en gardant une apparence bien lisse de féminité ; le roman gothique se ressent de cette ambiguïté, puisqu'il s'agit d'une romance, soit un

²⁰⁵ D.L. Hoeveler, *Gothic feminism*, op. cit.

²⁰⁶ *Ibid.*, p.48 : [Le gothique féminin présente la femme comme un spectacle plutôt que comme spectatrice, précisément car la femme, en tant qu'auteure et lectrice, en est venue à penser qu'elle n'a aucune existence légitime et indépendante à ses propres yeux ; pour l'auteure et la lectrice de gothique féminin, la seule réalité de la femme peut être trouvée à l'intérieur du système de définition masculin, qu'elle reconnaît comme gothique, et dans lequel elle participe à la fois comme objet et comme déguisement.]

genre typiquement féminin, mais avec des codes de violence et d'aventure qu'on trouve plutôt dans des romans masculins comme *Robinson Crusoé*. Et quand bien même il y aurait une distinction entre le *male Gothic* et le *female Gothic*, comme on l'a souligné avec les travaux d'Anne Williams²⁰⁷, on peut parfaitement trouver des romans féminins gothiques qui reprennent des codes du *male Gothic*, Zofloya²⁰⁸ en est un parfait exemple par sa violence, ses effusions de sang et son surnaturel ; on peut aussi citer *Le Monstre*²⁰⁹ qui aborde de front certains actes sexuels comme le sadisme ou l'inceste ; Sarah Wilkinson utilise le surnaturel dans *The Spectres ; or, Lord Oswald and Lady Rosa*²¹⁰, et Mme Barthélemy-Hadot multiplie les différents points de vue dans *Les Mines de Mazara, ou les trois Sœurs*²¹¹ (ce qui est pourtant une caractéristique du *male Gothic*).

Le regard masculin est le seul à pouvoir accorder une valeur personnelle, c'est pourquoi dans le roman gothique l'héroïne choque lorsqu'elle repousse un prétendant, elle devrait accepter car l'homme lui accorde suffisamment de valeur pour vouloir l'épouser, et on a un exemple de cette situation dans plusieurs romans comme *Les Mines de Mazara* où Cornélia refuse devant l'autel de se marier avec le comte de Lune, ce qui entraîne aussitôt la réprobation de son père qui l'enferme dans un couvent pour la punir ; pourtant, elle a tenté de l'avertir plusieurs fois, et jusque devant toute la foule rassemblée à l'église, que non seulement elle était amoureuse d'un jeune homme bien sous tout rapports (le fils du comte de Lune, Adolphe), mais également que le comte de Lune était en réalité un criminel qui profitait de sa position auprès du roi²¹² ; ou encore dans *Ethelinde*, où l'héroïne repousse la demande en mariage de Davenant, lequel s'insurge car il est riche et socialement bien placé, mais il est incapable de comprendre que l'héroïne n'y attache aucune valeur (en cela elle se détache déjà de la société patriarcale)²¹³. Le plus grand crime possible dans un roman gothique féminin est de calomnier le nom d'une femme, puisque sa parole aura toujours moins de valeur que celle d'un homme ; ce fait trouve son pendant par exemple dans le domaine de la jurisprudence : dans le Code Civil de 1804, la femme ne peut témoigner au tribunal sans

²⁰⁷ A. Williams, *Art of darkness: a poetics of gothic*, op. cit.

²⁰⁸ C. Dacre, *Zofloya; Or, The Moor*, op. cit.

²⁰⁹ J. (1792-1851) A. du texte Bastide, *Le monstre* / par Camille Bodin, op. cit.

²¹⁰ G. Kelly (ed.), *Varieties of female gothic. Volume 2, Street gothic*, op. cit.

²¹¹ Marie-Adélaïde Barthélemy-Hadot, *Les Mines de Mazara, ou les Trois soeurs*, par Mme Barthélemy-Hadot., s.l., 1812.

²¹² *Ibid.*

²¹³ C. Smith, *Ethelinde*, op. cit.

la permission de son mari, puisqu'elle est une mineure juridique, sa parole est donc soumise à celle de l'homme²¹⁴. Le regard masculin a donc une sorte de pouvoir performatif, que la femme auteure s'approprie lorsqu'elle écrit un roman gothique :

*The female gothic writer attempted nothing less than a redefinition of sexuality and power in a gendered, patriarchal society ; she fictively reshaped the family, deconstructing both patrimonialism (through the inheritance of the male) and patrilinearity (naming practices) in the process. In short, she invented her own peculiar form of feminism. And in challenging both codes of masculine privilege, she possessed her rightful fictional birthright*²¹⁵.

En adoptant un regard masculin, ou plutôt en s'appropriant le pouvoir qu'il donne, l'auteure recrée symboliquement sa version du monde dans le roman, un monde où le patriarcat est dénoncé par l'enfermement dans un château sinistre et par des mariages forcés, mais aussi par les héroïnes elles-mêmes qui vont peu à peu s'affranchir de tous ces obstacles. Rédiger un roman gothique correspond presque alors à un acte démiurge, ce qui permet à l'auteure de s'affirmer en tant que femme qui a pris la plume pour exprimer son point de vue, et de reconnaître que ce même point de vue a de la valeur. La famille, normalement définie par le chef de famille, est reconstruite selon un angle féminin : l'importance de la mère est soulignée et le personnage est souvent placé comme un antagoniste au père gothique lorsqu'elle est enfermée ou qu'elle défend les droits de ses enfants (dans *The White Cottage of the Valley ; or, The Mysterious Husband* de Sarah Wilkinson, l'héroïne est déjà mère et refuse d'abandonner le rang social auquel ses enfants auront droit, contrairement à son époux qui l'a déjà fait par crainte de perdre davantage²¹⁶) ; l'héroïne, au début sans le sous et sans nom, redevient seule maîtresse de son héritage et reprend sa position sociale par la découverte de documents cachés (dans *Rose d'Altenberg, ou le Spectre dans les Ruines* de Mme Brayer

²¹⁴ Code civil des Français 1804/Texte entier - Wikisource, https://fr.wikisource.org/wiki/Code_civil_des_Français_1804/Texte_entier, (consulté le 8 avril 2019), Chapitre VI : « Des droits et des devoirs respectifs de chaque époux », article 215.

²¹⁵ D.L. Hoeveler, *Gothic feminism*, op. cit., p. 19 : [L'auteure de roman gothique ne tenta rien de moins qu'une redéfinition de la sexualité et du pouvoir dans une société genrée et patriarcale ; elle redéfinit une famille fictive, déconstruisant au cours du processus à la fois le patrimoine (à travers l'héritage de l'homme) et la patrilinearité (le fait de donner un nom). En clair, elle inventa sa propre forme de féminisme. Et en remettant en cause ces deux codes du privilège masculin, elle s'empara de son droit de naissance légitime et fictif.]

²¹⁶ G. Kelly (ed.), *Varieties of female gothic. Volume 2, Street gothic*, op. cit.

de Saint-Léon, Rose prouve sa filiation grâce à une boîte donnée par sa nourrice²¹⁷ ; elle prend l'action en main et ne se contente pas d'attendre d'être délivrée (dans *Olimpia, ou Les Brigands des Pyrénées* de Mme de Saint-Venant, Olimpia et sa compagne creusent littéralement un passage hors de leur cachot pour s'échapper²¹⁸). Si le terme de « féminisme » employé par Diane Long Hoeveler nous paraît un peu excessif, surtout avec les images qui lui sont associées aujourd'hui et le peu d'impact qu'a eu le roman gothique à court terme, il permet néanmoins de mettre en valeur cette petite prise d'indépendance, cette petite « révolution » même, à l'échelle d'un genre littéraire méprisé.

Ecrire un roman gothique repose donc à la fois sur la mode, le goût personnel, mais aussi une volonté de s'affirmer, de proposer une nouvelle vision de la société ; le fait de placer le récit à une époque révolue, comme c'est le cas par exemple pour *Les Mines de Mazara* qui se déroule en 1438 lors du conflit de succession pour le royaume de Naples²¹⁹, permet de prétendre à la vraisemblance (surtout si le surnaturel est en fait explicable par des faits rationnels et logiques), et donc que le récit soit davantage pris au sérieux, les femmes n'ayant pas le luxe de pouvoir faire intervenir la magie impunément ; le roman gothique ayant ainsi acquis une certaine cohérence, le monde remanié qu'il propose paraît d'autant plus crédible et logique.

Différents gothiques féminins

Le genre gothique correspond davantage à un ensemble d'éléments plutôt qu'à un ensemble bien circonscrit : château en ruines, fantômes, visions ou cauchemars, meurtres sanglants, tout cela peut se retrouver très facilement dans d'autres genres ; c'est pourquoi il est parfois difficile de séparer la romance du gothique, les deux ayant

²¹⁷ *Rose d'Altenberg, ou Le spectre dans les ruines*, manuscrit trouvé dans le porte-feuille de feu Anne Radcliff, et traduit de l'anglais, par Henri Duval, auteur de *Mes contes, et ceux de ma gouvernante ; du Manuel de la jeune femme, du Manuel de l'enfance, etc.* op. cit.

²¹⁸ C.-F.-A.M. Saint-Venant, *Olimpia, ou Les brigands des Pyrénées* ; par Mme de Saint-Venant, op. cit.

²¹⁹ Mme Barthélémy-Hadot s'est cependant trompée dans son récit historique : c'est bien Alphonse V d'Aragon qui vient récupérer le royaume de Naples, mais il le fait suite à la mort de Jeanne II en 1435, qui pourtant apparaît bien vivante au début du récit, et sous le nom de Jeanne Ière, alors que celle-ci a vécu un siècle plus tôt. De plus, l'auteure montre un conflit entre Jeanne et Alphonse alors qu'il s'agit en fait de René d'Anjou et Alphonse. La cohérence historique est donc toute relative et prête à la critique, mais on ne sait pas quels étaient les moyens de l'auteure de s'informer sur l'Histoire ; il est probable qu'elle voulait surtout un cadre historique, et d'ailleurs peu de personnes parmi son lectorat pouvaient relever cette erreur.

très souvent été mélangés ensemble. Charlotte Turner Smith, qui pourtant a contribué à définir le roman gothique, n'a pas écrit de roman véritablement gothique, pas plus que Sophie Cottin, et son œuvre s'apparente plutôt à de sombres romances ; pourtant, *Ethelinde* a constitué un tournant et inspiré de nombreux auteurs et auteures²²⁰. Si le roman n'est donc pas destiné à être gothique, à quoi correspond le fait d'y placer des éléments qui le rattachent pourtant à ce genre ? Nous avons déjà utilisé un premier exemple avec Mme de Staël et ses *Réflexions sur le procès de la reine*, où l'auteure utilise sciemment les codes du genre gothique que pourtant elle réprouve ; de fait, cet écrit n'est pas un conte gothique, plutôt un essai, et Mme de Staël utilise le genre noir pour accentuer la pitié envers la reine et l'horreur de sa situation²²¹. Le précédent chapitre a établi que le gothique féminin pouvait servir à critiquer la société, aussi nous allons étendre le « genre gothique » aux romans inspirés en partie du genre gothique, pour mieux déterminer pourquoi les femmes auteures ont choisi d'utiliser des éléments gothiques, et en quoi cela participe à la spécificité de leur œuvre ; nous nous appuierons sur la collection de Gary Kelly, *Varieties of female Gothic*, qui présente différents genres de gothique féminin anglais²²².

L'un des genres que met Gary Kelly en évidence est le gothique féminin érotique, et l'exemple donné est un roman de Charlotte Dacre, *The Libertine*, qui présente l'histoire d'un libertin, Angelo, que la passion rend inconstant dans son amour ; néanmoins, l'héroïne du livre, Gabrielle, le suit, d'abord par amour et ensuite par devoir car ils ont eu deux enfants, toutefois perdus de vue ; après la mort de Gabrielle, Angelo parvient à retrouver ses enfants, mais seulement pour provoquer le désespoir de sa fille dont il tue l'amant et qu'il enferme dans un couvent, et de son fils qui est devenu voleur et finit en prison ; Angelo se suicide alors²²³. Bien que le héros soit un homme, on observe dans ce roman comme dans *Zofloya* que la femme (Gabrielle ou Victoria), en voulant se rendre maîtresse de sa sexualité, et dans une plus large perspective, de sa vie, risque de tout perdre, et de provoquer la perte de ses enfants si elle les abandonne ; le roman illustre bien tout le tabou autour de la sexualité féminine et l'opprobre jeté sur les femmes qui prétendent la contrôler ; Gabrielle est digne de pitié, mais ce n'est pas le cas

²²⁰ Charlotte Smith's *Ethelinde: A Missing Link to Romanticism and the Gothic*, <https://thegothicwanderer.wordpress.com/2016/11/26/charlotte-smiths-ethelinde-a-missing-link-to-romanticism-and-the-gothic/>, 26 novembre 2016, (consulté le 8 avril 2019).

²²¹ G. Necker, *Réflexions sur le procès de la reine*, op. cit.

²²² G. Kelly (ed.), *Varieties of female gothic*, op. cit.

²²³ Charlotte Dacre, *Varieties of female gothic. Volume 3, Erotic gothic*, London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Pickering & Chatto, 2002, 320 p.

de Victoria qui suscite plutôt une sorte de fascination : tout au long du roman elle adopte des traits physiques et moraux de plus en plus masculins, et lorsqu'apparaît le personnage de Lilla, censé incarner l'idéal féminin, cette dernière apparaît creuse face au caractère éclatant de Victoria qui se révolte contre l'ordre imposé.

En France cependant, les romans érotiques écrits par des femmes et inspirés du genre gothique rendent un autre son de cloche. Tout d'abord, *Le Monstre* de Jenny Bastide : ici, la sexualité mise en avant est celle du baron de Mulsen, bestial et cruel, qui n'hésite pas à torturer son épouse, Marie, et toutes les autres femmes qu'il croise, même sa propre fille. Le résultat est le même pour toutes ces femmes, à savoir la mort : Antonia, séduite par Mulsen, déserte le foyer conjugal et n'y revient que pour mourir sur le pas de la porte avec sa fille dans les bras ; cette dernière, Louisa, tente de céder à son père biologique pour mieux lui échapper, mais il finit par l'humilier et la violer avant de la poignarder à mort ; enfin Marie, qui avait pourtant eu un regain de fierté en devenant mère, et qui avait pu échapper au comte, finit par mourir sur l'échafaud avec Mulsen présent pour la terroriser jusque dans ses derniers instants²²⁴. Là où Charlotte Dacre présente une femme qui certes, finit mal, mais qui a pu au moins s'affirmer, Jenny Bastide montre une sexualité tabou et dangereuse car elle est aux mains de l'homme : il n'y a aucune libération possible pour la femme, ni physiquement, ni même mentalement. Le même constat ressort du livre d'Elisabeth Guénard, *Les Capucins ou le secret du cabinet noir* : Joséphine a acquis une véritable réflexion et un sens de l'auto-critique, elle qui n'était qu'une petite écervelée, mais c'est l'éducation qui a fait son œuvre, tandis que son libertinage l'a privée successivement de son honneur (elle est déflorée avant le mariage), de sa liberté (son mari cocu l'enferme au couvent) et de sa vie (elle y meurt de solitude et d'une maladie causée par de mauvaises conditions de vie)²²⁵. Par rapport aux auteures anglaises, les auteures françaises semblent donc plus réservées, ou plus attachées à la morale dans leurs romans érotiques ; les éléments gothiques mettent l'emphasis non sur une rébellion de la femme, mais sur son châtiment ou son tortionnaire, ce qui contribue à voir la sexualité féminine sous un jour très négatif.

Gary Kelly met également en évidence le gothique historique, c'est-à-dire un mélange entre le roman historique et le roman gothique, les deux genres n'ayant pas attendu la popularité des romans historiques de Walter Scott pour coexister. L'exemple

²²⁴ J. Bastide, *Le monstre* / par Camille Bodin, op. cit.

²²⁵ É.B. de Méré, *Les capucins, ou Le secret du cabinet noir, histoire véritable. Troisième édition, corrigée et augmentée, publiée par M. de Faverolle,...*, op. cit.

donné est celui dont on a déjà parlé plus haut, à savoir le roman *The Scottish Chiefs* de Jane Porter, qui s'inspire de plusieurs éléments : non seulement le roman gothique et particulièrement le fait que les paysages soient une représentation de la subjectivité des personnages, mais aussi le roman national, la culture historique populaire, et la Bible pour la structure narrative ; avant ce roman, Jane Porter avait également écrit *Thaddeus of Warsaw*, un roman qui traitait des luttes polonaises pour l'indépendance ; *The Scottish Chiefs* montre quant à lui l'Ecosse comme représentante des nations émergentes²²⁶. On peut rapprocher ce roman de ceux de Fanny Burney, *The Wanderer*, et Sydney Owenson, *The Wild Irish Girl* qui met en avant les tensions entre Angleterre et Irlande, pour montrer une conscience politique émergente chez les femmes, et un désir de s'exprimer qu'elles ne peuvent mettre en pratique que de façon détournée. En France, on observe moins ce type de mélange de genre, les romans noirs utilisent surtout la veine historique comme cadre pour le récit. Cela ne signifie pas toutefois que la conscience politique des femmes françaises soit inexistante, on peut citer par exemple *Corinne ; ou, l'Italie* de Mme de Staël qui défend les intérêts d'une Italie mise à mal par les occupations successives ; mais il est manifeste que cette conscience politique féminine a surtout profité de la Révolution pour s'affirmer au grand jour et exprimer des revendications : témoins les écrits d'Olympe de Gouges, Théroigne de Méricourt, ou encore Mme de Charrière.

Enfin, Gary Kelly met en évidence la catégorie du gothique orientaliste ; orientaliste et non oriental, car il ne s'agit de prendre un simple cadre pour le récit, le roman se déroule à l'étranger dans un but bien précis. L'exemple donné est cette fois un roman de Sydney Owenson, *The Missionary : an Indian tale* ; le but du roman est de faire une analogie entre deux colonies anglaises, à savoir l'Inde et l'Irlande²²⁷. Le roman présente beaucoup de réflexions théologiques et philosophiques dans des discussions échangées entre les deux principaux protagonistes : le missionnaire, Hilarion, et la prophétesse indienne Luxima. Hilarion est notamment une allégorie pour deux figures : celle des commissaires français de la Révolution envoyés pour prêcher les doctrines politiques et religieuses, et celle des évangélistes protestants envoyés en Irlande pour convertir les catholiques, afin de pacifier la région. De plus, le roman souligne l'opposition entre le masculin, despotique, ambitieux et destructeur, comme l'était

²²⁶ J. Porter, *Varieties of female gothic. Volume 4, Historical gothic*, op. cit.

²²⁷ L.S. Morgan, *Varieties of female gothic. Volume 6, Orientalist Gothic*, op. cit.

Hilarion à son arrivée en Inde, et le féminin conciliateur, pacifique et prospère : Luxima accepte de bonne grâce d'écouter puis de se convertir, mais elle a au passage opéré une sorte de conversion par la douceur sur Hilarion, qui s'est retrouvé civilisé, « féminisé » en quelque sorte. On retrouve le même genre de conversion dans le roman de Sophie Cottin, *Mathilde, ou Mémoires tirés de l'histoire des croisades* (1805) : bien qu'il ne faille peut-être pas le qualifier d'orientaliste mais plutôt d'oriental, on retrouve le même duo avec Mathilde, jeune vierge chrétienne, et Malek-Adhel, le frère de Saladin, puisque ce dernier finit par être converti par la jeune femme en admirant sa modestie et sa vertu religieuse. Ici, les éléments gothiques soulignent certes un but politique, mais également la passion amoureuse ainsi que, chez Sydney Owenson, l'obscurantisme et l'intolérance ; celle-ci est d'ailleurs présente chez les hindous, avec les temples immenses et sinistres, comme chez les chrétiens, avec les bûchers de l'Inquisition sur lesquels brûle Luxima.

LES LECTRICES MACABRES

UNE POPULATION CARICATUREE ET COMPLEXE

Les femmes représentent la grande majorité des lecteurs de romans gothiques entre 1760 et 1830, c'est un fait, de même qu'elles représentent au moins la moitié des gérants de cabinets de lecture (43 à 52% pour la ville de Paris selon François Parent-Lardeur)²²⁸, lesquels sont les meilleurs vecteurs pour la littérature gothique, et qu'elles tiennent la dragée haute à leurs confrères pour ce qui est d'écrire des romans noirs. Cependant, de même que les auteures de romans gothiques ne sont pas identiques et n'écrivent pas les mêmes choses, leurs lectrices sont elles aussi une population complexe : elles viennent de la bourgeoisie, mais aussi de l'aristocratie et des classes moins aisées ; au XIX^{ème} siècle en particulier, les images de lectrices venant de milieux peu favorisés abondent²²⁹. En dehors des sources iconographiques, il n'existe pas beaucoup de sources écrites de première main, à part quelques témoignages d'auteures de romans gothiques elles-mêmes ou des paroles glanées au hasard de correspondances ; le reste nous provient de récits, de personnages de romans qui représentent un archétype (par exemple ceux de Catherine Morland et Isabella Thorpe dans *Northanger Abbey* de Jane Austen²³⁰), ou de caricatures où il faut parvenir à démêler la satire de la réalité. Néanmoins il est intéressant d'étudier les lectrices de romans gothiques pour déterminer à quel point le roman gothique et le roman noir se sont diffusés. Pour cela, il faut non seulement déterminer les milieux sociaux touchés, mais aussi ce qui caractérise et provoque l'enthousiasme pour le roman noir : de même que les auteures de romans gothiques ne se sont pas limitées à ce genre, leurs lectrices avaient également d'autres lectures. Par ailleurs, si les femmes sont majoritaires, elles ne sont pas les seules à lire des romans gothiques, et il convient de ne pas oublier la part plus modeste des lecteurs masculins. Nous souhaitons également élargir le débat à la question de l'éducation féminine : on a vu que les romans gothiques reprenaient l'idéal du récit qui est d'éduquer tout en

²²⁸ G. Falconer et Centre d'études romantiques Joseph Sablé (eds.), *Autour d'un cabinet de lecture*, op. cit.

²²⁹ Fritz Nies, « La femme-femme et la lecture, un tour d'horizon iconographique », *Romantisme*, 1985, vol. 15, n° 47, p. 97-106.

²³⁰ *Northanger Abbey*, by Jane Austen (1803), <http://www.gutenberg.org/files/121/121-h/121-h.htm>, art cit.

divertissant, or les débats autour de l'éducation, voire de l'émancipation féminine sont nombreux pendant la période des Lumières et la Révolution. Les auteures de romans gothiques ont voulu, à des degrés plus ou moins marqués, s'adresser à leur sexe et proposer une autre image de la femme via leurs écrits ; il importe donc enfin de savoir comment cette image fut reçue, ou à défaut les réflexions qu'elle a pu susciter.

Diverses classes sociales

Lise Queffelec montre que lorsqu'on parle à l'époque d'un public féminin, ou du public lecteur de romans, cela ne limite pas ce public aux femmes : on inclut aussi par défaut les vieillards, les enfants, et de manière générale le bas peuple²³¹. En effet, les femmes ne sont pas censées lire la même chose que les hommes, et dans l'élément féminin se retrouvent englobées toutes les classes qui ne font pas partie de la classe masculine dirigeante : s'y trouvent donc ceux que l'on vient d'énumérer, mais aussi les gens des salons ou les gens du monde, c'est-à-dire les oisifs. La femme est associée aux oisifs car elle est censée disposer de plus de temps libre, puisqu'elle ne participe pas aux affaires de la vie publique ; les oisifs quant à eux sont associés aux aristocrates ou aux légitimistes français qui meublent leur vie par des mondanités. Or le roman sentimental ou gothique est jugé correspondre à ceux qui ont du temps à perdre, car il n'est pas une lecture importante ni d'une haute valeur didactique. Le public lecteur de roman se retrouve donc féminisé bien malgré lui, puisque, comme les femmes, il aime les sensations fortes et les illusions par opposition à la raison ; cela n'est pas différent de l'auteur masculin de roman gothique qui, on l'a vu, est considéré exactement comme une femme auteur²³². Donc, si dans les faits la population lectrice de romans gothiques est en majorité composée de femmes, il convient de s'interroger sur ce que le mot de « femmes » recouvre réellement pour la période. Dans « une sorte d'almanach Bottin publié en 1804 », Gustave Fustier relève la phrase suivante :

²³¹ Lise Queffelec, « Le lecteur du roman comme lectrice : stratégies romanesques et stratégies critiques sous la Monarchie de Juillet », *Romantisme*, 1986, vol. 16, n° 53, p. 9-22.

²³² A. Glinoe, *La littérature frénétique*, op. cit.

*« Tout le monde lit aujourd'hui, depuis la petite-maîtresse dans son boudoir jusqu'à la marchande de pommes avec son éventaire. Et que lit-on ? Des romans. Aussi n'est-il peut-être pas une rue où vous n'aperceviez cette enseigne : Abonnements de lecture au mois et au volume. La très grande quantité de romans dont on est inondé alimente la curiosité des lecteurs. »*²³³

Le « tout le monde » ne semble à première vue englober que des femmes, mais le mot de la fin est bien pour des « lecteurs » donc des hommes. Il est possible que l'auteur était surtout marqué par le fait de voir de plus en plus de femmes lire, et que leurs lectures intriguent les hommes sans que cela les intéresse. Pourtant, il y a bien des hommes qui lisent des romans gothiques : on peut compter déjà avec une certaine logique ceux qui les écrivent, par exemple Ducray-Duminil, un auteur prolifique chez Pigoreau ; on dispose également du témoignage du même Pigoreau cité plus haut, et qui indique que les vieillards lisent ses romans pour se distraire²³⁴. Enfin, certains n'hésitent pas à reconnaître les récits noirs comme des lectures de jeunesse très appréciées, et parfois relues à l'âge adulte, comme c'est le cas pour Percy Shelley.

Pour en revenir à la composante strictement féminine, on peut voir que le stéréotype du public romanesque associe les femmes et la lecture dans pratiquement toutes les classes sociales : la femme et le bas-peuple, la femme et la bourgeoisie, la femme aristocrate, la jeune fille et la vieille femme. De plus, la femme est considérée comme une oisive, sauf peut-être lorsqu'il s'agit d'une femme du peuple, c'est-à-dire une ouvrière ou une marchande, mais le besoin d'évasion hors de sa condition reste le même. On retrouve également dans ces associations le statut d'éternelle mineure, puisque quelle que soit sa condition ou son âge, la lecture féminine est cantonnée au roman que l'on juge abrutissant ; or, elle ne peut lire que ceci faute d'une meilleure éducation. En somme, peu importe son origine ou son âge, la femme en tant que lectrice est presque toujours considérée de la même manière, et avec les mêmes besoins.

Pourtant, les lectrices ont des goûts divers, et abordent le roman gothique avec plus ou moins d'intérêt, c'est ce que montre Franz J. Potter en donnant deux exemples détaillés de lectrices anglaises abonnées à des cabinets de lecture : d'une part, Mrs

²³³ G. Falconer et Centre d'études romantiques Joseph Sablé (eds.), *Autour d'un cabinet de lecture*, op. cit.

²³⁴ Pigoreau, *Supplément à la Petite bibliographie biographico-romancière, ou, Dictionnaire des romanciers*, op. cit.

Susanna Thurtell (1764-1848), inscrite dans le catalogue de 1831 de la Jame's Cupper Circulating Library à Londres, et d'autre part Averil Sibel, inscrite au cabinet de lecture Fish ; on sait également que cette dernière était mariée à un vétérinaire, lui-même inscrit à la Norwich Public Library, et qu'ils faisaient parti du bas de la classe moyenne. Leurs traits de lectrices sont résumés dans le tableau suivant²³⁵ :

Susanna Thurtell	Averil Sibel
Lit beaucoup de livres traitant de la question du mariage : • <i>Husband and Wife or Matrimonial Martyr</i> (Bridget Bluemantle, pseudonyme d'Elizabeth Thomas) • <i>Bachelor's Miseries</i> (idem) • <i>Trevanion, or Matrimonial Errors</i> (Horatio Smith) • <i>Trials, a Tale</i> (Mary Ann Kelty) • <i>The Wanderer, or Female Difficulties</i> (Madam Arblay, soit de Fanny Burney)	Préfère les lectures qui se déroulent dans un contexte domestique : • <i>Husband Hunters</i> (Amelia Beauclerc) • <i>Wife ; or, A Model for Woman</i> (Mrs Edgeworth) • <i>Patience and Perseverance, or, The Modern Griselda : A Domestic Tale</i> (Barbara Hofland)
Aime les personnages féminins forts : • <i>Elizabeth ; or The Exiles of Siberia</i> (Mary Meeke) • <i>The Wife or Model for Women</i> (Mrs Edgeworth) • <i>Women as They Are</i> (Mrs. Parson)	S'intéresse aux livres traitant d'aspirations sociales ascendantes : • <i>He Would Be a Peer</i> • <i>Sketches of Character, or Specimens of Real Life</i> • <i>Visit to London ; or, Emily and Her Friends</i> (Barbara Hofland) • <i>Rosetta, a novel by a lady well known in the fashionable world</i>
A une préférence marquée pour les histoires horribles : • <i>Castle of Otranto</i> (Horace Walpole) • <i>The Cavern of Death : A Moral Tale</i> • <i>The Chamber of Death ; or, Fate of Rosaria</i> (Orlando) • <i>Haunted Palace, or The Horrors of Ventolienne</i> (Mrs. R.P.M. Yorke) • <i>More Ghosts !</i> (Mrs. F.C. Patrick) • <i>The Witch of Ravensworth : A Romance</i> (George Brewer) • <i>Conscience</i> (Mary Meeke)	Est peu attirée par le gothique à part les contes domestiques, didactiques ou historiques avec des éléments noirs : • <i>Joan !!! A Novel</i> (Matilda Fitz John) • <i>St. Botolph's Priory ; or, The Sable Mask, An Historical Romance</i> (T.J. Horsley Curties) • <i>Wild Irish Girl</i> (Sydney Owenson)

²³⁵ Franz J. Potter, *The history of Gothic publishing, 1800-1835*, op . cit.

La première chose qui ressort du tableau, c'est la majorité de livres écrits par des femmes : quinze livres sur les vingt-quatre sont écrits par des femmes, sachant qu'il y en a 4 dont on ignore le nom de l'auteur. Les lectrices ont donc plus tendance à lire des écrits féminins. Les deux femmes s'intéressent à la condition du mariage, mais selon des critères différents : Mrs. Thurtell le voit d'un œil critique, tandis que Mrs. Sibel lit surtout des livres à propos de la tenue du foyer ; leurs lectures montrent également une certaine ambition personnelle, sociale chez Mrs. Sibel, et féminine chez Mrs. Thurtell, ce qui semble aller de pair avec ses lectures sur le mariage. Enfin, concernant le genre gothique, les deux en lisent, mais à une échelle différente, puisque Mrs. Thurtell semble être une grande amatrice. Le cas de cette dernière est un peu particulier, car sa propre famille a une histoire assez sombre : ses deux fils furent accusés de meurtre, l'un fut déclaré innocent mais dut témoigner, ce qui mena à la condamnation et la pendaison de l'autre ; leur histoire fut adaptée sous forme de *chapbooks* par James Catnach, qui écoula 250000 exemplaires de l'histoire, et 500000 copies du récit du procès²³⁶. On aurait donc pu penser que Mrs. Thurtell en aurait eu assez des récits macabres, à moins que l'histoire n'ait accentué le caractère de rébellion que ses autres lectures tendent déjà à montrer. Toujours est-il que ces deux lectrices, bien qu'en ayant des profils différents, voire presque opposés entre la femme au foyer rêvant d'une meilleure position sociale et la femme révoltée et enfermée dans sa condition, ces deux femmes lisent des livres gothiques ou comportant des éléments gothiques, ce qui montre bien la diffusion du genre, et le fait qu'il était apprécié par une large frange du public féminin, bien que ce fût à des degrés divers.

Enfin, les femmes se prêtent les livres entre elles, ce qui est parfois l'occasion d'observer des pratiques de lecture ; par exemple, dans *Malvina* de Sophie Cottin, Mrs. Birton hésite à prêter ses livres même à l'héroïne, car elle dit que les femmes n'ont généralement aucun soin des livres ; à moins que ce ne soit une réelle propension féminine à la négligence, peut-être faut-il voir ici des pratiques de lecture plus intimes avec le livre, témoignant d'une plus grande appropriation de l'objet²³⁷. Les lectures circulent entre les femmes et les classes sociales : ne serait-ce que par la nature des *bluebooks* ou des livres de la Bibliothèque Bleue en France, qui dans une maison peuvent être laissés là où chacun peut les prendre pour les lire soi-même, y compris le

²³⁶ *Ibid.*

²³⁷ S. Cottin, *Oeuvres complètes*, *op. cit.*

maître, et plus probablement la maîtresse de maison. On sait également que les domestiques peuvent raconter les récits ou les légendes qu'ils ont lus aux enfants des familles chez qui ils travaillent, une pratique parfois peu appréciée des parents ou des moralistes :

*Good senses, therefore, at length interposed, and the whole agency of ghosts and goblins were discharged, and I believe in most families, servant are expressly forbidden to tell old legendary stories, respecting spirits and spectre in the presence of the children*²³⁸.

Sans doute pour éviter que leurs enfants n'aient peur de choses irrationnelles et qu'ils ne deviennent aussi superstitieux que des domestiques, on évite donc que les domestiques n'aillent leur raconter quelque vieille fable ; mais cela montre de quelle autre manière le goût pour les récits macabres peut se transmettre. On a vu également l'exemple donné dans le roman *Clermont*, où Madeline écoute les récits effrayants de Floretta et Agatha en attendant de savoir si sa bienfaitrice survivra à son agression²³⁹ ; mais l'on peut aussi citer celui de *Alexina, ou la Vieille tour du château de Holdheim* de Mme Brayer de Saint Léon²⁴⁰ : lorsqu'Alexina est prisonnière de Vermonville et de la duchesse de Chiarafonte, elle demande un peu de lecture à sa geôlière, Hugone ; celle-ci lui apporte alors une large collection d'histoire de sorcelleries et de fantaisies, qui désespère Alexandrina ; soit elle n'aime pas le genre gothique, soit la différence entre ses lectures romanesques de jeune fille bien née diffèrent par leur qualité des lectures de sa geôlière plus humble, ce qui montre qu'il existe plusieurs types de romans gothiques selon le public. La circulation des romans entre les classes sociales semble surtout se faire du bas vers le haut de l'échelle sociale : il paraît en effet moins probable qu'une maîtresse de maison accepte de prêter un exemplaire acheté ou relié à une domestique ; de plus, les romans empruntés via un cabinet de lecture ne peuvent être prêtés à des tiers sur la durée de l'emprunt²⁴¹.

²³⁸ *The Universal Magazine of Knowledge and Pleasure*, op. cit. p. 232 : [Le bon sens cependant a fini par s'imposer, et l'entière compagnie des fantômes et des gobelins fut renvoyée, and je crois que dans la plupart des familles, les domestiques ont l'interdiction formelle de raconter de vieilles histoires et légendes, au sujet d'esprits et de spectres, en la présence des enfants.]

²³⁹ Devendra P. Varma et al., *The Northanger set of Jane Austen horrid novels*, op. cit.

²⁴⁰ Margaret Campbell, *The Midnight Wanderer*, op. cit.

²⁴¹ D. B. Smith, *The Minerva Press, 1790-1820*, op. cit.

L'enthousiasme pour le roman noir

Les femmes sont également celles qui sont représentées comme étant les plus avides de lectures romanesques, et n'hésitant pas à montrer leur enthousiasme pour les récits sombres, les mystères et les morts tragiques ; ce même enthousiasme est très souvent caricaturé, d'une part parce qu'il ne correspond pas à l'image d'une femme bien née, qui se doit de rester digne en toute circonstance, et d'autre part parce que cet enthousiasme touche un genre littéraire déjà très moqué, et que l'on parodie volontiers. Prosper Mérimée s'est essayé à ce type de parodie, et cite dans la préface de son mélodrame à la fois sombre et humoristique, *La famille de Carvajal* (1828), deux lettres qui l'auraient poussé à écrire cette pièce : la première est une lettre fictive d'une jeune fille de quinze ans qui lui demande de lui faire « *un petit drame ou un petit roman bien noir, bien terrible avec beaucoup de crimes et de l'amour à la lord Byron* »²⁴², et sans oublier en post-scriptum, « *que cela finît mal, surtout que l'héroïne mourût malheureusement* ». Le ton est ironique, et montre bien l'image ridicule que l'auteur se fait de ces jeunes lectrices un peu sottes ; quant à l'autre lettre, c'est celle d'un capitaine de navire qui souhaite une pièce que ses matelots puissent jouer pour tromper l'ennui, et dont le scénario soit le plus énergique possible, puisque « *rien ne sera trop chaud pour nous, ni trop épiqué* »²⁴³. Le contraste est assez fort entre un loup de mer et la jeune fille, ce qui augmente encore le ridicule de cette dernière, qui prétend avoir des émotions fortes avec une lecture qui semble plus adaptée à un public masculin. Toutefois, elle écrit également que ce qui l'intéresse dans le genre gothique, c'est la lecture défendue : « *Vous ne pouvez vous figurer quel plaisir on éprouve en lisant à minuit dans son lit un livre défendu.* » L'aspect du « fruit défendu » ajoute une touche d'érotisme à la caricature de la lectrice, c'est la jeune fille faussement innocente, et ici on touche à la véritable critique, à savoir que les jeunes filles doivent être obéissantes.

Jane Austen dans *Northanger Abbey* se moque également de Catherine Morland, qui sur les conseils d'Isabella lit *The Mysteries of Udolpho* d'Ann Radcliffe :

²⁴² Prosper Mérimée, *La Jaquerie ; La Famille de Carvajal / Prosper Mérimée ; Avec une préface par Eugène Marsan*, s.l., 1928., p. 288

²⁴³ *Ibid.*, p. 286

« Yes, I have been reading it ever since I woke; and I am got to the black veil. »

« Are you, indeed? How delightful! Oh! I would not tell you what is behind the black veil for the world! Are not you wild to know? »

« Oh! Yes, quite; what can it be? But do not tell me—I would not be told upon any account. I know it must be a skeleton, I am sure it is *Laurentina's* skeleton. Oh! I am delighted with the book! I should like to spend my whole life in reading it. I assure you, if it had not been to meet you, I would not have come away from it for all the world. »²⁴⁴

On peut voir que Jane Austen se moque un peu de l'enthousiasme démesuré et le goût assez étrange de son héroïne pour les squelettes ; pourtant, son point de vue est plus complice que celui de Mérimée. Elle ne critique pas la lecture des romans gothiques, puisque l'homme dont Catherine est amoureuse, Henry Tilney, est un gentleman exemplaire qui prend plaisir à en lire certains ; là où Catherine est ridicule, c'est qu'elle aime tellement ces lectures qu'elle voudrait en faire sa vie, ce qui l'amène à de sérieuses déconvenues qu'on a évoquées plus haut. Par ailleurs, c'est son « amie » Isabella qui détermine dans ce livre les sept meilleurs romans gothiques anglais selon elle :

- *The Castle of Wolfenbach* d'Eliza Parsons
- *Clermont* de Regina Maria Roche
- *The Mysterious Warning* d'Eliza Parsons également
- *The Necromancer* de Peter Teuthold
- *The Midnight Bell* de Francis Lathom
- *The Orphan of the Rhine* d'Eleanor Sleath
- *Horrid Mysteries* de Carl Grosse

²⁴⁴ *Northanger Abbey*, by Jane Austen (1803), <http://www.gutenberg.org/files/121/121-h/121-h.htm>, art cit. : [« Oui, je suis en train de le lire depuis l'instant où je me suis réveillée ; et j'en suis au passage du voile noir. »

« Vous y êtes ? Délicieux ! Oh ! Je ne vous dirai pour rien au monde ce qu'il y a derrière le voile noir! N'avez-vous pas hâte de savoir ? »

« Oh ! Oui, beaucoup ; qu'est-ce que cela peut être ? Mais ne me dites rien – je ne veux savoir sous aucun prétexte. Je sais que cela doit être un squelette, je suis sûre que c'est le squelette de *Laurentina*. Oh ! Je me délecte de ce livre ! Je voudrais passer ma vie entière à le lire. Je vous assure, si ce n'était pas pour vous voir, je ne m'en serais séparée pour rien au monde. »]

Si l'on met de côté le fait qu'Eliza Parsons est citée deux fois, on voit que pour une fois, auteurs masculins et féminins sont répartis équitablement ; autre fait intéressant, Ann Radcliffe n'y est pas citée, bien que les deux jeunes filles lisent un de ses romans, et alors qu'elle fut et est encore aujourd'hui considérée comme la maîtresse du genre gothique ; en revanche, sa rivale Regina Maria Roche s'y trouve, ce qui prouve bien son importance. On peut donc voir qu'il ne s'agit pas ici de jeunes filles qui cherchent le frisson du fruit défendu, puisqu'elles ont toute liberté pour lire ce qui leur plaît ; ce sont des lectrices aux goûts affirmés, pour qui le roman gothique est une chose sérieuse. Il en va de même pour Floretta et Agatha dans *The Wanderer* : pour elles, les contes effrayants racontés lors des veillées sont une véritable institution, une tradition incontournable ; ce qui peut expliquer qu'elles choisissent de s'en raconter alors que leur maîtresse est sur son lit de mort, car la tradition rassure, c'est un point de repère.

Le mystère qui passionne tant le public lecteur ne s'arrête parfois pas à l'intrigue seule, et concerne aussi le pseudonyme de l'auteur, et on a vu que les femmes préféraient souvent l'anonymat ou un pseudonyme, comme Rosa Matilda pour Charlotte Dacre ; on se découvre alors une vocation d'enquêteur pour découvrir qui a écrit son roman favori. Thomas Lister en donne un exemple dans *Granby* (1826), où il rapporte l'interrogatoire suivant :

« Are you sure you are not the « Hermit in London » ? You are not ? Not the « Hermit in the Country » ? Well then, are you the « Amateur of Fashion » who wrote those books from Long's and Steven's ? Are you not really ? »²⁴⁵

Les spéculations, souvent erronées, vont bon train, et parfois les éditeurs et les auteurs en jouent, par exemple pour attribuer des titres à Ann Radcliffe pour faire de meilleures ventes grâce à un nom célèbre. Cet enthousiasme n'est pas sans rappeler l'exaltation de Catherine Morland qui enquête littéralement dans le manoir Tilney en imaginant mille et une interprétations, on le retrouve également dans *The Wanderer* : lorsque Ellis embarque avec les autres Anglais qui cherchent à fuir la France, Elinor voit aussitôt en elle une nonne échappée d'un couvent sordide, et proteste lorsque Harleigh cherche à l'interroger discrètement car elle veut elle aussi avoir le fin mot du mystère

²⁴⁵ D.B. Smith, *The Minerva Press, 1790-1820, op. cit.* : [Etes-vous sûr que vous n'êtes pas « l'Ermite de Londres » ? Vous ne l'êtes pas ? Ni « l'Ermite de la Campagne » ? Eh bien, êtes-vous « l'Amateur de mode » qui a écrit ces livres chez Long et Steven ? Vous ne l'êtes vraiment pas ? »]

qui entoure la jeune fille : « *Now you want to have all the stories of those monks and abbesses to yourself ! I won't let you stir, I am resolved !* »²⁴⁶. Sa curiosité est d'ailleurs sûrement augmentée par le fait que les romans gothiques anglais critiquent beaucoup les couvents des pays catholiques comme la France ou l'Espagne, en en faisant volontiers de sombres lieux d'enfermements et de secrets inavouables.

Le roman gothique fascine et peut être pris très au sérieux par ses lectrices ; il peut même être un sujet de fierté : Isabella Thorpe en est un bon exemple, puisqu'elle joue le rôle de « professeur » de romans gothiques avec Catherine. Mais il peut s'agir aussi de la fierté liée à la possession du livre, et à la constitution d'une collection personnelle ou d'une bibliothèque ; de plus, le livre est un instrument particulier parmi les classes sociales les moins aisées, et qui n'ont pas forcément accès à l'apprentissage des lettres : le livre est un symbole de prestige, voire de pouvoir. On en a un exemple avec le cas de la geôlière d'Alexandrina dans *The Midnight Wanderer* : lorsque Catherine (ou Hugone dans la version originale de Mme Brayer de Saint Léon) lui apporte sa collection de récits de sorcellerie, elle éprouve une fierté visible :

*The following day, however, she endeavoured to profit by the good will of her jailor, and requested some books to beguile her solitary hours. Catherine smiled with an air of importance, replying that she would go and find a book in her own library, the reading of which would greatly interest her. She returned in a short time, with a large collection of histories of sorcerers and dreamers*²⁴⁷.

Catherine est une femme qui n'est ni noble ni même bourgeoise, c'est la femme de Hugo, un homme de main cruel de la duchesse de Vivaldi. Le fait qu'elle ait une véritable collection est un peu étonnant, car les livres sont chers : soit Hugo est très bien payé par la duchesse, soit sa femme collectionne en réalité les *chapbooks* et surtout les *bluebooks*. Toujours est-il que Catherine est visiblement fière de sa bibliothèque, et ne

²⁴⁶ Fanny Burney et M.A.É. Doody, *The wanderer*, op. cit., p. 13 : [« Maintenant vous voulez garder pour vous seul toutes les histoires au sujet de ces moines et ces abbesses ! Je ne vous laisserai pas bouger, j'y suis résolue ! »]

²⁴⁷ M. Campbell, *The Midnight Wanderer; Or, a Legend of the Houses of Altenberg and Lindendorf. A Romance*, op. cit. : [Le jour suivant, cependant, elle décida de profiter de la bonne volonté de sa geôlière, et demanda quelques livres pour occuper ses heures de solitude. Catherine sourit avec un air important, répondant qu'elle irait trouver un livre dans sa propre bibliothèque, dont la lecture l'intéresserait grandement. Elle revint peu de temps après, après une large collection d'histoire de sorciers et de rêveurs.]

J'ai recopié ici le passage de la version anglaise au lieu de la version originale car la première est disponible sur Internet et donc plus facilement accessible ; le lecteur n'y perdra rien au change, car la version anglaise est très fidèle au livre de Mme Brayer de Saint Léon.

pense seulement pas au fait que par rapport à ce qu'Alexandrina a l'habitude de lire, c'est une littérature de piètre qualité. Peu lui importe, elle montre à la fois qu'elle sait lire, qu'elle lit beaucoup et qu'elle possède beaucoup de livres ; enfin, elle affiche ses goûts littéraires et les considère comme une lecture de grand intérêt, avec au moins autant de sérieux qu'Isabella Thorpe.

Une communauté complice et rassemblée autour de références romanesques

Outre l'intérêt commun, le public amateur d'un genre littéraire se rassemble également autour de références communes, inhérentes à leur passion, et dont la mention est source de fierté lorsqu'elle est reconnue dans un livre. Ces références instaurent une complicité entre l'auteure et la lectrice, et permettent à des lectrices de se rassembler sur des connaissances communes, comme Catherine Morland et Isabella Thorpe, ou même Catherine et Alexandrina, bien que cette dernière ne soit pas très réceptive. Pour Michel Delon, la crédibilité du genre gothique, bien que les scénarios soient assez répétitifs, réside dans la reconnaissance d'un monde connu par d'autres livres ou par la pratique sociale, c'est-à-dire par que la réutilisation des codes sert le genre gothique pour s'assurer un public de fidèles, et les critiques elles-mêmes servent aussi ce public, puisque contre la critique il peut faire bloc et renforcer sa cohésion²⁴⁸.

Cette communauté de lecture se forme donc tout d'abord par les influences et les ressorts pris dans d'autres livres ; de fait, on a vu que les auteurs de romans gothiques s'inspiraient entre eux : Clara Reeve a écrit *The Old English Baron* comme un pendant au livre de Walpole *The Castle of Otranto*, et a eu tant de succès qu'une réédition vendait les deux ouvrages ensemble²⁴⁹. Ann Radcliffe s'est inspirée notamment de Charlotte Smith, et a engendré toute une lignée d'imitateurs et d'imitatrices ; la mention de son nom, même quand il n'y avait pas lieu d'être, est devenue une pratique courante, soit pour désigner le genre, soit pour attirer le public avide de lectures gothiques, ce qui montre bien qu'il y a des références gothiques, et que certaines sont reconnues pour leur qualité. Les parodies sont un autre exemple, puisqu'elles jouent sur les codes du roman

²⁴⁸ C. Seth (ed.), *Imaginaires gothiques*, op. cit.

²⁴⁹ M. Lévy, *Le roman « gothique » anglais, 1764-1824*, op. cit.

gothique bien connus du public, et sont tout aussi appréciées en Angleterre ; Catriona Seth va jusqu'à parler d'une fiction « autoréférentielle »²⁵⁰.

La mention « par l'auteur de » sur la page de titre est également une référence de lecture en même temps qu'une technique commerciale : elle signale au public d'autres livres à se procurer, mais surtout elle fait appel au public qui apprécie les écrits d'un auteur en particulier. C'est parfois la seule façon de savoir que deux livres ont été écrits par la même personne lorsque le livre est complètement anonyme, sans pseudonyme ni initiales ; mais cela prête aussi à confusion lorsque l'information est donnée à tort. Les éditeurs jouent donc sur la part « gothique » de leur public, allant jusqu'à leur composer des publicités sous forme de petits récits, écrits en insérant les titres des livres à vendre : ainsi la romance publicitaire de la Minerva Press, *A Tale Addressed to the Novel Readers of the Present Times* :

*In a sequestered and romantic part of an interior county resided ELLEN, COUNTESS OF CASTLE HOWARD ; a Lady united an excellent mind to an excellent person. She was reared, and had received instruction from her conduct through life from the protectress of ANNA, or the WELCH HEIRESS : and though she had a few JUVENILE INDISCRETIONS, yet her guardian angel, hovering around her, prevented her sharing the fate of the innocent AGNES DE COURCY.*²⁵¹

Les titres insérés sont mis en valeur par le récit, de même que les héroïnes : c'est un public féminin qui est surtout visé ici ; le mystère entourant le récit est très commercial, mais semble aussi indiquer l'inspiration du genre gothique, attirant ainsi un public particulier ; de plus, trois des romans cités sont de l'auteure Anna Maria Bennett, on peut donc supposer d'une part que le quatrième roman est également le sien, bien qu'il soit anonyme, et que d'autre part la publicité s'adresse en particulier aux lectrices qui apprécient cette auteure.

²⁵⁰ C. Seth (ed.), *Imaginaires gothiques*, op. cit.

²⁵¹ F.J. Potter, *The history of Gothic publishing, 1800-1835*, op. cit., p. 17 : [Dans une partie retirée et romantique de la campagne profonde résidait ELLEN, COMTESSE DU CHATEAU HOWARD ; une Lady qui réunissait un excellent esprit à une excellente personne. Elle avait été élevée, et avait reçu son éducation quant à la façon de mener sa vie grâce à la protectrice d'ANNA, ou L'HERITIERE GALLOISE : et bien qu'elle ait eu quelques INDISCRETIONS DE JEUNESSE, son ange gardien cependant, planant autour d'elle, l'empêcha de partager le destin de l'innocente AGNES DE COURCY.]

Les pseudonymes de certaines auteures sont aussi des clin d'œil aux lectrices, on peut en citer trois exemples : tout d'abord, le cas de Charlotte Dacre, qui a choisi pour alias Rosa Matilda, soit une référence aux noms des héroïnes gothiques dans les romans ; en effet, on a vu qu'il finissaient souvent en –a pour donner une connotation exotique, et ces prénoms se retrouvent parfois dans des romans différents, comme on peut le voir en consultant le *Dictionnaire des romans anciens et modernes* : le prénom Rosa est décliné sous toutes les formes possibles : Rosabelle, Rosamonde, Rosaura, Roséide etc., sans parler de Rose que l'on retrouve dans au moins sept titres différents ; on retrouve également Matilde ou Matilda pour cinq titres ²⁵². Charlotte Dacre revendique donc au travers de son alias un statut d'héroïne romanesque, et le fait savoir à son public. On peut aussi citer le cas de Mistress Elisabeth Bennet, une auteure à qui sont attribués cinq livres dans le *Dictionnaire*, lesquels ont des titres qui peuvent indiquer des romans gothiques, particulièrement *La Malédiction, ou l'Ombre de mon père*. Son pseudonyme est une référence directe au roman de Jane Austen, *Pride and Prejudice*, où le nom de l'héroïne est Elisabeth Bennet. Cet alias révèle plusieurs choses à propos de l'auteure : tout d'abord son amour pour le roman de Jane Austen et pour ce personnage en particulier, donc elle voudrait revendiquer les principaux traits de caractère (Elisabeth Bennet est reconnue dans le roman pour son ironie et son jugement acéré sur ceux qui l'entourent) ; de plus, elle fait un clin d'œil complice aux lectrices et aux lecteurs qui ont déjà lu le livre, et indique qu'ils y retrouveront ces mêmes traits de caractère dans la plume de l'auteure ou dans un personnage du roman. On peut également citer le cas de Bridget Bluemantle, le pseudonyme d'Elizabeth Thomas qu'elle a utilisé pour des romans aux titres potentiellement gothiques publiés à la Minerva Press²⁵³ ; elle revendique ainsi son statut d'auteure, de même que son autre alias, Martha Homely, indique une référence à un possible statut de femme au foyer, puisque « home » en anglais signifie « la maison ». Il ressort de cela que l'héroïne est d'une grande importance, car la lectrice comme l'auteure peuvent s'y identifier, et les revendications de valeurs féminines ou féministes des romans y puisent leur source pour s'adresser autant à une communauté de lectrices qu'à une communauté de femmes.

Les références faites exigent parfois des lecteurs et des lectrices d'avoir une certaine culture littéraire, notamment par des citations d'autres livres ou de poèmes

²⁵² A. Marc, *Dictionnaire des Romans anciens et modernes, ou méthode pour lire les romans, d'après leur classement par ordre de matières, etc*, op. cit.

²⁵³ D.B. Smith, *The Minerva Press, 1790-1820*, op. cit.

insérés en début de chapitre ou à l'intérieur du récit, par exemple dans *Ethelinde* de Charlotte Smith²⁵⁴, où une phrase est placée entre guillemets à la page 14 du premier tome, mais cependant sans indiquer d'où vient la citation : c'est donc au lecteur ou à la lectrice de mettre en œuvre ses propres connaissances. De même, Sophie Cottin fait plusieurs fois référence au poète Ossian dans son roman *Malvina*²⁵⁵, car l'héroïne éponyme porte le nom d'une des égéries du poète, ce qui la prédestine aux grandes envolées lyriques, à la contemplation de la nature, et surtout à la mélancolie qui caractérise ses œuvres. Même les lecteurs de *bluebooks* doivent avoir un minimum de connaissances sur les Graveyard Poets pour comprendre leurs lectures, notamment Edward Young et ses *Nights Thoughts* qui ont eu un impact très important sur la fiction gothique²⁵⁶.

L'abondance de références et d'appel au public semble compenser le fait que les habitudes de lecture ont changé, évoluant vers une pratique de lecture plus individuelle. Clara Reeve en témoigne dans son livre *The Progress of Romance*, rédigé sous la forme d'une discussion entre trois amis, où elle analyse l'évolution du roman et les diverses productions contemporaines et étrangères, précisant au passage que les premiers romans sont français²⁵⁷. Les personnages évoquent notamment le fait que du temps de leurs grand-mères, les lectures s'organisaient régulièrement en groupe, où l'une lisait tandis que les autres cousaient ; une telle assemblée ne pouvant se reproduire alors, car les femmes organiseraient mieux leur temps, ce qui sous-entend des pratiques de lecture plus individuelles. Celles-ci sont sans aucun doute favorisées par la multiplication des romans, et le mouvement des Lumières qui a permis une meilleure alphabétisation, encore qu'ici il soit surtout question de femmes de la bonne société : la lecture en groupe est encore très fréquente chez celles qui n'ont pas les moyens d'apprendre ou de se procurer plusieurs livres. Cependant, les pratiques de lectures deviennent bien plus solitaires, ce qui n'est pas sans rappeler la jeune fille de quinze ans citée par Prosper Mérimée qui lit en cachette comme un plaisir défendu et secret ; sans oublier que la peinture associe dès le XVIII^e siècle la lecture solitaire de la femme et l'érotisme, ce

²⁵⁴ C. Smith, *Ethelinde*, op. cit.

²⁵⁵ S. Cottin, *Oeuvres complètes*, op. cit.

²⁵⁶ F.J. Potter, *The history of Gothic publishing, 1800-1835*, op. cit.

²⁵⁷ Clara Reeve et Suzy Halimi, *The Progress of romance: in two volumes*, Plan-de-la-Tour, France, Éditions d'Aujourd'hui, 1980, 104 p.

qui ajoute au danger moral des romans²⁵⁸. Les pratiques de lecture individuelles, loin de nuire à l'aspect communautaire d'un public féminin fidèle au genre gothique, le renforcent par le partage du secret de ces lectures ; et de fait, c'est toujours entre deux femmes que les discussions à propos de livres gothiques se font dans les romans, comme Catherine Morland et Isabella Thorpe ; Catherine en discute aussi avec Henri Tilney, mais c'est avec une grande timidité, et de plus Henri est un héros « civilisé », c'est-à-dire qu'il se comporte déjà selon les codes de conduite véhiculés par les romans et l'éducation féminine, donc il est sensible à la culture des femmes.

²⁵⁸ Laure Adler et Stefan Bollmann, *Les femmes qui lisent sont dangereuses*, traduit par Jean Bernard Torrent, Paris, France, Flammarion, 2006, 149 p.

FAUT-IL LES LAISSER LIRE ?

Nous avons déjà abordé tous les reproches faits au roman gothique et au roman noir, ces mêmes reproches qui en font une lecture médiocre aux yeux de beaucoup de critiques contemporains, voire une lecture inconvenante lorsqu'elle concerne les jeunes filles. Par nature, l'homme civilisé peut tout lire, d'une part puisqu'il est un homme, et d'autre part parce qu'il a reçu une éducation lui permettant de tout lire, même les livres les plus choquants, sans pour autant perdre ses valeurs morales : le roman gothique est donc toléré pour lui car c'est un délassement de l'esprit, et c'est aussi pourquoi des hommes comme Percy Shelley peuvent admettre sans le moindre risque au fond leurs lectures noires de jeunesse²⁵⁹. De même, on tolère parfois la lecture des romans gothiques aux femmes mariées, puisque leur mariage leur a fait perdre leur virginité et les a institué en maîtresses de maison : leur rôle implique qu'elles sachent où se trouvent leur devoir. Si ces femmes devaient lire, le risque n'est grand que si elles oublient leurs devoirs : on l'a vu avec l'*Emile* de Rousseau, la femme n'est éduquée que pour se tenir aux côtés de l'homme²⁶⁰. Là où le roman noir est le plus critiqué, c'est lorsqu'il est mis entre les mains de jeunes filles, car il leur met de fausses idées en tête, favorise leur désobéissance et risque d'entraîner des situations inconvenantes qui rejailliraient sur toute la famille. Pour éviter ce genre de situation, de nombreux traités insistent sur le fait que les lectures de jeunes filles doivent être tenues sous contrôle, qu'elles ne doivent pas lire de romans ou alors les plus innocents et les plus pieux possibles ; dans l'idéal, il faut les maintenir dans l'ignorance, et les limiter à une éducation sommaire qui les prépare uniquement à la tenue de la maison et à celle de leur rang social²⁶¹, ou éventuellement à l'obtention d'un travail honnête pour les jeunes filles les moins fortunées²⁶² ; au mieux, elle sera une compagne suffisamment élevée intellectuellement pour assister le mari²⁶³. Cependant, avec le mouvement des Lumières et la volonté d'étendre l'éducation au plus de personnes possibles, se pose la question de l'éducation des femmes, pour laquelle on connaît maintenant la réponse de Rousseau ; les différents avis sont le plus souvent contradictoires, et les suites de la Révolution mettront un frein

²⁵⁹ A. Glinier, *La littérature frénétique*, op. cit.

²⁶⁰ J.-J. Rousseau, *Émile ou De l'éducation*, op. cit.

²⁶¹ E. B. Brophy, *Women's lives and the 18th-century English novel*, op. cit.

²⁶² Martine Sonnet, « L'éducation des filles à Paris au XVIII^e siècle : finalités et enjeux », *Publications de l'École Française de Rome*, 1988, vol. 104, n° 1, p. 53-78.

²⁶³ C. Détrez, « La place des femmes en littérature », art cit.

à l'éducation féminine en renforçant la tutelle masculine et en érigeant la figure-repoussoir du bas-bleu ; le roman gothique n'est plus qu'une extravagance contre laquelle même ses auteures mettent en garde.

Des débats autour de l'éducation féminine

Dans les divers types d'écoles qui existent pour les filles au XVIII^{ème} siècle, écoles paroissiales, pensionnat et communautés religieuses, l'apprentissage de la lecture est un impératif, mais ce n'est certainement pas pour leur plaisir personnel comme la lecture de romans : tout est pensé en fonction de l'avenir auquel elles peuvent et doivent prétendre²⁶⁴. La finalité de l'éducation des femmes, c'est l'argument principal lors des débats des Lumières sur cette même éducation : pour Rousseau, la femme est la compagne de l'homme, elle doit apprendre pour le soutenir, mais pas pour être son égale, encore moins tenter de le surpasser. Le meilleur moyen pour une femme d'espérer apprendre pour son épanouissement personnel, c'est encore d'avoir le soutien de ses parents ou de ses tuteurs. Pendant la seconde moitié du XVIII^{ème} siècle, les textes sur l'éducation des femmes fleurissent, mais sauf quelques exceptions, ils sont toujours plus ou moins conservateurs ; ainsi Manon Philippon, la future Madame Roland, voit comme tout à fait normal que l'éducation des femmes reste vouée au domaine du foyer et à la perfectibilité des hommes²⁶⁵. Parmi les textes en faveur d'une meilleure éducation des femmes, les plus importants sont en Angleterre ceux de Mary Wollstonecraft, la mère de Mary Shelley, avec notamment *A Vindication of the Rights of Woman* (1792) : à défaut d'y indiquer explicitement qu'elle voit la femme comme une égale de l'homme, elle revendique pour son sexe le droit à une meilleure éducation, afin d'atteindre dans la société la place qui lui revient de droit et à laquelle il peut parfaitement prétendre. En France, on peut citer Choderlos de Laclos : tout d'abord avec *Les Liaisons Dangereuses* (1782), où la Marquise de Merteuil revendique dans la quatre-vingt-et-unième lettre son statut de femme libérée et indépendante des hommes²⁶⁶ ; puis dans son traité *Des femmes*

²⁶⁴ M. Sonnet, « L'éducation des filles à Paris au XVIII^e siècle », art cit.

²⁶⁵ Á. Sirvent Ramos, M. I. Corbí Sáez et M. Á. Llorca Tonda (eds.), *Femmes auteurs du dix-huitième siècle: nouvelles approches critiques*, op. cit.

²⁶⁶ Pierre-Ambroise-François Choderlos de Laclos, *Les liaisons dangereuses*, Collection Bibliothèque des Classiques., s.l., Archipoche, 2014, 576 p.

et de leur éducation (1783), où il invite les femmes à sortir de leur esclavage, en leur montrant à quelle état elles sont réduites :

*Si ce tableau fidèlement tracé vous laisse de sang-froid, si vous pouvez le considérer sans émotion, retournez à vos occupations futiles. Le mal est sans remède, les vices se sont changés en mœurs. Mais si au récit de vos malheurs et de vos pertes, vous rougissez de honte et de colère, si des larmes d'indignation s'échappent de vos yeux, si vous brûlez du noble désir de ressaisir vos avantages, de rentrer dans la plénitude de votre être, ne nous laissez plus abuser par de trompeuses promesses, n'attendez point les secours des hommes auteurs de vos maux (...) Apprenez qu'on ne sort de l'esclavage que par une grande révolution (...) jusqu'à ce qu'elle soit arrivée, et tant que les hommes régleront votre sort, je serai autorisé à dire, et il me sera facile de prouver qu'il n'est aucun moyen de perfectionner l'éducation des femmes.*²⁶⁷

Laclos invite à une révolution, car il montre bien qu'au vu de la société contemporaine, les Lumières seront impuissantes pour les femmes : les hommes malgré leurs discours ne voudront rien faire, et ils ne le pourront pas non plus car la question dépend aussi de la volonté des femmes elles-mêmes, qui se sont accoutumées à la condition inférieure qu'on leur a attribuée. Et de fait, on a vu jusqu'ici que les revendications en faveur des femmes dans les romans gothiques restaient modérées bien que remarquables pour l'époque : il s'agit au moins autant de prudence que d'usage ancré dans les mœurs. Ainsi les écrits féminins ne manquent pas pour revendiquer une meilleure éducation et une meilleure considération, à commencer par Mme de Genlis dont nous avons déjà cité des passages de sa nouvelle *La femme auteur* ; mais elle pense les femmes incapables de faire de la politique. Plus rares sont ceux qui défient directement l'autorité, comme *Histoire de Molly, paysanne poète* (1751), un conte de Jeanne Marie Leprince de Beaumont qui raconte l'histoire d'une jeune fille qui adore lire et veut devenir auteure ; son père, catégoriquement opposé, la place comme femme de chambre chez une dame qui promet de la faire renoncer à ses chimères, mais avec

²⁶⁷ Pierre-Ambroise-François Choderlos de Laclos, *De l'éducation des femmes: 1783*, Grenoble, France, J. Millon, 1991, 138 p.

l'aide de la cuisinière Molly parvient à écrire et à publier²⁶⁸. Après la Révolution, on a vu chez Charles Fourier un souci similaire à celui de Laclos dans sa *Théorie des quatre mouvements*, lorsqu'il reproche aux femmes savantes de se détourner de la condition de leur sexe²⁶⁹. D'autres auteurs masculins sont plus mitigés, et entre l'ignorance absolue ou la révolution des femmes, on trouve par exemple Sainte-Beuve, qui dans son article au sujet de *Lélia* de George Sand, publié dans *Le National*, reconnaît le florilège de femmes auteurs, le fait que chacune ait son mot à dire et sa part de revendication ; il y voit une « indication sociale grave » et salue l'effort intellectuel des femmes, mais précise tout de suite après que, « nous l'espérons bien », le beau sexe tout entier ne deviendra jamais auteur car il y perdrait en grâce²⁷⁰.

Certains textes se répondent, comme Auguste de Labouïsse-Rochefort qui consacre une partie de son œuvre, *Trente ans de ma vie (de 1795 à 1826), ou Mémoires politiques et littéraires*, à la question de la femme, qu'il estime égale à l'homme, et à la question de la femme auteure qu'il encourage en tous points, arguant du fait que la vocation d'écriture ne dépend pas d'un choix mais d'une inclination naturelle²⁷¹. Il s'insurge en particulier contre un texte de Sylvain Maréchal, le *Projet d'une loi portant défense d'apprendre à lire aux femmes* (1801) : ce texte a connu quatre rééditions au cours du XIX^e siècle, et bien que l'auteur l'ait rédigé sur une note humoristique en sachant que son texte avait peu de chance d'être réellement promulgué, il est néanmoins convaincu du fond de son propos qui se situe dans la lignée des propos du Code Civil²⁷² : à savoir que la femme est inférieure à l'homme, qu'elle ne peut se prévaloir d'un quelconque intellect, et que par conséquent la lecture les dessert et nuit à la société. Maréchal s'appuie sur plusieurs types d'arguments : sur les valeurs morales qu'il estime antérieures à la naissance de la lecture et de l'écriture ; sur l'histoire, déclarant par exemple que si Catherine de Médicis n'avait pas su lire, il n'y aurait pas eu de massacre de la Saint-Barthélemy (considération n°18) ; sur les sciences et la médecine, en invitant notamment à considérer « *La mort précoce de plusieurs jeunes filles que leurs mères*

²⁶⁸ Á. Sirvent Ramos, M.I. Corbí Sáez et M.Á. Llorca Tonda (eds.), *Femmes auteurs du dix-huitième siècle*, op. cit.

²⁶⁹ Cité par J.-C. Yon et la Société des études romantiques et dix-neuviémistes, *La femme auteur*, op. cit.

²⁷⁰ Ibid.

²⁷¹ Auguste de Labouïsse-Rocheford, *Trente ans de ma vie (de 1795 à 1826), ou, Mémoires politiques et littéraires*, s.l., The Author, 1846, p. 235 à 241

²⁷² Rebecca Rogers, « Maréchal Sylvain. Projet d'une loi portant défense d'apprendre à lire aux femmes (1801) suivi des réponses de Marie-Armande Gacon-Dufour et Albertine Clément-Hémery / Maréchal Sylvain, Projet d'une loi portant défense d'apprendre à lire aux femmes. Textes présentés par Bernard Jolibert. Paris, L'Harmattan, 2007. – 189 p. / Postface de Michelle Perrot. Paris : éd. Mille et une nuits, 2007. – 108 p. », *Revue française de pédagogie. Recherches en éducation*, 1 décembre 2007, n° 161, p. 128-129.

avaient condamnées à l'étude des langues et à d'autres sciences toutes aussi peu compatibles aux forces et aux goûts naturels d'une jeune personne. » (considération n°39), et en rappelant que la femme se doit d'être inférieure à l'homme, en particulier celui auquel elle est mariée ; sur différents récits religieux et mythologiques dont il affirme que les différentes héroïnes ne savaient pas lire, y compris la Vierge Marie (allant ainsi à l'encontre d'un grand nombre de représentations artistiques la représentant avec un livre à la main lors de la venue de l'archange Gabriel) ; sur plusieurs citations littéraires de Balzac, Montaigne, Molière ou encore de l'*Encyclopédie*. Il reprend également les critiques contre une littérature devenue trop prolifique au détriment de sa qualité, ainsi que la caricature du bas-bleu : « *La Raison ne veut pas plus que la langue française, qu'une femme soit auteur : ce titre, sous toutes ses acceptions, est le propre de l'homme seul* » (article IV)²⁷³. Le projet de loi interdit donc aux femmes de lire, écrire, imprimer, graver, scander, jouer de la musique, peindre, etc. (article VII) ; la plupart des sciences également leurs sont interdites, ainsi que les langues étrangères ou les distractions comme le jeu ou les fêtes ailleurs qu'en famille, et les maisons d'éducation pour jeunes filles aussi sont interdites car on n'y apprend pas la tenue d'une maison. Enfin, la femme sera totalement au pouvoir de son mari qui sera son seul référent, le seul autorisé à lui lire quelque chose, et le seul qui pourra écrire à sa place une lettre à un père ou un frère, la seule chose que les femmes aient le droit « d'écrire » (même le contrat de mariage devra être fait sur le seul consentement oral de la femme, article XXXI). Mais ce projet ne s'en tient pas qu'aux femmes : en effet, les hommes ayant une femme lettrée seront considérés comme incapables d'exercer une quelconque fonction publique (article LVIII), et d'avoir des enfants puisqu'une femme lettrée n'a pas le droit d'être mère (article LXVI). Toute production pour les femmes ou venant d'une femme sera brûlée sur un bûcher (article LXXVII).

Bien que le projet de loi de Sylvain Maréchal soit un cas extrême, il offre néanmoins un large éventail de toutes les critiques possibles à l'encontre de l'éducation des femmes ou des femmes auteures. Son texte a bien évidemment suscité de réactions

²⁷³ D'après les travaux de Aurore Evain décrits dans son article « Histoire d'autrice, de l'époque latine à nos jours » paru dans *Séméion, Travaux de sémiologie* n°6, « Femmes et langues » en février 2008, la langue française possédait bien le pendant féminin de « auteur » avec le mot « autrice ». On en retrouve des occurrences depuis l'époque latine jusqu'à la Renaissance, mais il fut supprimé suite à une querelle entre Marie de Gournay, une brillante femme de lettres, et Guez de Balzac, qui faisait partie des premiers membres de l'Académie française de Richelieu, et entendait réformer la langue française. Sa lettre à M. Girard datée du 7 mai 1634 est restée célèbre pour sa distinction des bons et mauvais féminins, parmi lesquels le fameux « autrice », qui réapparaît au XVIII^{ème} siècle, mais en temps que néologisme car son étymologie a été complètement effacée par Guez de Balzac et ceux qui l'ont repris.

chez les femmes, notamment deux textes : l'un est de la plume de la romancière Marie-Armande-Jeanne Gacon-Dufour intitulé *Contre le projet de loi de S. M. portant défense d'apprendre à lire aux femmes par une femme qui ne se pique pas d'être femme de lettres*²⁷⁴ ; l'auteure y estime que le caractère de l'auteur et son projet extravagant ne méritent pas d'intervention, mais que l'émule que d'autres pourraient y trouver est alarmante, raison pour laquelle elle prend la plume et attaque le texte de Maréchal pour défendre son sexe et réclamer une meilleure éducation pour les femmes. Le deuxième texte est celui de l'auteure, journaliste et éditrice Albertine Clément-Hémery, *Les femmes vengées de la sottise d'un philosophe du jour ou Réponse au projet de loi de S. M. portant défense d'apprendre à lire aux femmes*²⁷⁵ : cette fois-ci, le ton est plus radical, et la critique répond point par point aux considérations et articles du projet de loi.

Les arguments de Maréchal, qui nous paraissent risibles aujourd'hui et qui sont certes rédigés avec également une volonté humoristique lorsqu'ils reprennent les clichés sur les femmes savantes, n'en sont pas moins similaires à ceux d'autres auteurs très sérieux, ou à certains traités médicaux. En effet, les débats sur l'éducation sont complétés par les discours médicaux dont nous avons déjà parlé plus haut, qui prolifèrent au XIX^e siècle et visent à expliquer l'infériorité féminine selon des critères biologiques ; l'accent sur l'éducation y est également mis, puisque les femmes sont des êtres sensibles qu'un simple roman suffit à bouleverser : dès le XVIII^e siècle et pendant les Lumières, Tissot en tête avec un traité sur la santé des intellectuels (*De la santé des gens de lettres*, 1768) et un autre sur la masturbation (*L'Onanisme ou Dissertation sur les maladies produites par la masturbation*, 1760), les médecins associent l'onanisme et la lecture féminines comme des dangers physiques, moraux, mais aussi sociaux : la femme s'émancipe par la lecture et la découverte de soi, elle s'évade intellectuellement, mais s'enferme aux yeux du monde et se détourne de la société bien-pensante²⁷⁶. De manière plus générale, la lecture affecte la santé des femmes, comme le montre Laure Adler :

²⁷⁴ Marie Armande Jeanne Gacon-Dufour, *Contre le projet de loi de S. M. portant défense d'apprendre à lire aux femmes / par une femme qui ne se pique pas d'être femme de lettres*, s.l., 1801.

²⁷⁵ Albertine Clément-Hémery, *Les femmes vengées de la sottise d'un philosophe du jour, ou Réponse au projet de loi de S. M. portant défense d'apprendre à lire aux femmes / par madame *****, s.l., 1801.

²⁷⁶ Alexandre Wenger, « Lire l'onanisme. Le discours médical sur la masturbation et la lecture féminines au XVIII^e siècle », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 1 novembre 2005, n° 22, p. 227-243.

Emma devient la figure emblématique de la pathologie que crée, chez les femmes, le fait même de lire : les femmes qui lisent s'exposent aux affections pulmonaires, à la chlorose, à la déviation de la colonne vertébrale et, last but not least, à l'hystérie.

*Car la femme qui lit est une insatiable sexuelle. Au lieu de lire, elle ferait mieux de frotter le parquet de son appartement tous les matins, de s'injecter des lotions calmantes dans le vagin, de boire des infusions de fleurs de mauve, comme le prescrit le Traité de thérapeutique et de matière médicale, recueil de traitements et médicaments publié en 1836 et réédité neuf fois jusqu'en 1877...*²⁷⁷

La femme qui lit est une hystérique, et la lecture est chez elle un risque pour sa santé comme pour sa morale, un risque qu'il convient donc de limiter par l'éducation, et dans le pire des cas par des traitements médicaux. Et si elle persiste dans sa voie, elle devient une erreur de la nature, un terme qui cacherait selon Wendy Martin la peur sociale masculine de devoir accorder une place aux femmes et d'avoir à organiser une nouvelle révolution, genrée celle-ci :

*(...) in the nineteenth century this fear of the intellectual woman became so intense that the phenomenon... was recorded in medical annals. A thinking woman was considered such a breach of nature that a Harvard doctor reported during his autopsy on a Radcliffe graduate he discovered that her uterus had shrivelled to the size of a pea.*²⁷⁸

Après la Révolution (et peut-être à cause du fait que les femmes ont cru pouvoir faire aboutir leurs revendications à ce moment-là), le XIX^{ème} siècle consacre l'infériorité féminine juridiquement, mentalement et médicalement. Une femme doit donc rester ignorante pour son propre bien, afin de ne pas perdre sa santé et son sexe,

²⁷⁷ L. Adler et S. Bollmann, *Les femmes qui lisent sont dangereuses*, op. cit. ; le traité médical cité ici est celui du médecin Armand Trousseau (1801-1867), disponible sur Gallica, mais nous n'avons pu retrouver le passage qui est à la source du propos de Laure Adler.

²⁷⁸ Wendy Martin, « Anne Bradstreet's Poetry : a Study of Subversive Piety », cité par Sandra M. Gilbert et Susan Gubar, *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*, New Haven, Conn., Etats-Unis d'Amérique, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, 2000, p. 56 : [(...) au XIX^{ème} siècle cette peur de la femme intellectuelle devint si intense que le phénomène fut inscrit dans les annales médicales. Une femme pensante fut considérée comme une telle erreur de la nature qu'un docteur d'Harvard rapporta que, durant son autopsie sur une émule de Radcliffe, il avait découvert que son utérus avait rétréci jusqu'à la taille d'un petit pois.]

mais aussi et surtout pour que la société perpétue son fonctionnement. On a déjà vu que les auteurs masculins à eux seuls pouvaient constituer un obstacle à leurs consœurs car elles écrivaient plus vite et donc accaparaient les éditeurs, de même que les meilleures ventes²⁷⁹ ; dès la création de l'Académie française par Richelieu le conflit s'était manifesté avec la suppression du mot « autrice »²⁸⁰. Au vu du nombre de précautions et du contrôle instauré autour des lectures féminines, il n'est pas étonnant que la seule lecture de romans, y compris de romans noirs, soit au centre de tant de débats.

De l'extravagance de lire des romans noirs

Au XVIII^{ème} siècle se développe l'idée, pour contrecarrer les effets néfastes du de la lecture à outrance et du roman, que celui-ci pourrait être utile et constituer un vecteur d'éducation notamment pour les jeunes filles ; c'est effectivement plus ou moins le cas, mais les critiques sont réticents à admettre une telle chose, Rousseau en tête. Le roman fait office de palliatif à l'éducation, raison pour laquelle il inquiète autant, puisqu'on ne peut avoir de contrôle sur son contenu, ni sur ce que peuvent en retirer les jeunes filles. Le roman gothique paraît d'autant moins indiqué qu'il souffre en France de son nom même, puisque le terme « gothique » désignait, avant l'arrivée du roman et du regain d'intérêt pour l'art du XIII^{ème} siècle, quelque chose de suranné voire ridicule. On en trouve plusieurs exemples en recherchant le terme dans le journal de la *Décade philosophique* : ainsi, dans un article d'un certain V.D.M. adressé à la rédaction, l'auteur explique que désormais tous les artisans ont un langage technique incompréhensible pour le client lambda, excepté le cordonnier :

*Le [cordonnier] nous pria tout bonnement d'indiquer la forme du soulier. Ce mot nous parut très-gothique, et nous fit conjecturer que l'art du cordonnier n'avait pas fait de grands progrès.*²⁸¹

²⁷⁹ J.-C. Yon et Société des études romantiques et dix-neuviémistes, *La femme auteur*, op. cit.

²⁸⁰ A. Evain, « Histoire d'autrice, de l'époque latine à nos jours », art cit.

²⁸¹ *La Décade philosophique, littéraire et politique / par une société de républicains*, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1258976r>, janvier 1804, (consulté le 16 avril 2019).

Le terme critique ici l'absence d'évolutions du cordonnier, « gothique » est donc l'équivalent d'ancien, voire démodé. De même, un long article critique au sujet de *L'Almanach des Muses pour l'an X*, écrit par un certain G., s'offusque des poésies de Dorat et de ses imitateurs :

*N'est-ce pas là du Dorat le plus pur ? Et sans parler du goût et du ton, quelles mœurs ! quelle opinion des femmes ! quel manque d'égards !... Mais peut-être au reste fais-je là des exclamations très-gothiques ; peut-être ce ton et ces mœurs sont-ils dans l'ensemble de toutes ces belles et bonnes choses dont on sollicite ou on vante le retour. C'est ce que j'ignore dans ma retraite, et ce que je me trouve heureux d'ignorer.*²⁸²

Ici encore, le terme de « gothique » est utilisé par l'auteur pour souligner le fait que ses propos seront peut-être perçus comme ridicules et d'un autre temps par ses lecteurs plus jeunes et plus au fait de leur époque. Quand bien même le terme de « roman noir » domina en France la première vague du genre gothique, le mot « gothique » s'est néanmoins bien retrouvé dans les romans pour qualifier châteaux et abbayes (permettant ainsi de remplacer parfois une longue description par un seul mot), ou même dans les critiques littéraires. Difficile alors pour les contemporains de prendre au sérieux le roman gothique, déjà très inspiré du genre sentimental, et de le laisser lire impunément aux jeunes filles. Il existe des voix favorables au roman, à condition cependant de trier les bons et les mauvais romans ; par exemple, Rétif de la Bretonne déclare dans le 3^{ème} volume de *Les Françaises, ou XXXIV Exemples choisis dans les mœurs actuelles, propres à diriger les filles, les femmes, les épouses et les mères* que tous les romans ne sont pas à jeter, et que certains parents en étant trop catégoriques sur la question ôtent une source d'éducation à leurs filles²⁸³.

On s'inquiète cependant de ce que la lecture peut leur faire négliger leurs devoirs, comme le montre le tableau de Jean Siméon Chardin, *Les Amusements de la vie privée* (1746), avec une femme assise en train de rêver, un livre à la main, et le regard à l'opposé d'un rouet, qui est un outil traditionnellement féminin ; ou encore celui de Pieter Janssens Elinga, *Femme en train de lire* (1668-1670), qui montre une domestique

²⁸² *La Décade philosophique, littéraire et politique / par une société de républicains*, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1258966c>, 2 octobre 1801, (consulté le 16 avril 2019).

²⁸³ H. Coulet et R. Fortassié (eds.), *Idées sur le roman*, op. cit.

en train de lire un livre probablement emprunté à sa patronne, au lieu de ranger le désordre dans la pièce²⁸⁴. La lecture de romans peut également faire croire aux jeunes filles qu'elles vont épouser l'homme de leurs rêves, et entraîner des complications lorsqu'il faudra faire un simple mariage de raison, voire nuire à la stabilité du futur ménage ; en effet, on peut voir dans *Emmeline, the Orphan of the Castle* de Charlotte Smith que l'héroïne éponyme, à mesure qu'elle prend conscience de sa valeur, est déterminée à attendre l'élue de son cœur et ce peu importe le temps qu'il faudra²⁸⁵. C'est pourquoi Rousseau, pour qui « une honnête jeune fille ne lit point de livres d'amour » et doit se conformer aux ordres de ses parents, afin de combattre son cœur naturellement corrompu par une conduite régulière, déclare la chose suivante dans la *Préface de la Nouvelle Héloïse ou Entretien sur les romans* :

*Voulant être ce qu'on n'est pas, on parvient à se croire autre chose que ce qu'on est, et voilà comment on devient fou. Si les Romans n'offraient à leurs Lecteurs que des tableaux d'objets qui les environnent, que des devoirs qu'ils peuvent remplir, que des plaisirs de leur condition, les Romans ne les rendroient point fous, ils les rendroient sages.*²⁸⁶

Les romans ne peuvent donc que ruiner les jeunes filles déjà en grand danger de mal tourner, et on a vu à quel point le désir d'identification à l'héroïne pouvait être grand ; aussi les romans se doivent à tout prix d'être vraisemblants selon l'auteur, à défaut d'être véritablement utiles. Enfin, la lecture individuelle, parfois dans le secret de l'intimité, de romans qui mettent l'emphasis sur les émois de l'amour, est vue comme un grave danger pour la pudeur et l'innocence des jeunes filles dont on craint que la lecture ne les dévergonde : des représentations comme le tableau de Pierre Antoine Baudouin, *La Lecture* (vers 1760)²⁸⁷, ne sont pas faits pour tranquilliser les parents, en montrant une jeune femme abandonnée sur un fauteuil, une main tenant un livre et l'autre glissée sous l'étoffe de la jupe, suggérant qu'elle se masturbe suite à une lecture romantique ou suggestive²⁸⁸. Le médecin J.D.T. de Bienville, dont l'ouvrage intitulé *La Nymphomanie, ou Traité de la fureur utérine* (1771) est considéré comme le pendant de l'œuvre de

²⁸⁴ Voir les deux tableaux en annexe.

²⁸⁵ D. L. Hoeveler, *Gothic feminism*, op. cit.

²⁸⁶ H. Coulet et R. Fortassié (eds.), *Idées sur le roman*, op. cit.

²⁸⁷ Voir en annexe.

²⁸⁸ L. Adler et S. Bollmann, *Les femmes qui lisent sont dangereuses*, op. cit.

Tissot, déplore le fait que les parents tiennent les jeunes filles parfois trop longtemps dans l'innocence avant le mariage, ce qui les conduit à chercher les réponses à leurs questions intimes par d'autres moyens ; la complicité d'une servante qui fournit des romans suffit à déclencher l'irréparable.²⁸⁹

Tous ces « risques » du roman sont d'autant plus importants que très souvent, le personnage principal sur lequel repose l'action et la réflexion est une femme, comme le montre Elizabeth Bergen Brophy :

*The novel was an important voice for the aspirations of women because it took them seriously, refusing to see them as totally subsumed in roles which made them appendages to men. The concern demonstrated by most of these novels for the well-being of women as individuals encouraged real women to consider their own lives as worthy of serious consideration and themselves as deserving real choices. The number of references to novels in letters and journals of the period does indeed show that women not only read them but discussed them as models for conduct.*²⁹⁰

Cela est vrai au sujet du roman sentimental, et l'est encore plus vrai du roman noir féminin car la femme tend à y être plus active et plus indépendante : elle est éloquente et prend la parole en public (Cornélia dans *Les Mines de Mazara*²⁹¹), elle débat sur la religion, la philosophie et même la politique (Luxima dans *The Missionary*²⁹²), elle voyage seule et/ou de nuit (Ellis dans *The Wanderer*²⁹³), elle élabore des plans d'évasion qui nécessitent de creuser ou d'explorer (Rose dans *Rose d'Altenberg*²⁹⁴), elle prend parfois même les armes (Olimpia dans *Olimpia ou les Brigands des Pyrénées*²⁹⁵, Adelina

²⁸⁹ A. Wenger, « Lire l'onanisme. Le discours médical sur la masturbation et la lecture féminines au xviii^e siècle », art cit.

²⁹⁰ E.B. Brophy, *Women's lives and the 18th-century English novel*, op. cit. : [Le roman était une voix importante pour les aspirations des femmes, car il les prenait au sérieux, refusant de les voir comme totalement soumises dans des rôles qui les transformaient en appendices des hommes. Le souci démontré par la plupart de ces romans pour le bien-être des femmes, en tant qu'individus, encourageait les femmes dans la réalité à appréhender leurs propres vies comme dignes de considération, et elles-mêmes comme méritant de véritables choix. Le nombre de références aux romans dans les lettres et les journaux de la période montre en effet que les femmes, non seulement les lisaient, mais en discutaient comme de véritables modèles de conduite.]

²⁹¹ Marie-Adélaïde Barthélemy-Hadot, *Les Mines de Mazara, ou les Trois sœurs*, op. cit.

²⁹² L. S. Morgan, *Varieties of female gothic. Volume 6, Orientalist Gothic*, op. cit.

²⁹³ F. Burney et M. A. É. scientifique Doody, *The wanderer*, op. cit.

²⁹⁴ *Rose d'Altenberg, ou Le spectre dans les ruines, manuscrit trouvé dans le porte-feuille de feu Anne Radcliff, et traduit de l'anglais, par Henri Duval, auteur de Mes contes, et ceux de ma gouvernante ; du Manuel de la jeune femme, du Manuel de l'enfance, etc.*, op. cit.

²⁹⁵ C.-F.-A. M. Saint-Venant, *Olimpia, ou Les brigands des Pyrénées ; par Mme de Saint-Venant*, op. cit.

dans *Les Mines de Mazara*). Sur les quinze ouvrages de notre corpus, onze ont des femmes pour personnages principaux ; sur les quatre restants, trois montrent néanmoins un réel souci de la femme en tant qu'individu. Par ailleurs on a vu plus haut en étudiant les auteures que plusieurs d'entre elles se réclamaient d'une héroïne romanesque, c'est dire l'importance de certaines lectures et de certains personnages dans le parcours de ces femmes ; sans parler des discours féminins dans certains romans pour une plus grande émancipation ou une meilleure considération : Ellis et Elinor dans *The Wanderer*, bien que leurs points de vue ne soient pas tout à fait les mêmes, revendiquent toutes les deux leur indépendance²⁹⁶ ; Horaïde dans *Les prisonnières de la Montagne* permet à l'auteure de critiquer les mœurs contemporaine, et de montrer la force de caractère d'une femme²⁹⁷ ; enfin Joséphine dans *Les Capucins ou le Secret du cabinet noir* déplore combien une bonne éducation lui a manqué pour mieux se protéger. On peut d'ailleurs déjà mesurer l'évolution de cette dernière qui montre à quel point l'éducation dispensée par le père Durolet l'a aidée à affiner son jugement : elle écrit deux lettres au cours du roman, dont voici la première :

« *J'accepte, avec gran plésir, la bonté que vout avez de me tiré des grifes de ma mere. Arengé tou com il vous pléra. Le plus taux sera le mieux. Tou à vou, avec respect, monsieur le Chevalier* » (sic)²⁹⁸.

Non seulement Joséphine rejette l'autorité maternelle, mais elle est aussi prête à fuir avec un homme : elle agit sans discernement, et son écriture le confirme par ses très nombreuses fautes et son manque d'éloquence. De plus, elle est visiblement passive, se contentant de passer du pouvoir de sa mère à celui du chevalier Fontaine. A la fin du roman, enfermée dans son couvent, elle écrit une seconde lettre au père Durolet dont voici un extrait :

« *C'est au moment que je vais cesser d'être, que je vous écris : je serai morte quand celle-ci vous sera remise ; je crois vous devoir cette marque d'attachement*

²⁹⁶ F. Burney et M.A.É. scientifique Doody, *The wanderer*, op. cit.

²⁹⁷ D. de Castéra, *Les prisonnières de la montagne, ou La chapelle abandonnée*, par l'auteur du « Fantôme blanc » et autres ouvrages (D. de Castéra)..., op. cit.

²⁹⁸ É. B. de Méré, *Les capucins, ou Le secret du cabinet noir, histoire véritable. Troisième édition, corrigée et augmentée, publiée par M. de Faverolle*,..., op. cit. p. 77

pour prix des maux que vous avez attiré sur ma tête. Rappelez-vous, homme profondément scélérat, cette Joséphine si simple, si incapable de feindre, la première impression que vous fîtes sur son cœur, et que, par un complot infernal, vous séduisîtes sous le nom d'un autre. (...) mais ce n'est pas sans un sentiment de reconnaissance pour vous que je quitte la vie : vous m'aviez créé une âme, vous m'aviez appris à penser, à exprimer mes idées ; c'est donc à vous que je dois d'approcher sans trouble de ce moment si redouté de la brute insensible, et si désiré par l'âme du sage, comme le seul port contre l'orage des passions. »²⁹⁹

La lettre est bien plus longue que la première, mieux écrite et plus complexe. Joséphine a acquis de la maturité mais aussi de la sagesse et un esprit critique. Surtout, malgré sa rancœur contre Durolet, elle lui pardonne car c'est grâce à l'éducation qu'il lui a donnée qu'elle peut réfléchir ainsi, ce qui lui permet de faire face à son sort. Elle meurt libérée en quelque sorte, puisqu'à l'heure où elle écrit cette lettre, elle a acquis une véritable autonomie intellectuelle.

Cette volonté d'indépendance des héroïnes se retrouve dans les lectrices sur au moins un point : malgré la volonté de les empêcher de le lire, la société et la famille sont impuissantes face à ces lectrices qui trouvent le moyen de lire leurs romans favoris, quitte à le faire en cachette. On en a un premier indice dans la préface de Prosper Mérimée rédigée pour *La famille de Carvajal*, lorsqu'il fait dire à sa lectrice fictive :

*J'ai quinze ans et demi, et maman ne veut pas que je lise des drames romantiques. Enfin l'on me défend tout ce qu'il y a d'horrible et d'amusant. On prétend que cela salit l'imagination d'une jeune personne. Je n'en crois rien (...) Vous ne pouvez vous figurer quel plaisir on éprouve en lisant à minuit dans son lit un livre défendu.*³⁰⁰

La jeune fille n'hésite pas à défier ses parents et à se cacher pour lire ses romans noirs, et surtout elle n'en montre aucune trace de remords, allant jusqu'à remettre en cause l'opinion parentale pour affirmer la sienne. De même, l'auteur du texte *The*

²⁹⁹ Ibid. vol. 2, p. 211-216

³⁰⁰ P. Mérimée, *La Jaquerie ; La Famille de Carvajal / Prosper Mérimée ; Avec une préface par Eugène Marsan*, op. cit.

Terrorist System of Novel-Writing (1797) témoigne de l'impuissance de l'autorité paternelle :

*It – having fallen to my lot to peruse many of these wonderful publications, previously to my daughters reading them (who, by the bye, would read them whether I pleased or not) I think I can lay down a few plain and simple rules, by observing which any man or maid, I mean, ladies' maid, may be able to compose from four to six uncommonly interesting volumes (...)*³⁰¹

L'auteur montre ici tout le mépris qu'il a pour le genre, bien qu'il semble en avoir lu de nombreux livres : pour lui, ces romans noirs sont surtout des lectures, puis fatalement des productions, de femmes de chambre qui ne conviennent donc pas à des jeunes filles bien éduquées ; mais dans le même temps, il se reconnaît impuissant à empêcher ses filles de les lire, soit qu'elles les prennent dans sa propre bibliothèque comme la lectrice de Mérimée, soit qu'elles se les procurent par d'autres moyens. Le tableau d'Auguste Toulmouche intitulé *Le Fruit défendu*³⁰², illustre bien ce cas, malgré le fait qu'il date de 1865 soit près de soixante-dix ans après le témoignage de ce père dépassé, en montrant plusieurs jeunes filles qui se pressent dans une bibliothèque pour lire des romans que l'on suppose interdits, tandis que l'une d'entre elles guette à la porte pour éviter que toutes ne soient surprises. Peu importe donc la réprobation générale autour du roman gothique ou du roman noir, les lectrices sont bien décidées à satisfaire leur penchant romanesque, lequel les encourage à assumer leurs désirs et leurs choix.

³⁰¹ *The Terrorist System of Novel-Writing* (1797), <https://home.gwu.edu/~klarsen/terror.html>, art cit. : [Puisqu'il m'a incombé de lire beaucoup de ces merveilleuses publications avant que mes filles ne les lisent (d'ailleurs, elles les auraient lues que je le veuille ou non), je pense pouvoir établir quelques règles simples et concrètes, dont l'observation permet à n'importe quel homme ou femme, c'est-à-dire femme de chambre d'une lady, de composer de quatre à six volumes extraordinairement intéressants.]

³⁰² Voir en annexe.

« MAIS POURQUOI LISENT-ELLES CES CHOSES ? » : LE GOTHIQUE FEMININ ET L'IMAGE DE LA FEMME

Dans son article intitulé « But Why Do They Read Those Things ? : The Female Audience and the Gothic Novel », Kay J. Mussell pose la question de savoir ce qui motive la lecture des romans gothiques chez les femmes³⁰³ : de fait, plusieurs facteurs entrent en ligne de compte : le frisson de la lecture interdite, la fascination morbide pour la violence et les spectres, le mélange avec le roman sentimental qui ajoute la passion amoureuse, l'exotisme historique ou géographique qui répond à un besoin d'évasion littéraire, et en même temps le point de repère avec les valeurs morales et genrées de la société contemporaine. On a vu que les héroïnes de romans gothiques féminins tendent vers un besoin d'indépendance, mais on sait aussi que la répétition des scénarios ne leur donne que deux choix de fin de carrière : le mariage ou la mort. Là se trouve la source de la majorité des débats des *gender studies* au sujet du *female Gothic* : il ne s'agit pas de savoir s'il y a une volonté d'émancipation, elle est présente de fait dans les romans, nous l'avons assez démontré ; en revanche, au vu de l'identification parfois forte entre lectrice et personnage, la question est plutôt de savoir ce que l'héroïne offre au regard de la lectrice qui s'identifie à elle, et quelle réaction elle propose face au problème sociétal qu'elle soulève plus ou moins implicitement. Pour Michelle Massé³⁰⁴ et Kay J. Mussell, l'évasion n'est qu'une illusion, et tôt ou tard la femme doit se résoudre ; Diane Long Hoeveler propose une autre lecture des textes, pour y voir la femme soumise seulement en apparence³⁰⁵ ; tout comme Anne Williams, elle voit dans le gothique féminin l'avènement d'un principe féminin, la figure de la femme-mère s'opposant à celle de l'homme-père, via un affrontement entre *female Gothic* et *male Gothic*³⁰⁶. Nous ne prétendons pas apporter une réponse tranchée au débat ; la réception d'un discours dépendant de la volonté de l'auteur mais aussi de l'état d'esprit et de la subjectivité du public, il est possible que les trois interprétations soient valides selon les femmes et les contextes sociaux et politiques. L'analyse des possibles interprétations littéraires est nécessaire pour comprendre comment l'image de l'héroïne gothique peut être replacée

³⁰³ Juliann E. Fleenor (ed.), *The Female Gothic*, Montréal, Canada, Eden Press, 1983, 311 p.

³⁰⁴ Michelle Annette Massé, *In the name of love: women, masochism, and the Gothic*, Ithaca (N.Y.), Etats-Unis d'Amérique, Cornell university press, 1992, 311 p.

³⁰⁵ D.L. Hoeveler, *Gothic feminism*, op. cit.

³⁰⁶ A. Williams, *Art of darkness*, op. cit.

dans le contexte bien réel vécu par les lectrices ; par ailleurs, puisque le concept du *female Gothic* ne se concentre que sur les productions féminines anglaises, et que nous avons démontré la spécificité du roman noir français par ses origines et son évolution (malgré une forte influence anglaise), nous souhaitons tenter d'évaluer les éventuelles différences entre héroïnes gothiques anglaise et française.

Evasion ou illusion ?

Le roman gothique est un moyen d'évasion pour sa lectrice, qui peut ainsi oublier le temps de sa lecture son quotidien quel qu'il soit ; dans les traités de médecine, c'est d'ailleurs contre l'imagination trop emportée des femmes que les médecins mettent en garde. Les auteures ne s'y sont pas trompées : ainsi Sarah Wilkinson accorde un rôle particulier aux livres dans ses *bluebooks*. Dans *The Spectres*, les livres sont omniprésents et toujours mis en avant dans les descriptions des chambres ou des prisons féminines ; et lorsque Francisco enferme Malvina, il lui déclare :

*(...) you thought I was not serious in my threats ; you now find your error ; no books, nor other ressources shall be allowed, to cheer the dull monotony of your hours (...)*³⁰⁷

Les livres semblent être une ressource précieuse pour être mentionnés avant toutes les autres, une ressource d'une part pour l'éducation, car la prison de la mère de Malvina était remplie de livres pour éduquer sa fille, et une ressource pour s'évader d'autre part, ou du moins simuler une évasion en oubliant temporairement la prison, voire trouver un moyen de s'enfuir réellement. La même constatation peut être faite à la lecture de *The White Cottage of the Valley* :

*Her time was passing in nursing Rosalthe, and working with her needle, the materials for which the woman procured her – but there was not a single book in the whole edifice.*³⁰⁸

³⁰⁷ G. Kelly (ed.), *Varieties of female gothic. Volume 2, Street gothic*, op. cit. p. 300 : [(...) vous pensiez que je n'étais pas sérieux dans mes menaces ; vous êtes maintenant confrontée à votre erreur ; aucun livre ni aucune autre ressource ne vous sera accordé pour agrémenter la triste monotonie de vos heures (...)]

Emma est gardée prisonnière par le comte de Clarencourt avec sa petite fille Rosalthe ; le comte est en fait son beau-père et il souhaite qu'elle renonce à son mariage et aux droits de ses enfants, pour que son fils puisse épouser la femme qu'il a choisie pour lui au lieu d'Emma. Son enfermement semble redoublé par le fait qu'il n'y a pas de livre, et la constatation de cette absence donne l'impression de dénoncer un peu plus la barbarie de son geôlier. Sarah Wilkinson offre ainsi une sorte de mise en abyme en montrant à sa lectrice une héroïne qui cherche à s'évader par la lecture.

Selon Kay J. Mussell³⁰⁹, le choix d'un roman gothique permet à la lectrice de retrouver ce qui pourrait manquer à sa vie : l'action, le mystère, l'excitation, et même le danger, tout cela ajouté aux actions domestiques féminines traditionnelles. Loin de se contredire, les deux mondes, le monde gothique et le monde domestique, se renforcent car le premier sublime le second : la vie quotidienne des femmes devient plus attractive, et leurs actions quotidiennes deviennent cruciales. Dans le même temps, l'héroïne acquiert le statut et les objets qui vont avec cette vie quotidienne : elle s'établit par le mariage et recouvre ses biens qui comprennent presque toujours une demeure, souvent celle où l'antagoniste l'a enfermée, pour symboliser le retour à l'ordre. Les rôles traditionnels, épouse et mère, gagnent eux aussi de la valeur puisque l'héroïne a dû résoudre un mystère et subir l'oppression pour les avoir ; et si elle ne les a pas eu, elle meurt en manquant de près le bonheur qu'elle convoitait temps : par exemple, à la fin de *Malvina*, l'héroïne devient folle et meurt quelques instants après avoir regagné sa conscience, constatant que sa fille d'adoption était auprès d'elle et que son mari ne l'avait pas trompée comme elle le croyait³¹⁰.

Bien sûr, cette lecture n'est qu'une illusion sans pouvoir sur la réalité, d'où la lecture à répétition de romans gothiques avec peu ou prou le même scénario, afin de relâcher temporairement la tension accumulée. Le roman gothique renforce donc l'ordre sociétal, en assurant à la lectrice que cet ordre est juste, et qu'elle y a sa place, sublimée par le roman gothique. L'irréalité du gothique est aussi ce qui fait partie de son charme, de telles situations de danger ou d'horreur comme l'enfermement, le meurtre ou le viol comme dans *Le Monstre*³¹¹ ne peuvent être appréciées que par le biais de la fiction. En

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 355-356 : [Son temps était consacré à s'occuper de Rosalthe et à faire des travaux d'aiguille, avec le matériel que la femme lui avait procuré – mais il n'y avait pas un seul livre dans le bâtiment tout entier.]

³⁰⁹ J.E. Fleenor (ed.), *The Female Gothic*, op. cit.

³¹⁰ S. Cottin, *Oeuvres complètes*, op. cit.

³¹¹ J. Bastide, *Le monstre / par Camille Bodin*, op. cit. : rappelons que le roman avait été censuré lors de sa première édition pour ses scènes sexuelles, notamment lorsque Mulsen viole sa propre fille, et ses allusions

montrant des femmes actives et compétentes, le roman gothique répond donc à une quête de sens et d'identité : après l'échappatoire loin de la société patriarcale vient la réconciliation avec cette même société lorsque l'héroïne se marie et accepte finalement d'être sous la coupe d'un homme³¹².

Anthony Glinoeer suggère la même idée dans ses travaux : la souffrance de l'héroïne fait office de catharsis pour le public lecteur, et permet de mieux faire accepter l'absence de mobilité sociale au public dit « féminin », c'est-à-dire non seulement les femmes mais aussi les vieillards, les enfants et les oisifs auxquels la lecture de romans est associée. Les masses peuvent s'évader et même s'éduquer par la lecture de romans, mais cette même lecture les maintient dans le schéma patriarcal en canalisant les ardeurs velléitaires, voire révolutionnaires : à ce titre, le roman frénétique, alors que Sade y voit paradoxalement l'inspiration exclusive de la violence de la Révolution, « *incarne la stabilisation sociale et politique de la Restauration, aussi bien dans ses aspirations bourgeoises que dans son aristocratie* »³¹³. Pigoreau suit le mouvement lorsqu'il parle des vieillards qui se distraient avec des romans noirs³¹⁴.

L'évasion n'est donc qu'une vaste illusion, mais parfois c'est l'illusion elle-même prend des allures d'enfermement pour l'héroïne et donc la lectrice : en effet, elle n'a que deux solutions possibles entre le mariage et la mort (pas un seul des romans du corpus ne propose une autre alternative), et doit subir le poids d'un idéal féminin dont elle ne peut dévier un seul instant, sous peine d'être rejetée, voire qualifiée de masculine comme Victoria dans *Zofloya* qui se masculinise peu à peu au fil du récit. Les romans gothiques et frénétiques montrent un monde parfois sans pitié pour les femmes : dans les romans elles ne doivent leur salut qu'à leur vertu, mais d'une part cela est peu probable dans la réalité, et d'autre part si ces femmes s'écartent un tant soit peu de cette vertu, elles subissent le cruel châtiment de la mort : Joséphine meurt seule et pleine de regrets dans *Les Capucins*³¹⁵, Malvina devient folle et meurt pour avoir voulu céder à une passion violente³¹⁶, Luxima meurt également car elle s'est détournée de sa religion pour

trop explicites sur des pratiques sadiques, lorsque Marie montre son corps nu pour exposer les cicatrices infligées chaque nuit par son mari.

³¹² J.E. Fleenor (ed.), *The Female Gothic*, op. cit.

³¹³ A. Glinoeer, *La littérature frénétique*, op. cit., p. 83

³¹⁴ Pigoreau, *Supplément à la Petite bibliographie biographico-romancière, ou, Dictionnaire des romanciers*, op. cit.

³¹⁵ É.B. de Méré, *Les capucins, ou Le secret du cabinet noir, histoire véritable. Troisième édition, corrigée et augmentée, publiée par M. de Faverolle,....*, op. cit.

³¹⁶ S. Cottin, *Oeuvres complètes*, op. cit.

suivre son amant et père spirituel dans *The Missionary*³¹⁷. Le message est clair, la femme n'est pas libre de choisir qui aimer, qui prier, encore moins qui accueillir dans son lit, et les dangers qu'elle encourt sont ses punitions si elle dévie du droit chemin ; de sorte qu'en restant à sa place de victime passive, elle reste une jeune femme vertueuse et surtout innocente³¹⁸.

L'héroïne gothique se marie certes généralement avec l'élue de son cœur, mais c'est toujours après s'être assurée qu'elle est d'un rang équivalent : dans *Clermont*, Madeline souffre des inconstances d'Henri de Sevignie, qui de fait n'est pas sûr de pouvoir se permettre de s'attacher à une jeune fille qui n'a ni rang ni fortune³¹⁹ ; et dans *The Wanderer*, Harleigh ne pense à épouser Ellis que lorsque celle-ci se révèle être d'une position sociale acceptable ; de plus, l'oncle d'Ellis a une opinion très catégorique des femmes mariées et bien qu'il ait beaucoup d'affection pour sa nièce et qu'elle se retrouvait mariée avec un odieux personnage, elle devait obéir à son mari³²⁰. Beaucoup de personnages féminins secondaires n'ont même pas de prénom, et sont désignés par le titre féminisé du mari : elles sont une pure fonction, un objet scénaristique : ainsi dans *The Spectre* de Sarah Wilkinson, les femmes de Manfredi et Francisco sont désignées respectivement comme « the Countess » et « the Marchioness », et jamais autrement³²¹.

Nous avons déjà évoqué avec Michelle Massé le principe du « *marital Gothic* », où le mari remplace le père pour l'héroïne, et nous avons supposé que la répétition des lectures était un cycle de vies de femmes de la jeunesse à la maternité et la mort ou la séquestration, avant le remplacement par la fille : aucune échappatoire n'est possible avec la répétition de ce schéma. L'auteure montre également que la répétition du scénario gothique fonctionne comme celle d'un traumatisme pour la lectrice³²² : dans *Au-delà du principe de plaisir*, Freud avait déjà analysé ce phénomène sur son petit-fils qui jetait constamment une balle attachée à un fil, avant de rembobiner le fil pour rejeter la balle et ainsi de suite, en accompagnant le jet et la récupération de deux onomatopées ; ce jeu symbolisant en fait pour l'enfant le départ et le retour de sa mère, dans le but de

³¹⁷ L.S. Morgan, *Varieties of female gothic. Volume 6, Orientalist Gothic*, op. cit.

³¹⁸ M. A. Massé, « Gothic Repetition: Husbands, Horrors, and Things That Go Bump in the Night », art. cit.

³¹⁹ D.P. Varma et al., *The Northanger set of Jane Austen horrid novels.*, op. cit.

³²⁰ F. Burney et M.A.É. scientifique Doody, *The wanderer*, op. cit.

³²¹ G. Kelly (ed.), *Varieties of female gothic. Volume 2, Street gothic*, op. cit.

³²² M.A. Massé, « Gothic Repetition », art cit.

rendre la séparation moins douloureuse par l'expérience et l'impression de contrôle³²³. Dans notre cas, la lectrice lit et relit des romans gothiques comme pour rendre son quotidien moins douloureux en répétant le schéma auquel elle est destinée ; son traumatisme est en fait l'absence d'autonomie, qu'elle compense par le choix de ses lectures. Cependant, à l'inverse de l'enfant ou, autre exemple proposé par Michelle Massé, d'un militaire traumatisé par la guerre, la lectrice voit son malaise réactualisé chaque jour, d'où la nécessité pour le supporter d'en retirer une forme de plaisir, réalisée par le sentiment du devoir ou éventuellement de l'amour. La répétition de la lecture de romans noirs serait en fait une tentative (vaine) de trouver une solution à une souffrance réelle et permanente.

La mascarade de l'héroïne gothique

La dualité est un concept très présent dans le roman gothique, ne serait-ce que par l'opposition des notions de bien et de mal qui ne souffrent aucun compromis : l'antagoniste est puni, tout comme n'importe quel personnage qui s'écarte un tant soit peu de la vertu et qui doit alors subir soit la peine capitale, soit éventuellement le repentir hors du monde en tant qu'ermite ou recluse. L'héroïne gothique n'échappe pas à cette dualité, mais la sienne est la même que celle des femmes qu'elles soient lectrices ou auteures : c'est l'opposition entre la femme vertueuse, angélique, et la mauvaise femme, folle ou démoniaque. On a pu l'observer dans *Zofloya* avec l'opposition entre Victoria et Lilla³²⁴, mais on le voit également dans *Rose d'Altenberg*, où la duchesse de Vivaldi, l'antagoniste principale, est en nette opposition avec Rose³²⁵. Sandra M. Gilbert et Susan Gubar interprètent les personnages féminins « mauvais » comme l'émanation de la colère et de la frustration de l'auteure, qui plutôt que d'incarner son ressenti dans l'héroïne crée une figure opposée qui va détruire les figures patriarcales et rejeter les femmes qui s'y soumettent³²⁶. Ann Radcliffe semble même dépasser le clivage dans *The Mysteries of Udolpho* avec son héroïne Emily, qui rejette les autres femmes comme des

³²³ Marcel Rockwell, « De l'objet à la chose, du sujet en jeu dans le fantasme au Réel traumatique. L'objet dans la clinique, entre Lacan et Winnicott », *Analyse Freudienne Presse*, 2005, no 12, n° 2, p. 179-186.

³²⁴ C. Dacre, *Zofloya*; Or, *The Moor*, op. cit.

³²⁵ *Rose d'Altenberg, ou Le spectre dans les ruines, manuscrit trouvé dans le porte-feuille de feu Anne Radcliff, et traduit de l'anglais, par Henri Duval, auteur de Mes contes, et ceux de ma gouvernante ; du Manuel de la jeune femme, du Manuel de l'enfance, etc.*, op. cit.

³²⁶ S.M. Gilbert et S. Gubar, *The madwoman in the attic*, op. cit.

victimes de leurs esprits faibles et passionnés, mais aussi comme des victimes du système patriarcal où elles n'ont guère plus de valeur que des objets ; elle craint en fait de subir le même sort en laissant cours à ses propres passions, et fait de son mieux pour être raisonnable, presque masculine en conservant son sang-froid à l'instar d'un homme : elle devient une femme masculinisée, ainsi que son père le voulait car il craignait que son caractère naturellement doux ne lui cause du tort³²⁷. Pour Karen F. Stein, le *female Gothic* peut être vu comme une tentative des auteures d'explorer impunément la part monstrueuse de la féminité, en l'exprimant complètement³²⁸.

La femme est donc soumise à un clivage entre idéal et infernal, et la tension pour s'écarter à tout prix du mauvais modèle est un dilemme de tous les instants que chaque héroïne expérimente, notamment par le biais de la culpabilité : les femmes sont très souvent la proie de plusieurs hommes qui veulent en faire leur maîtresse ou leur femme, et très souvent elles sont accusées d'être des démons séducteurs, cause de tous les maux de ces mêmes hommes qui tentent de les séquestrer. Ethelinde n'a ainsi pas moins de cinq hommes qui réclament son cœur³²⁹, Horaïde devient la proie de Ramirez qui dans sa folie destructrice exige qu'elle n'épouse personne d'autre que lui sous peine de les tuer tous les deux³³⁰, Malvina doit subir la passion funeste d'Edmond qui passe littéralement par toutes les étapes du méchant gothique (projet d'enlèvement, de meurtre, chantage, abus de l'héroïne en profitant de sa faiblesse) alors qu'il n'est pas le véritable antagoniste de l'histoire mais bel et bien l'élue de son cœur³³¹, et le père de Mathilda l'accuse d'être la cause de sa passion incestueuse :

« Yes, you are the sole, the agonizing cause of all I suffer, of all I must suffer until I die. Now beware ! Be silent ! Do not urge me to your destruction. I am struck by the storm, rooted up, laid waste : but you can stand against it ; you are young and your passions are at peace. One word I might speak and then you would be implicated in my destruction ; yet that word is hovering on my lips. Oh ! There is a fearful chasm ; but I adjure you to beware ! (...) You know not what you mean. Why do you bring me out, and torture me, and tempt me, and kill me – Much

³²⁷ D.L. Hoeveler, *Gothic feminism*, op. cit.

³²⁸ Karen F. Stein, « Monsters and Madwomen : Changing Female Gothic » cité par J.E. Fleenor (ed.), *The Female Gothic*, op. cit.

³²⁹ C. Smith, *Ethelinde*, op. cit.

³³⁰ D. de Castéra, *Les prisonnières de la montagne, ou La chapelle abandonnée, par l'auteur du « Fantôme blanc » et autres ouvrages (D. de Castéra)...*, op. cit.

³³¹ S. Cottin, *Oeuvres complètes*, op. cit.

*happier would [it] be for you and for me if in your frantic curiosity you tore my heart from my breast and tried to read its secrets in it as its life's blood was dropping from it. (...) Yes, yes, I hate you ! You are my bane, my poison, my disgust ! »*³³²

La femme est donc à la fois victime et bourreau, mais là est toute la subtilité de la mascarade de l'héroïne gothique : en tant que victime passive, elle peut tout à fait se dédouaner de l'image monstrueuse associée à la femme, et ainsi rester conforme à l'idéal angélique féminin ; elle cache sous un masque de passivité son tempérament agressif. Diane Long Hoeveler parle de « victim feminism » et de « professional femininity », c'est-à-dire un moyen de protection contre la tyrannie du patriarcat via un comportement codifié, une mascarade de genre, pour mieux dompter les ravages d'une société qui devient prédatrice. Quitte à être accusées de victimisation et de passivité affectée (et elles le sont), les héroïnes gothiques peuvent ainsi éviter toute accusation de monstruosité ou de masculinité³³³. Ce positionnement sous forme de victime a un autre avantage, que Hoeveler met en avant en opposant d'une part l'éthique du *care* de Carole Gilligan, c'est-à-dire le souci prioritaire des rapports avec autrui en accordant sa légitimité à la vulnérabilité³³⁴, et d'autre part le *female Gothic* qui est bien plus ambivalent et colérique : en effet, dans ce dernier, les deux seules réactions possibles pour la femme face à la contrainte masculine sont de se résigner et de survivre comme on l'a vu au chapitre précédent, ou de se laisser aller à l'impulsion de la colère et de la destruction (donc en reniant la faiblesse « féminine ») : puisque le patriarcat ne peut être mis à bas, la femme peut tenter de se montrer plus intelligente en le singeant jusqu'à la mort ; la souffrance devient alors une sorte de monnaie d'échange, et apparaître comme une victime un moyen d'atteindre de l'argent et un homme, soit la sécurité financière et sociale. La faiblesse de la femme est par conséquent sa force.

³³² M. Wollstonecraft Shelley, *The Mary Shelley reader*, op. cit. p. 200-201 : [« Oui, tu la seule, la douloureuse cause de toutes mes souffrances, de tout ce que je dois endurer jusqu'à ma mort. Maintenant prends garde ! Ne dis rien ! Ne me force pas à te détruire. Je suis frappé par la tempête, déraciné, dévasté : mais tu peux l'endurer ; tu es jeune et tes passions sont calmes. Il me suffit d'un mot et alors tu serais impliquée dans ma destruction ; cependant ce mot vacille sur mes lèvres. Oh ! C'est un gouffre effroyable ; mais je te supplie de prendre garde ! (...) Tu ne sais pas ce que tu dis. Pourquoi me forces-tu à me dévoiler, pourquoi me torturer, et me tenter, et me tuer – cela serait plus heureux pour toi et moi si dans ta curiosité frénétique tu arrachais mon cœur de ma poitrine et tentais d'y lire ses secrets, alors que le sang de la vie s'en échappait goutte à goutte. (...) Oui, oui, je te hais ! Tu es mon fléau, mon poison, mon dégoût ! »]

³³³ D.L. Hoeveler, *Gothic feminism*, op. cit.

³³⁴ Agata Zielinski, « L'éthique du care », *Etudes*, 28 novembre 2010, Tome 413, n° 12, p. 631-641.

Les héroïnes gothiques sont cependant contraintes de rechercher la protection du mariage à cause de ce masque de victime : dans le *male Gothic*, cette procédure est bénigne, mais dans le *female Gothic*, c'est un jeu de dupes. Aussi, pour éviter d'en faire l'acceptation silencieuse d'un nouveau gardien, la meilleure protection est celle d'un homme manipulable : il s'agit de l'élus du cœur, ou plus pragmatiquement, d'un homme qui a été sensibilisé et qui est plus proche des valeurs féminines que masculines. Symboliquement, cela se fait généralement par une blessure, une souffrance physique ou morale qui le fait descendre de son piédestal car il a subi l'oppression comme sa femme³³⁵ : par exemple, Adolphe est emprisonné et enchaîné comme un forçat pendant plusieurs mois dans *Les Mines de Mazara* avant d'être libéré et d'épouser Cornélia, tandis que le roi Alphonse doit affronter plusieurs complots et reconnaître son aveuglement pour enfin être digne d'épouser Adelina ; Adelina qui a d'ailleurs été une maîtresse en intrigues durant tout le roman, et qui n'a pas hésité à prendre une arme pour menacer un homme ; calomniée à tort par le roi alors qu'elle essayait de sauver le royaume et sa sœur, son mariage est le couronnement de sa vertu, encore que l'on peut se demander ici le sens véritable du mot : est-ce la vertu de l'idéal féminin ou la *virtus* latine qui signifie le courage, une valeur masculine³³⁶ ? Le mariage avec un homme « féminisé » permet l'établissement d'une famille qui, selon les codes bourgeois, a dompté ses excès par un équilibre égal et harmonieux entre les sentiments et la raison.

C'est là que résiderait la clé du succès du roman gothique, dans son encouragement à la fois de la subversion et de la passivité ; c'est cependant là aussi que l'on voit les limites du roman gothique et de la condition féminine, des limites que Jane Austen a cherché à exprimer dans sa parodie de roman gothique, *Northanger Abbey*.

Austen sought to reshape and redefine the central historical, social, and intellectual debates of her era. She sought finally to suggest that masquerade or playing at the role of professional victim were as close as many women would ever get to being « feminists » in a society that polarized the genders as thoroughly as hers did. By 1803, the year Austen sold the manuscript of Northanger Abbey, the gothic heroine was a highly codified ideological figure, complete with stock physical traits, predictable parentage, and reliable class indicators. Clearly, this

³³⁵ D.L. Hoeveler, *Gothic feminism*, op. cit.

³³⁶ M.-A. Barthélemy-Hadot, *Les Mines de Mazara, ou les Trois sœurs*, par Mme Barthélemy-Hadot., op. cit.

*heroine was ripe as a subject for parody, and such, presumably, was Austen's motive when she created her gothic heroine-in-training, Catherine Morland.*³³⁷

L'héroïne gothique répondait donc déjà à des codes, ce que l'on peut interpréter de deux manières : soit elle perd de sa force puisqu'elle est intégrée définitivement au système patriarcal, soit sa tromperie est complète puisque ce que l'on va essentiellement parodier, ce sont ses traits de victime passive. Mais ce que Jane Austen montre avec sa parodie, c'est qu'elle ne pourra rien atteindre de mieux qu'un for intérieur indépendant caché derrière un masque de soumission ; elle se moque donc des héroïnes qui luttent, mais suivent tout de même un schéma prédéfini, de même que toutes les femmes peuvent prétendre au titre d'héroïne de leur propre vie, puisqu'elles ont la même quête de sens et d'identité. Karen F. Stein estime de plus qu'à force de vouloir cacher leurs « mauvais » penchants, les femmes se retrouvent démunies une fois confrontées à tout ce qu'elles ont refoulé : si elles poursuivent une reconnaissance d'elles-mêmes, elles sont méprisées et isolées, on les prend pour des folles ; si elles continuent à se cacher derrière des apparences, c'est un déni de leur propre subjectivité et de leur individualité³³⁸.

La révolution du gothique féminin

L'opposition de la femme angélique et de la femme monstrueuse dans le roman gothique s'inscrit dans une autre dualité, celle des genres, de l'homme et de la femme. Karen F. Stein place le dégoût masculin de la sexualité féminine, la haine et la peur du pouvoir de procréation féminine à la base du Female Gothic ; pour alléger cette peur, la femme devient « l'Autre », et le sexe féminin se retrouve divisé en catégories binaires

³³⁷ D.L. Hoeveler, *Gothic feminism*, op. cit., p. 128 : [Austen a cherché à reformer et redéfinir les débats centraux historiques, sociaux et intellectuels de son époque. Elle a cherché enfin à suggérer que la mascarade, ou jouer le rôle de la victime professionnelle, était pour beaucoup de femmes le rôle le plus proche qu'elles pourraient avoir des « féministes », dans une société qui polarisait les genres aussi minutieusement que la sienne. En 1803, l'année où Austen a vendu le manuscrit de *Northanger Abbey*, l'héroïne gothique était une figure idéologique extrêmement codifiée, complète avec un ensemble de traits physiques, une parenté prévisible, et des indicateurs sociaux fiables. Très clairement, cette héroïne était parfaite pour un sujet de parodie, et telle était sans doute le but d'Austen lorsqu'elle a créé son héroïne en devenir gothique, Catherine Morland.]

³³⁸ J.E. Fleenor (ed.), *The Female Gothic*, op. cit.

typiques du bien contre le mal³³⁹. La figure de la femme monstrueuse est aussi une manière pour l'auteur masculin de conjurer ses angoisses en décrivant l'autonomie féminine par des termes négatifs, par exemple ce que William Blake appelle « the Female Will » dans son poème « Jerusalem », soit la volonté féminine d'usurper le trône divin et le pouvoir de création³⁴⁰. Anne Williams montre dans ses travaux l'évolution de cette opposition genrée en remontant jusqu'à la *Métaphysique* d'Aristote : celui-ci avait décomposé la réalité en dix oppositions, que la Renaissance a repris en les désignant par « la ligne du bien » et « la ligne du mal », selon le tableau ci-dessous³⁴¹.

Homme	Femme
Limité	Infini
Impair	Pair
Unique	Nombreux
Droite	Gauche
Carré	Rectangle
Immobile	Mobile
Droit	Courbe
Lumière	Obscurité
Bien	Mal

Le tableau configure la position inférieure de la femme par rapport à l'homme, pas seulement dans la société mais aussi selon un principe naturel. Or, Anne Williams montre que la conception du Sublime d'Edmund Burke se base également sur cette opposition, en associant le « sublime » au masculin, et le « beau » au féminin ; or, tel que le sublime est défini par Burke, il tire beaucoup de ses éléments de la « ligne du mal », donc du féminin et de l'altérité. De plus, le sublime « féminise » le spectateur puisque d'après Burke, la réaction face au pouvoir est la soumission avec la reconnaissance de sa propre faiblesse, et donc l'expérience de la terreur qui fait le lien avec le sublime du genre gothique. Le féminin comme le masculin sont donc intrinsèquement liés, d'autant plus que la « beauté », un élément féminin, prend également sa source dans des éléments de la « ligne du bien » : l'harmonie, l'ordre, etc. Toute la symbolique traditionnelle est alors bouleversée, ce qui est féminin est implicitement masculin et vice-versa, ce qui permet à Anne Williams de proposer un

³³⁹ *Ibid.*

³⁴⁰ [A Female Will]. *Selections from « Jerusalem »*. William Blake. 1908. *The Poetical Works*, <https://www.bartleby.com/235/314.html>, (consulté le 17 avril 2019).

³⁴¹ A. Williams, *Art of darkness*, *op. cit.*

nouveau tableau d'oppositions, propre au genre gothique, et qui lui a permis d'établir la distinction entre *male* et *female Gothic* qu'on a vue plus haut³⁴².

Mâle	Femelle
Père	Mère
Maison	Pièce secrète
Parole à sens unique	Texte écrit
Signifiant	Signifié
Symbolique	Sémiotique
Conscient	Inconscient
Horreur	Terreur
Culture	Nature
Déploiement d'une alliance	Déploiement de la sexualité

Le gothique féminin vise à rendre son indépendance et son pouvoir de décision à la lectrice gothique, en jouant sur la terreur plus subtile que l'horreur, et en insistant sur la capacité de la femme à raisonner, ne serait-ce que par le fait que le surnaturel trouve toujours une explication rationnelle, mais aussi parce que la plupart des héroïnes de gothique féminin démontrent qu'elle peuvent penser avec sang-froid, tandis que les hommes se laissent entraîner par leurs passions, ce qui est normalement le défaut des femmes. L'inversion des valeurs se retrouve aussi lorsque la femme adopte une attitude violente ou agressive pour faire plier son adversaire masculin : Victoria drogue Henriquez pour le violer ce qui le conduit à se suicider³⁴³, Adelina menace son jardinier d'un pistolet pour qu'il l'aide à enfermer Georgino³⁴⁴, et Olimpia n'hésite pas à prendre une épée pour défendre sa vie et tuer un homme de sang-froid³⁴⁵. En conséquence de cette révolution des genres, c'est l'homme qui devient « l'Autre » et qui est un objet de peur pour la femme. On a déjà vu comme le soutien féminin est le plus recherché par l'héroïne dans un roman gothique, et combien l'homme peut se montrer agressif : Ellis préfère s'adresser à des femmes pour l'aider (bien que les femmes se révèlent souvent être aussi traîtres que les hommes)³⁴⁶, Emma est séquestrée par son beau-père qui veut la faire renoncer à ses droits et condamner ses enfants³⁴⁷, Marie enfin est mariée à un

³⁴² *Ibid.*

³⁴³ C. Dacre, *Zofloya; Or, The Moor*, *op. cit.*

³⁴⁴ M.-A. Barthélemy-Hadot, *Les Mines de Mazara, ou les Trois soeurs*, par Mme Barthélemy-Hadot., *op. cit.*

³⁴⁵ C.-F.-A.M. Saint-Venant, *Olimpia, ou Les brigands des Pyrénées* ; par Mme de Saint-Venant, *op. cit.*

³⁴⁶ F. Burney et M.A.É. scientifique Doody, *The wanderer*, *op. cit.*

³⁴⁷ G. Kelly (ed.), *Varieties of female gothic. Volume 2, Street gothic*, *op. cit.*

sociopathe sadique³⁴⁸. Le héros masculin et futur marié est lui aussi l'objet de soupçon, comme Henri de Sevignie ou Edmond dont le comportement est clairement ambigu, mais cette confusion au sujet du héros facilite en quelque sorte la conclusion heureuse, puisque l'apprentissage de l'héroïne implique d'apprendre à ne pas juger les apparences (que ce soit pour les événements surnaturels ou les êtres humains). Lorsqu'a eu lieu la résolution par le mariage, que les comportements extrêmes sont maîtrisés chez la femme comme chez l'homme, il en résulte un nouvel idéal genré, que Diane Long Hoeveler appelle « *the womanly man and the manly woman* » soit l'homme féminin et la femme masculine : soit un idéal où les deux genres sont égaux³⁴⁹.

L'interprétation d'Anne Williams est plus symbolique que celles des précédents chapitres, mais elle se démarque par sa révolution complète et la proposition à la lectrice d'une véritable subjectivité féminine, et d'une véritable égalité, tout comme le fait Fanny Burney via le personnage d'Elinor. Toutefois, Elinor n'est pas celle qui obtient gain de cause, elle est discréditée, soit que l'auteure ne partage pas ses idéaux, soit, et c'est pour nous l'hypothèse la plus probable, qu'elle n'ose pas l'afficher ouvertement. C'est le seul roman du corpus où nous avons pu trouver une revendication aussi complète et directe ; les autres romans proposent parfois les mêmes revendications mais via une héroïne forte.

Or, les héroïnes françaises semblent se démarquer des héroïnes anglaises par une tendance plus marquée à l'action ou à la parole agressive : tout au long de notre réflexion, les exemples pris pour citer des héroïnes qui devenaient violentes dans leurs actes étaient des romans noirs français, à savoir *Olimpia ou les Brigands des Pyrénées*, et *Les Mines de Mazara ou les Trois Sœurs*, et nous n'avons pas trouvé d'équivalent dans les romans anglais du corpus ; on peut encore rajouter à ces exemples *Rose d'Altenberg, ou le Spectre dans les Ruines*, et plus précisément son original *Alexina, ou la Vieille tour du château de Holdheim*, puisque la traduction de Duval a été justement ce qui nous intéresse : le caractère audacieux d'Alexina, qui n'hésite pas à se montrer insolente avec son ennemie la duchesse de Vivaldi ou à repousser Ermonville, or un tel comportement est assez rare venant d'une héroïne romanesque car cela entre en

³⁴⁸ J. Bastide, *Le monstre* / par Camille Bodin, *op. cit.*

³⁴⁹ D.L. Hoeveler, *Gothic feminism*, *op. cit.*

contradiction avec l'impératif féminin de douceur et de docilité³⁵⁰. C'est aussi pourquoi Elinor est discréditée, car elle agit dans le feu de la passion ; or, elle est sous l'influence des idées révolutionnaires françaises, et de la violence de la Révolution française. Il ne s'agit pas de dire que les revendications des héroïnes anglaises ont moins de poids, c'est plutôt la manière de les exprimer des auteures qui semble différer en fonction des romans anglais ou français.

Choderlos de Laclos nous apporte un élément de réponse dans un article au sujet de *Cecilia ou les Mémoires d'une héritière* de Fanny Burney, publié dans le *Mercure de France* sur trois jours (17 avril, 24 avril et 15 mai 1784) : comparant les méthodes d'écriture des romans anglais et français, il déclare que les romanciers anglais présentent les personnages pour s'y attacher, et ensuite les faire vivre, tandis qu'en France on s'intéresse aux personnes par les actes et les événements, car on veut avant tout être intéressé³⁵¹. Cela expliquerait les choix de traduction de Duval pour passer de *The Midnight Wanderer*³⁵² à *Rose d'Altenberg* : en effet, les descriptions ont été raccourcies pour laisser la place à plus d'action, les événements superflus comme l'incendie qui n'apportait rien à l'histoire principale ont été enlevés, et les caractères des personnages étaient beaucoup moins détaillés, ce qui rendait Rose bien plus docile, plus ignorante et conforme à une héroïne de *male Gothic*.

L'analyse de Laclos nous permet ainsi de proposer une hypothèse pour différencier le roman gothique féminin du roman noir féminin : les héroïnes françaises expriment leurs revendications d'émancipation par leurs actions et leur comportement bien plus que par leurs paroles ou la description de leurs émotions ; elles sont plus violentes, plus affirmées dans leurs actes. Les romans français de notre corpus étant postérieurs aux troubles révolutionnaires, on peut avancer l'idée que les auteures françaises se sont inspirées de la violence de la Révolution pour proposer des héroïnes plus pragmatiques et moins attachées aux convenances, de même que les actions des femmes révolutionnaires ont pu les encourager à proposer des héroïnes davantage maîtresses de leur destin. Leur détermination est égale à leurs consœurs anglaises, mais elles n'hésitent pas à agir ou prendre la parole pour défendre leurs convictions voire leur vie.

³⁵⁰ *Rose d'Altenberg, ou Le spectre dans les ruines, manuscrit trouvé dans le porte-feuille de feu Anne Radcliff, et traduit de l'anglais, par Henri Duval, auteur de Mes contes, et ceux de ma gouvernante ; du Manuel de la jeune femme, du Manuel de l'enfance, etc., op. cit.*

³⁵¹ H. Coulet et R. Fortassié (eds.), *Idées sur le roman, op. cit.*

³⁵² M. Campbell, *The Midnight Wanderer; Or, a Legend of the Houses of Altenberg and Lindendorf. A Romance, op. cit.*

Hélas, si l'on dispose pour les romans anglais du très utile livre d'Ann B. Tracy qui donne un bref résumé des romans gothiques publiés entre 1790 et 1830³⁵³, de tels travaux n'existent pas pour les romans noirs français, encore moins pour les romans noirs féminins qui n'ont pratiquement pas été étudiés. Nous ne pouvons donc émettre plus qu'une hypothèse, à moins d'étudier davantage de romans noirs féminins ; cependant, il est désormais indéniable qu'il existe un genre frénétique féminin, équivalent du *female Gothic* anglais, avec ses auteures et ses lectrices.

³⁵³ Ann B. Tracy, *The Gothic Novel 1790--1830: Plot Summaries and Index to Motifs*, s.l., University Press of Kentucky, 2015, 225 p.

CONCLUSION

Nous pouvons dès lors conclure et répondre à la double interrogation qui a motivé notre recherche : le roman gothique et le roman noir ont bel et bien été des sources d'inspiration et d'affirmation pour les femmes du XVIII^{ème} et surtout du XIX^{ème} siècle. Des sources certes largement critiquées, tant sur le fond (un scénario pauvre et répétitif, mettant en danger les bonnes mœurs) que sur la forme (un roman féminin écrit à la va-vite et qui gangrène la littérature), mais des sources non négligeables, car elles montrent une grande diversité des femmes et des lectures selon le pays, mais également le milieu social et le parcours personnel ; ces femmes se rejoignent toutefois dans une communauté littéraire autour des codes du roman gothique, mais aussi autour de la difficulté pour leur sexe d'avoir accès à la plume, voire au livre tout court.

Les influences de part et d'autre de la Manche sont récurrentes, et rendent difficile à dissocier roman gothique et roman noir, notamment à cause de l'égérie qu'est Ann Radcliffe, laquelle a permis de légitimer un peu mieux le genre parmi les anglophones : c'est pourquoi il y a eu si peu d'études sur le roman noir français, alors qu'il a eu ses auteurs et surtout ses « autrices », sans parler d'un important public. Les deux genres partagent en particulier un important public féminin, et un important stock d'auteurs féminins, dont nous supputons que beaucoup sont anonymes puisque toutes les femmes avaient une importante raison sociétale de dissimuler sinon leur sexe du moins leur nom ; de même, en Angleterre comme en France on retrouve d'importantes stratégies commerciales autour du roman gothique, avec des éditeurs et libraires bien précis comme la Minerva Press³⁵⁴ ou Pigoreau³⁵⁵ ; enfin il y a un important phénomène de traductions françaises qui tiennent parfois davantage de la réécriture que d'un véritable respect de l'œuvre originelle, mais qui permettent une véritable circulation des romans gothiques en France³⁵⁶ ; des romans français sont aussi traduits en anglais, mais en quantité bien moins importante, aussi sont-ils moins connus. Le phénomène des parodies fait également partie intégrante du genre gothique, surtout en France où celles-ci visent autant à faire rire qu'à proposer un prolongement de l'œuvre. Cette diffusion à outrance a conduit à une distinction contemporaine entre un roman gothique commercial, de mauvaise qualité et

³⁵⁴ D. B. Smith, *The Minerva Press, 1790-1820*, op. cit.

³⁵⁵ A. Marc, *Dictionnaire des Romans anciens et modernes, ou méthode pour lire les romans, d'après leur classement par ordre de matières, etc*, op. cit.

³⁵⁶ J. Prungnaud, « La traduction du roman gothique anglais en France au tournant du XVIII^{ème} siècle », art. cit.

pour le vulgaire, et un roman gothique plus qualitatif, qui est devenu en France le roman romantique, tandis qu'en Angleterre, le genre gothique perdure encore quelques années grâce aux sœurs Brontë, ainsi qu'aux écrits de l'américain Edgar Allan Poe.

L'influence du roman gothique anglais est incontestable, mais le roman noir a ses propres origines et sa propre évolution ; de même, le *female Gothic* a ses échos en France puisqu'on peut faire correspondre beaucoup de romans noirs féminins à son canevas³⁵⁷, mais ces derniers se distinguent aussi des romans gothiques féminins par une expression différente des mêmes revendications émancipatrices. Le roman gothique et le roman noir sont de fait des genres qui ont permis de porter des personnages féminins forts, et d'exprimer la détresse psychologique d'une bonne partie du beau sexe, entre l'enfermement et le mensonge perpétuel ; les femmes avaient ainsi un nouveau genre attribué qui leur permettait une plus grande liberté d'expression que le roman sentimental, notamment sur le registre de la violence. De manière plus générale, la fin du XVIII^{ème} siècle et le début du XIX^{ème} siècle sont marqués par un plus grand accès des femmes à l'écrit, ce qui leur offre aussi un autre moyen de survivre en faisant valoir une éducation suffisante ; cela reste toutefois très critiqué, et tout aussi périlleux pour la santé que d'autres métiers, puisque la nécessité les contraint à un rythme soutenu de production.

Cependant, si le *female Gothic* a le mérite de fournir une analyse littéraire et sociétale détaillée des romans gothiques féminins en général, il tend aussi à ne se baser que sur les auteures les plus reconnues aujourd'hui (Regina Maria Roche est bien moins présente qu'Ann Radcliffe, alors qu'elle était sa rivale en terme de ventes), à gommer les particularités de chacune des œuvres et des auteures, qui méritent d'être étudiées pour elles-mêmes, et à se laisser influencer par le mouvement féministe au détriment d'un point de vue plus objectif et plus conforme à l'époque étudiée ; la mise en valeur d'Ann Radcliffe découle d'un choix féministe puisqu'elle était une femme auteur approuvée par les hommes³⁵⁸. De même, la querelle de savoir si le *female Gothic* prône la résignation ou la rébellion des femmes découle surtout des luttes féministes qui existent depuis les années 70 : le genre gothique dans sa première vague est surtout marqué par les usages sociaux bourgeois et la nécessité de réprimer les passions, que ce soient celles de la Révolution, ou celles qui provoquent de mauvaises alliances matrimoniales. L'émancipation féminine qu'il propose est surtout intellectuelle, bien que le roman noir français propose des héroïnes plus actives et agressives ;

³⁵⁷ A. Williams, *Art of darkness*, op. cit.

³⁵⁸ E. Ledoux, « Was there ever a "Female Gothic"? », art. cit.

la véritable révolution est donc avant tout symbolique et consiste en une prise de conscience destinée aux femmes, plutôt qu'une apostrophe adressée aux hommes.

Le type de revendication dépend aussi pour beaucoup du parcours de l'auteure, et de l'interprétation subjective de la lectrice ; le travail de Gary Kelly notamment a montré qu'il existe plusieurs types de romans gothiques féminins³⁵⁹, et il est apparu que c'est le cas aussi du roman noir féminin ; toutefois, il semblerait que le roman anglais propose davantage de revendications politico-sociales, par exemple la critique de la Révolution, de la politique napoléonienne ou des relations entre Angleterre et Irlande. Étant donné le climat politique en France, avec une censure tour à tour supprimée et rétablie, il devait être délicat en effet pour des auteurs (surtout féminins) de s'exprimer sur des questions de politique qui regardent non pas le pays voisin mais le leur ; ce d'autant plus s'il s'agit de critiquer la Révolution ou ses suites, ainsi le roman d'Elisabeth Guénard est celui qui exprime le plus clairement une revendication en faveur de l'éducation féminine, ainsi qu'une critique religieuse, mais toute son œuvre est marquée par le conformisme politique malgré un caractère parfois licencieux. Par ailleurs, si les critiques de la France sont parfois explicites dans les romans gothiques, les critiques de l'Angleterre sont quasiment absentes dans les romans noirs, qui vont parfois jusqu'à prendre ce pays comme cadre du récit dans *Malvina* : en effet, on attribue alors complètement le roman noir à l'Angleterre. Les éléments qui caractérisent le roman gothique se diffusent dans la littérature anglaise et française, et peuvent être mélangés à presque tous les genres littéraires, en particulier le roman sentimental ; c'est pourquoi les femmes purent s'en emparer aisément et en explorer toutes les possibilités, tout en gardant un canevas identique basé sur l'oppression patriarcale et le manque de liberté de la femme : il n'est pas une héroïne qui n'exprime pas le souhait de devenir un homme ou qui ne compare sa situation à celle de l'autre sexe.

Au-delà même de la diversité littéraire, il convient également de ne pas négliger la diversité sociale des auteures comme des lectrices, sur un éventail qui va de la lecture dite « populaire » des *bluebooks* et des almanachs par un public majoritairement peu éduqué, à la lecture de romans empruntés dans des cabinets de lecture ou *circulating libraries*, voire achetés jusqu'à constituer une véritable petite bibliothèque. Le roman gothique et le roman noir sont donc remarquables pour avoir touché et intéressé presque toutes les couches de la société, par la lecture d'abord, et par l'écriture ensuite ; et étant donné l'engouement pour le

³⁵⁹ G. Kelly (ed.), *Varieties of female gothic*, op. cit.

genre frénétique d'une part, et l'angoisse provoquée par le fait d'être une femme de lettres d'autre part, il est probable que plusieurs femmes aient écrit des récits gothiques pour leur plaisir seul sans jamais les publier, à l'instar de Fanny Burney qui avait brûlé ses premières productions³⁶⁰, ou plus tard des sœurs Brontë qui avaient imaginé un univers entier pour s'amuser avant de publier leurs premiers livres sous les pseudonymes de Currer, Ellis et Acton Bell.

En Angleterre comme en France, le roman gothique a permis de développer l'imagination féminine, et d'exprimer un besoin d'autonomie vis à vis des hommes. Nous disposons encore de peu de sources ou de travaux d'historiens pour déterminer l'importance du phénomène en France : de fait, les auteures françaises et leurs romans ont été laissés dans l'ombre puisqu'il s'agissait d'une littérature « médiocre » que les grands auteurs contemporains ont pris soin de laisser de côté. Il existe cependant de nombreux romans féminins conservés dans la Collection Corvey, où les recherches anglo-saxonnes ont déjà pu trouver de nombreuses auteures à étudier³⁶¹ ; or, il s'y trouve encore plus de romans français que de romans anglais, sans parler d'éventuelles traductions d'œuvres françaises en langue allemande ou anglaise³⁶². Il est donc fort possible que des œuvres frénétiques féminines françaises se trouvent en Allemagne, ou tout simplement conservées et reléguées au sein des bibliothèques françaises, et que celles-ci permettront d'éclairer un genre oublié et des femmes méconnues.

³⁶⁰ F. Burney et M. A. É. scientifique Doody, *The wanderer*, op. cit.

³⁶¹ *The Corvey Project Home Page*, <https://extra.shu.ac.uk/corvey/projintro.htm>, (consulté le 24 avril 2019).

³⁶² *Corvey collection*, <https://www.cardiff.ac.uk/special-collections/explore/collection/corvey-collection>, (consulté le 24 avril 2019).

SOURCES

Romans et récits noirs :

BARTHELEMY-HADOT Marie-Adélaïde, *Les Mines de Mazara, ou les Trois soeurs*, par Mme Barthélemy-Hadot., s.l., 1812.

BASTIDE Jenny, *Le monstre* / par Camille Bodin, s.l., 1864.

BURNEY Fanny et DOODY Margaret Anne Éditeur scientifique, *The wanderer: or Female difficulties*, Oxford, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, 1991, 1003 p.

CAMPBELL Margaret, *The Midnight Wanderer; Or, a Legend of the Houses of Altenberg and Lindendorf. A Romance*, s.l., A. K. Newman&Company, 1821, vol. 3/.

CASTERA Désirée de, *Les prisonnières de la montagne, ou La chapelle abandonnée*, par l'auteur du « Fantôme blanc » et autres ouvrages (D. de Castéra)..., s.l., 1813, vol. 4/.

COTTIN Sophie, *Oeuvres complètes: publiées pour la première fois en un seul corps d'ouvrage : avec une notice sur la vie et sur les écrits de l'auteur. Malvina*, s.l., Foucault, 1817, 664 p.

DACRE Charlotte, *Zofloya: or, the Moor. A romance of the fifteenth century, etc*, s.l., Longman, Hurst, Rees&Orme, 1806, 298 p.

KELLY Gary (ed.), *Varieties of female gothic. Volume 2, Street gothic: female gothic chapbooks*, London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Pickering & Chatto, 2002, 385 p.

MERE Élisabeth Brossin de, *Les capucins, ou Le secret du cabinet noir, histoire véritable. Troisième édition, corrigée et augmentée, publiée par M. de Faverolle*,..., s.l., 1815, vol. 2/.

MORGAN Lady Sydney, *Varieties of female gothic. Volume 6, Orientalist Gothic*, London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Pickering & Chatto, 2002, 240 p.

NECKER Germaine, *Réflexions sur le procès de la reine*, s.l., 1793.

Northanger Abbey, by Jane Austen (1803), <http://www.gutenberg.org/files/121/121-h/121-h.htm>, consulté le 12 avril 2019.

PACCARD Jean Edme, *Le Château des morts, ou la Fille du brigand, chronique hongroise du XVIe siècle*, publiée par J.-E. Paccard. Tome 1, s.l., 1828.

PLANCHER DE VALCOUR Philippe-Aristide-Louis-Pierre, *Odette la petite reine, ou Les apparitions de la Dame blanche, roman historique, par l'auteur des « Annales du crime et de l'innocence »*, s.l., 1816.

SAINT-CYR REVERONI, *Pauliska ou la Perversité moderne: Mémoires récents d'une Polonaise*, s.l., Desjonquères, 2015, 197 p.

SAINT-VENANT Catherine-Françoise-Adélaïde Ménage, *Olimpia, ou Les brigands des Pyrénées* ; par Mme de Saint-Venant, s.l., 1820, vol. 2/.

SHELLEY Mary Wollstonecraft, *The Mary Shelley reader: containing Frankenstein, Mathilda, tales and stories, essays and reviews, and letters*, New York Oxford, Oxford university press, 1990, 440 p.

SMITH Charlotte, *Ethelinde: Or The Recluse of the Lake*, s.l., T. Cadell, 1789, vol. 5/.

VARMA Devendra P., FLAMMENBERG Lawrence, TEUTHOLD Peter, LATHOM Francis, PARSONS Eliza, DALTON R. M., SLEATH Eleanor et WILL Peter, *The Northanger set of Jane Austen horrid novels.*, London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Folio press, 1968, vol. 7/.

Rose d'Altenberg, ou Le spectre dans les ruines, manuscrit trouvé dans le porte-feuille de feu Anne Radcliff, et traduit de l'anglais, par Henri Duval, auteur de Mes contes, et ceux de ma gouvernante ; du Manuel de la jeune femme, du Manuel de l'enfance, etc., s.l., 1830, vol. 4/.

Autres romans et œuvres littéraires :

[A Female Will]. Selections from « Jerusalem ». William Blake. 1908. *The Poetical Works*, <https://www.bartleby.com/235/314.html>, consulté le 17 avril 2019.

A Mastectomy: Letter to Esther Burney, <http://medhum.med.nyu.edu/view/12724>, consulté le 6 avril 2019.

BARTHELEMY-HADOT Marie-Adélaïde, *Clarice, ou La femme précepteur: mélodrame en trois actes, à spectacle*, s.l., Barba, 1812, 58 p.

BRUNNE Claire, *Une fausse position. Tome 1 / par Mme C. Marbouty (Claire Brunne)*, s.l., 1844.

CHASTENAY Victorine de, *Mémoires de Madame de Chastenay, 1771-1815*, Paris, France, E. Plon, Nourrit et Cie, 1896, vol. 2/, 1096 p.

CHODERLOS DE LACLOS Pierre-Ambroise-François, *Les liaisons dangereuses*, Collection Bibliothèque des Classiques., s.l., Archipoche, 2014, 576 p.

GENLIS Stéphanie-Félicité Du Crest, *La femme auteur*, Paris, France, Gallimard, 2007, 107 p.

KOCK Paul de, *Le cocu. T. 1 / par Ch. Paul de Kock*, s.l., 1831.

LABOÛISSE-ROCHEFORD Auguste de, *Trente ans de ma vie (de 1795 à 1826), ou, Mémoires politiques et littéraires*, s.l., The Author, 1846, 1142 p.

MÉRIMÉE Prosper, *La Jaquerie ; La Famille de Carvajal / Prosper Mérimée ; Avec une préface par Eugène Marsan*, s.l., 1928.

REEVE Clara et HALIMI Suzy, *The Progress of romance: in two volumes*, Plan-de-la-Tour, France, Éditions d'Aujourd'hui, 1980, 104 p.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Émile ou De l'éducation*, Paris, France, GF Flammarion, 2009, 841 p.

SHERWOOD Mary Martha, SHERWOOD Henry et DARTON F. J. Harvey, *The life and times of Mrs. Sherwood (1775-1851) from the diaries of Captain and Mrs. Sherwood.*, London, Wells Gardner, Darton & Co., Ltd., 1910.

Ouvrages et essais critiques :

CHODERLOS DE LACLOS Pierre-Ambroise-François, *De l'éducation des femmes: 1783*, Grenoble, France, J. Millon, 1991, 138 p.

COULET Henri et FORTASSIE Rose (eds.), *Idées sur le roman: textes critiques sur le roman français : XIIIe-XXe siècle*, Paris, France, Larousse, 1992, 426 p.

GENLIS Stéphanie Félicité comtesse de, *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*, s.l., Maradan, 1811, 442 p.

GIRAULT DE SAINT-FARGEAU Eusèbe, *Revue des romans. Recueil d'analyses raisonnées des productions remarquables des plus célèbres romanciers français et étrangers...*, Paris, France, Firmin-Didot frères, 1839, vol. 2/.

JANIN Jules, *Le bas-bleu*, <http://www.bmlisieux.com/curiosa/janin07.htm> , 2007, consulté le 30 mars 2019.

LAROUSSE Pierre et ADMINISTRATION DU GRAND DICTIONNAIRE UNIVERSEL, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle français, historique, géographique, mythologique, bibliographique, littéraire artistique, scientifique,...* Par M. Pierre Larousse. Tome premier, Paris, France, Administration du Grand dictionnaire universel, 1866, vol. 17/.

QUERARD Joseph-Marie (1796-1865) Auteur du texte, *La France littéraire ou bibliographique des savants, historiens et gens de lettres de la France, ainsi que des littérateurs étrangers qui ont écrit en français, plus particulièrement pendant les XVIIIe et XIXe siècles. Tome troisième, [E-G] / par J.-M. Quérard*, s.l., 1827.

SAINTE-BEUVE Charles-Augustin, *De la littérature industrielle*, Paris, France, Éd. Allia, 2013, 46 p.

SOULIE Frédéric et VERNIER Jules, *Physiologie du bas-bleu*, Paris, France, Aubert : Lavigne, [18XX], 124 p.

STAËL-HOLSTEIN Germaine de, *De la littérature*, Paris, France, Flammarion, 1991, 445 p.

Extraits de presse et catalogues :

CRUIKSHANK George et CRUIKSHANK Robert, *The Spirit of the Public Journals: Being an Impartial Selection of the Most Exquisite Essays and Jeux D'esprits, Principally Prose, that Appear in the Newspapers and Other Publications.* 1797, s.l., James Ridgway, 1802, 486 p.

La Décade philosophique, littéraire et politique / par une société de républicains, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1258966c> , 2 octobre 1801, consulté le 16 avril 2019.

La Décade philosophique, littéraire et politique / par une société de républicains, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1258976r> , janvier 1804, consulté le 16 avril 2019.

MARC A., *Dictionnaire des Romans anciens et modernes, ou méthode pour lire les romans, d'après leur classement par ordre de matières, etc*, s.l., 1819, 294 p.

The Universal Magazine of Knowledge and Pleasure ..., s.l., Published ... according to Act of Parliament, for John Hinton, 1797, 494 p.

The Terrorist System of Novel-Writing (1797), <https://home.gwu.edu/~klarsen/terror.html>, consulté le 10 mars 2019.

Ecrits juridiques :

CLEMENT-HEMERY Albertine, *Les femmes vengées de la sottise d'un philosophe du jour, ou Réponse au projet de loi de M. S **.M ***. portant défense d'apprendre à lire aux femmes ([Reprod.]) / par madame ****. [Clément-Hémery]*, s.l., 1801.

Code civil des Français 1804/Texte entier - Wikisource, https://fr.wikisource.org/wiki/Code_civil_des_Fran%C3%A7ais_1804/Texte_entier, consulté le 8 avril 2019.

GACON-DUFOUR Marie Armande Jeanne, *Contre le projet de loi de S ***. M ***., portant défense d'apprendre à lire aux femmes ([Reprod.]) / par une femme qui ne se pique pas d'être femme de lettres*, s.l., 1801.

MARECHAL Sylvain, *Projet d'une loi portant défense d'apprendre à lire aux femmes ([Reprod.]) / par S **.M ****, s.l., 1801.

Sources iconographiques :

ADLER Laure et BOLLMANN Stefan, *Les femmes qui lisent sont dangereuses*, traduit par Jean Bernard Torrent, Paris, France, Flammarion, 2006, 149 p.

GAVARNI, *Le Diable à Paris / Série 2 / Hommes et femmes de plume*, [https://fr.wikisource.org/wiki/Le Diable %C3%A0 Paris/S%C3%A9rie 2/Hommes et femmes de plume](https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Diable_%C3%A0_Paris/S%C3%A9rie_2/Hommes_et_femmes_de_plume) , 1868.

LEVY Maurice, *Images du roman noir*, Paris, France, E. Losfeld, 1973, 261 p.

BIBLIOGRAPHIE

Le genre gothique :

BEARDEN-WHITE Roy, « A History of Guilty Pleasure: Chapbooks and the Lemoines », *Papers. Bibliographical Society of America*, septembre 2009, n° 103, p. 284-318.

DUROT-BOUCE Elizabeth, « Parodie, burlesque, pastiche: décadence du genre “gothique” dès la fin du XVIIIe siècle? », *XVII-XVIII. Revue de la Société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, 2004, vol. 58, n° 1, p. 199-215.

HAINING Peter, *Tales from the gothic bluebooks*, Chislehurst, Gothic Society at the Gargoyle's Head Press, 1996, 167 p.

KELLY Gary (ed.), *Varieties of female gothic*, London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Pickering & Chatto, 2002, vol. 6/.

LEDoux Ellen, « Was there ever a “Female Gothic”? », *Palgrave Communications*, 1 juin 2017, vol. 3.

LEVY Maurice, *Le roman « gothique » anglais, 1764-1824.*, Toulouse, Université de Paris. Faculté des lettres et sciences humaines, 1968, 774 p.

MASSE Michelle A., « Gothic Repetition: Husbands, Horrors, and Things That Go Bump in the Night », *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 1 juillet 1990, vol. 15, n° 4, p. 679-709.

PRUNGNAUD Joëlle, *Gothique et décadence: recherches sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIXe siècle en Grande-Bretagne et en France*, Paris, H. Champion, 2015, 497 p.

PUNTER David (ed.), *A companion to the Gothic*, Malden, Mass., Etats-Unis d'Amérique, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, 2000, 342 p.

ROCKWELL Marcel, « De l'objet à la chose, du sujet en jeu dans le fantasme au Réel traumatique. L'objet dans la clinique, entre Lacan et Winnicott », *Analyse Freudienne Presse*, 2005, no 12, n° 2, p. 179-186.

SUMMERS Montague, *The Gothic Quest: a history of the Gothic novel*, New-York, Etats-Unis d'Amérique, Russell and Russell, 1964, 448 p.

TRACY Ann B., *The Gothic Novel 1790--1830: Plot Summaries and Index to Motifs*, s.l., University Press of Kentucky, 2015, 225 p.

WATT James, *Contesting the gothic: fiction, genre and cultural conflict, 1764-1832*, Cambridge, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Etats-Unis d'Amérique, 1999, 215 p.

ZIELINSKI Agata, « L'éthique du care », *Etudes*, 28 novembre 2010, Tome 413, n° 12, p. 631-641.

📁 Sites sur le genre gothique

Charlotte Smith's *Ethelinde: A Missing Link to Romanticism and the Gothic*, <https://thegothicwanderer.wordpress.com/2016/11/26/charlotte-smiths-ethelinde-a-missing-link-to-romanticism-and-the-gothic/> , 26 novembre 2016, consulté le 8 avril 2019.

Gothic Fiction - Alison Milbank, http://www.ampltd.co.uk/digital_guides/gothic_fiction/AlisonMilbank.aspx, consulté le 13 octobre 2018.

Le genre frénétique :

BERNOUSSI Mohamed, *Le roman noir français dans la seconde moitié du XVIIIe siècle : (exemples : Prévost, Cazotte, Potocki, Sade, Ducray-Duminil)*, Université de Tours, 1995, 332 p.

BRETON André, « Limites non frontières du surréalisme », *La Nouvelle Revue Française*, février 1937, vol. 281, p. 200-215.

CRAIG Robin, « Imaginaire des lieux dans le roman *Malvina* », *Arborescences : Revue d'études françaises*, 2013, n° 3.

DUCHET Claude, « La Fille abandonnée et La Bête humaine, éléments de titrologie romanesque », *Littérature*, 1973, vol. 12, n° 4, p. 49-73.

GLINOER Anthony, *La littérature frénétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, 288 p.

KILLEN Alice Mary, *Le roman terrifiant ou roman noir: de Walpole à Anne Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1884*, Genève, Suisse, Slatkine, 2000, 271 p.

OZOUF Mona, *Les aveux du roman: le XIXe siècle entre Ancien Régime et Révolution*, Paris, France, Fayard, 2001, 348 p.

MORIN Alfred-Félix, *Catalogue descriptif de la Bibliothèque bleue de Troyes: almanachs exclus*, Genève, Suisse, Droz, 1974, 501 p.

PEZARD Émilie, ENS Lyon-UMR, « Un genre fondé sur le « goût de l'atroce ». Le romantisme frénétique », *Fabula Colloques*, 16 janvier 2017.

PEZARD Émilie, « La vogue romantique de l'horreur : roman noir et genre frénétique », *Romantisme*, 20 juin 2013, n° 160, n° 2, p. 41-51.

SETH Catriona (ed.), *Imaginaires gothiques: aux sources du roman noir français*, Paris, France, Éd. Desjonquères, 2010, 264 p.

SERVAIS Etienne, « Alice M. Killen. Le roman terrifiant ou roman noir de Walpole à Anne Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840. », *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, 1925, vol. 4, n° 1, p. 168-174.

Diffusion du genre noir :

Edition

BARBIER Frédéric, « Le commerce international de la librairie française au XIXe siècle (1815-1913) », *Revue d'Histoire Moderne & Contemporaine*, 1981, vol. 28, n° 1, p. 94-117.

CHOLLET Roland, « Le commerce de la lecture à Paris sous la Restauration », *Romantisme*, 1985, vol. 15, n° 47, p. 33-38.

GRANATA Veronica, « Marché du livre, censure et littérature clandestine dans la France de l'époque napoléonienne : les années 1810-1814 », *Annales historiques de la Révolution française*, 15 mars 2006, n° 343, p. 93-122.

LEVY Maurice, *Images du roman noir*, Paris, France, E. Losfeld, 1973, 261 p.

MARTIN Angus, MYLNE Vivienne et FRAUTSCHI Richard, *Bibliographie du genre romanesque français: 1751-1800*, London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, France, Mansell, 1977, 601 p.

MOLLIER Jean-Yves, « Éditer au XIXe siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2007, vol. 107, n° 4, p. 771-790.

PARINET Élisabeth, « Auteurs et éditeurs de littérature au XIXe siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2007, vol. 107, n° 4, p. 791-801.

POTTER Franz J., *The history of Gothic publishing, 1800-1835: exhuming the trade*, Basingstoke, England, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, 2005, 223 p.

SMITH Dorothy Blakey, *The Minerva Press, 1790-1820*, London, Printed for the Bibliographical Society at the University Press, Oxford, 1939, 339 p.

WILFERT-PORTAL Blaise, « La place de la littérature étrangère dans le champ littéraire français autour de 1900 », *Histoire & mesure*, 31 décembre 2008, XXIII, XXIII-2, p. 69-101.

Traduction

BEAUJARD Nelly, *Roman anglais en France au XIXème Siècle*, Mémoire, ENSSIB, 1991, 26 p.

DU SORBIER Françoise, « Heurs et malheurs du roman anglais en France au XVIIIe siècle », *XVII-XVIII. Revue de la Société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, 1986, vol. 23, n° 1, p. 119-131.

PRUNGNAUD Joëlle, « La traduction du roman gothique anglais en France au tournant du XVIII siècle », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, 1994, vol. 7, n° 1, p. 11.

Presse et critique

COOPER-RICHET Diana, « Les périodiques anglo-parisiens de la première moitié du XIXe siècle : passeurs de culture et de modèles éditoriaux », *Études Épistémè. Revue de littérature et de civilisation (XVIe – XVIIIe siècles)*, 1 décembre 2014, n° 26.

HALIMI Suzy, « La censure en Angleterre au XVIIIe siècle : obstacle à la diffusion de l'écrit? », *XVII-XVIII. Revue de la Société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, 2010, vol. 2, n° 1, p. 17-32.

LEGRAND Amélie, « La réception du roman sentimental dans la presse et les ouvrages de critique littéraire », *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, 15 janvier 2014, n° 4.

LOUICHON Brigitte, « La critique des romans dans La Décade et Le Mercure (1794-1820) », *Romantisme*, 2001, vol. 31, n° 111, p. 9-28.

O. GRENBY Matthew, « Révolution française et littérature anglaise », *Annales historiques de la Révolution française*, 2005, vol. 342, n° 1, p. 101-144.

ROE F. C., « L'image que se font les Anglais de la littérature française », *Cahiers de l'AIEF*, 1955, vol. 7, n° 1, p. 101-112.

Les femmes auteurs anglaises :

CLERY E. J. et BRITISH COUNCIL, *Women's Gothic: from Clara Reeve to Mary Shelley*, Tavistock, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Northcote House, 2000, 176 p.

DUNN James A., « Charlotte Dacre and the Feminization of Violence », *Nineteenth-Century Literature*, 1998, vol. 53, n° 3, p. 307-327.

GILBERT Sandra M. et GUBAR Susan, *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*, New Haven, Conn., Etats-Unis d'Amérique, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, 2000, 765 p.

HOVELER Diane Long, *Gothic feminism: the professionalization of gender from Charlotte Smith to the Brontës*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2006, 250 p.

HOVELER Diane, « Sarah Wilkinson: Female Gothic Entrepreneur », *Gothic Archive: Related Scholarship*, 1 janvier 2015.

MACCARTHY Bridget G., *The later women novelists, 1744-1818*, Oxford, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Blackwell, 1947, 296 p.

MOERS Ellen, *Literary women*, London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, The women's press, 1978, 336 p.

MORVAN Alain, « La tolérance et les problèmes de l'écriture romanesque en Angleterre au XVIIIe siècle. », *XVII-XVIII. Revue de la Société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, 1979, vol. 9, n° 1, p. 131-142.

PAUK Barbara, « The Evolution of Woman. George Eliot's "Woman in France: Madame de Sablé" », *Cahiers victoriens et édouardiens*, 30 mars 2011, 73 Printemps, p. 37-50.

☐ Sites sur les femmes auteurs anglaises

BREWER William D., Brewer, « *The Liberating and Debilitating Imagination in Joanna Baillie's Orra and The Dream* », <http://www.rc.umd.edu/praxis/utopia/brewer/brewer.html>, consulté le 21 janvier 2019.

HODINOTT Emma, Corvey | Maria Regina Roche, <https://extra.shu.ac.uk/corvey/corinne/1Roche/Roche%20biography.htm>, consulté le 7 avril 2019.

TRABELSI Maryam, Corvey | Sarah Harriet and Frances Burney, <https://extra.shu.ac.uk/corvey/corinne/essay%20trabelsi.html>, consulté le 7 avril 2019.

Corvey collection, <https://www.cardiff.ac.uk/special-collections/explore/collection/corvey-collection>, consulté le 24 avril 2019.

Orlando: Women's Writing - Home, <http://orlando.cambridge.org/protected/svHomePage>, consulté le 14 octobre 2018.

Smith [née Turner], Charlotte (1749–1806), poet and novelist | Oxford Dictionary of National Biography, <http://www.oxforddnb.com/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-25790>, consulté le 4 avril 2019.

The Corvey Project Home Page, <https://extra.shu.ac.uk/corvey/projintro.htm>, consulté le 24 avril 2019.

Les femmes auteurs françaises :

DEL LUNGO Andrea, LOUICHON Brigitte et GLAUDES Pierre (eds.), *La littérature en bas-bleus., Romancières sous la Restauration et la monarchie de Juillet (1815-1848)*, Paris, France, Classiques Garnier, 2010, 448 p.

DETREZ Christine, « La place des femmes en littérature », *Idées économiques et sociales*, 8 décembre 2016, n° 186, p. 24-29.

EVAIN Aurore, « Histoire d'autrice, de l'époque latine à nos jours », *Séméion, Travaux de sémiologie* n°6, « Femmes et langues », février 2008, p. 9.

GAULMIER Jean, « Sophie et ses malheurs ou le Romantisme du pathétique », *Romantisme*, 1971, vol. 1, n° 3, p. 3-16.

GODINEAU Dominique, HUNT Lynn, MARTIN Jean-Clément, VERJUS Anne et LAPIED Martine, « Femmes, genre, révolution », *Annales historiques de la Révolution française*, 1 octobre 2009, n° 358, p. 143-166.

La femme au XIXe siècle: littérature et idéologie, Lyon, France, Presses universitaires de Lyon, Littérature et idéologies au XIXème siècle, 1979, 201 p.

REID Martine, « Madame de Genlis dans le champ éditorial de son temps », *Revue de la BNF*, 2011, n° 39, p. 38-45.

SAPIRO Gisèle, « Droit et histoire de la littérature : la construction de la notion d'auteur », *Revue d'histoire du XIXe siècle. Société d'histoire de la révolution de 1848 et des révolutions du XIXe siècle*, 1 juin 2014, n° 48, p. 107-122.

SIRVENT RAMOS Ángeles, CORBI SAEZ María Isabel et LLORCA TONDA María Ángeles (eds.), *Femmes auteurs du dix-huitième siècle: nouvelles approches critiques*, Paris, France, Honoré Champion éditeur, 2016, 333 p.

SONNET Martine, « L'éducation des filles à Paris au XVIIIe siècle : finalités et enjeux », *Publications de l'École Française de Rome*, 1988, vol. 104, n° 1, p. 53-78.

YON Jean-Claude et SOCIETE DES ETUDES ROMANTIQUES ET DIX-NEUVIEMISTES, *La femme auteur*, Nîmes, France, Lucie éditions, 2011, 301 p.

Site sur les femmes auteurs françaises

Banque de données - Femmes auteures : Madame de Tercy, <http://sites.utoronto.ca/sable/recherche/banques/femmes/auteures/terc.htm>, consulté le 10 mars 2019.

Le lectorat féminin :

ADLER Laure et BOLLMANN Stefan, *Les femmes qui lisent sont dangereuses*, traduit par Jean Bernard Torrent, Paris, France, Flammarion, 2006, 149 p.

AMBROISE-RENDU Anne-Claude, « Figures de lecteurs, poses de lecture dans la littérature du xixe siècle », *Le Temps des médias*, 2004, n° 3, p. 26-38.

BROPHY Elizabeth Bergen, *Women's lives and the 18th-century English novel*, Tampa, Etats-Unis d'Amérique, University of South Florida press, 1991, 300 p.

FALCONER Graham et CENTRE D'ETUDES ROMANTIQUES JOSEPH SABLE (eds.), *Autour d'un cabinet de lecture*, Toronto (Ont.), Canada, Centre d'études du XIXe siècle Joseph Sablé, 2001, 271 p.

LAJEUNESSE Marcel, « Les cabinets de lecture à Paris et à Montréal au XIXe siècle », *Recherches sociographiques*, 1975, vol. 16, n° 2, p. 241-247.

MASSE Michelle Annette, *In the name of love: women, masochism, and the Gothic*, Ithaca (N.Y.), Etats-Unis d'Amérique, Cornell university press, 1992, 311 p.

NIES Fritz, « La femme-femme et la lecture, un tour d'horizon iconographique », *Romantisme*, 1985, vol. 15, n° 47, p. 97-106.

PARENT Françoise, « Les cabinets de lecture dans Paris : pratiques culturelles et espace social sous la Restauration », *Annales*, 1979, vol. 34, n° 5, p. 1016-1038.

PARENT-LARDEUR Françoise, *Lecture populaire ? Lecture bourgeoise ?*, <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1983-02-0135-002>, 1 janvier 1983, consulté le 11 octobre 2018.

PICHOIS Claude, « Les cabinets de lecture à Paris, durant la première moitié du XIX^e siècle [Pour une sociologie des faits littéraires] », *Annales*, 1959, vol. 14, n° 3, p. 521-534.

QUEFFELEC Lise, « Le lecteur du roman comme lectrice : stratégies romanesques et stratégies critiques sous la Monarchie de Juillet », *Romantisme*, 1986, vol. 16, n° 53, p. 9-22.

ROGERS Rebecca, « Maréchal Sylvain. Projet d'une loi portant défense d'apprendre à lire aux femmes (1801) suivi des réponses de Marie-Armande Gacon-Dufour et Albertine Clément-Hémery / Maréchal Sylvain, Projet d'une loi portant défense d'apprendre à lire aux femmes. Textes présentés par Bernard Jolibert. Paris, L'Harmattan, 2007. – 189 p. / Postface de Michelle Perrot. Paris : éd. Mille et une nuits, 2007. – 108 p. », *Revue française de pédagogie. Recherches en éducation*, 1 décembre 2007, n° 161, p. 128-129.

WENGER Alexandre, « Lire l'onanisme. Le discours médical sur la masturbation et la lecture féminines au xviii^e siècle », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 1 novembre 2005, n° 22, p. 227-243.

L'héroïne gothique :

Ouvrage

ARNAUD Pierre, « Le roman gothique et l'avènement de la femme moderne », *XVII-XVIII. Revue de la Société d'études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles*, 1985, vol. 20, n° 1, p. 167-184.

DUVAL Gilles, « La femme dans tous ses états : aspects de la littérature de colportage anglaise du XVIII^e siècle », *XVII-XVIII. Revue de la Société d'études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles*, 1985, vol. 20, n° 1, p. 89-99.

ELLIS Kate Ferguson, *The contested castle: gothic novels and the subversion of domestic ideology*, Urbana (Ill.), Etats-Unis d'Amérique, 1989, 244 p.

FLEENOR Juliann E. (ed.), *The Female Gothic*, Montréal, Canada, Eden Press, 1983, 311 p.

HALIMI Suzy, « La femme au foyer vue par Clara Reeve », *XVII-XVIII. Revue de la Société d'études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles*, 1985, vol. 20, n° 1, p. 153-166.

HIVET Christine, « La violence de l'homme et les droits de la femme dans le roman anglais de la fin du XVIIIe siècle », *XVII-XVIII. Revue de la Société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, 1997, vol. 44, n° 1, p. 129-144.

WILLIAMS Anne, *Art of darkness: a poetics of gothic*, Chicago, Etats-Unis d'Amérique, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, 1995, 323 p.

ANNEXES

Tables des annexes

ANNEXE 1 : Table des graphiques et tableaux	p. 172
ANNEXE 2 : Illustrations	p. 173
ANNEXE 3 : Résumés des romans du corpus	p. 182

TABLE DES GRAPHIQUES ET TABLEAUX

Graphique n°1 : Les romans publiés à la Minerva Press de 1773 à 1820	p.37
Tableau n°1 : Répartition des titres dans les catégories de romans noirs dans le catalogue de Marc et Pigoreau	p.39
Tableau n°2 : Production de romans gothiques masculins et féminins chez Pigoreau	p.40
Graphique n°2 : Les nouveaux romans publiés en France de 1751 à 1800	p.50
Graphique n°3 : La part des traductions anglaises et allemandes dans les publications françaises de 1751 à 1800	p.50
Tableau n°3 : Détail des traductions parues en France entre 1751 et 1800	p.51
Tableau n°4 : <i>Male et Female Gothic</i>	p.57
Tableau n°5 : Les lectrices Susanna Thurtell et Averil Sibel	p.112
Tableau n°6 : Le bien et le mal selon Aristote	p.148
Tableau n°7 : Le bien et le mal selon le <i>female Gothic</i>	p.149

ILLUSTRATIONS

Les images suivantes ont pour but d'éclairer le propos de ce mémoire, en montrant notamment les diverses images et peintures citées dans le texte, mais aussi en proposant quelques exemples des illustrations des romans noirs féminins en France ou en Angleterre.



Image n° 1 : Scène de la noyade d'Ethelinde, xylogravure tirée du livre *Ethelinde, ou la Recluse du Lac* de Charlotte Smith, traduit par M. de la Montagne à Paris, an VII, vol. 1, p. 71-72

Source : Maurice Lévy, *Images du roman noir*



Image n°2 : Scène de la tentative de meurtre par Hugo sur Rose et empêchée par Holstein sous l'apparence d'un spectre, xylogravure tirée de *Rose d'Altenberg, ou le Spectre dans les Ruines*, manuscrit trouvé dans le portefeuille de feu Ann Radcliffe et traduit de l'anglais par Henri Duval, Paris, Pigoreau, 1830, vol. II, p. 30-32

Source : Maurice Lévy, *Images du roman noir* (l'auteur attribue la paternité de l'ouvrage à Duval, mais il s'agit bien en réalité de l'œuvre de Mme Brayer de Saint-Léon, traduite d'après la version anglaise de Margaret Campbell)



Image n°3 : Scène où le père Durolet menace le père Jérôme pour avoir entretenu un commerce avec sa jeune sœur Adélaïde, xylogravure tirée de *Les Capucins ou le Secret du Cabinet Noir*, histoire véritable publiée par M. de Faverolle, ancien Capitaine des Dragons, Paris, 1801, vol. II, p. 78-79

Source : Maurice Lévy, *Images du roman noir*



Image n°4 : Scène de la folie de Malvina qui attend la mort sous les yeux d'Edmond, lithogravure tirée des *Œuvres complètes de Mme Cottin*, Paris, 1817, vol. I (contenant le roman *Malvina*), p. 504-505

Source : Google Books

https://books.google.fr/books?id=Mcg5AAAAcAAJ&pg=PR1&dq=malvina+sophie+cottin&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwjFu_ffve3fAhVSSxoKHdzRBI0Q6AEISDAF#v=onepage&q=malvina&f=false



*The terror of Henry at the appearance
of a skeleton waving a bloody sword.*



*The terror of Henry at the appearance
of a skeleton waving a bloody sword.*

Images n°5 et 6 : « La terreur d'Henry devant l'apparition d'un squelette brandissant une épée ensanglantée », lithogravure monochrome à gauche et colorée à droite, frontispice tiré de *The Black Forest ; or the Cavern of Horrors, a Gothic Romance*, imprimé à Londres par Ann Lemoine

Illustrations citées en page 33

Sources :

Image de gauche : Google Books

https://books.google.fr/books?id=zFQHAAAAQAAJ&pg=PA3&hl=fr&source=gbv_selected_pages&cad=3#v=onepage&q&f=false

Image de droite : Google Images

<https://explore.lib.virginia.edu/files/original/0fc377f4c256686afb0f8fa95a9ad213.jpg>



Images n°7 et 8 : Illustrations tirées de la série des *Bas-Bleus* de Honoré Daumier, publiée entre janvier et août 1844 dans le journal *Le Charivari*. Ces deux-ci montrent que les bas-bleus sont des êtres asexués et incapables d'être de bonnes mères.

A gauche : « C'est singulier comme ce miroir m'applatit la taille et me maigrit la poitrine!... Que m'importe?... M^{me} de Staël et M^r de Buffon l'ont proclamé... le génie n'a pas de sexe. »

A droite : « La mère est dans le feu de la composition et l'enfant dans l'eau de la baignoire. »

Illustrations citées en page 70

Sources : Google Images

<http://www.houseofillustration.org.uk/media/w800h800/events/les-bas-bleus.jpg>

<http://expositions.bnf.fr/daumier/grand/188.htm>



Images n°9 et 10 : Illustrations tirées de la série *Hommes et femmes de plume* de Paul Gavarni, publiée en 1868 dans le journal *Le Diable à Paris*.

A gauche :

« Une odeur de cuisine aux myrtes est mêlée.
Et suit jusqu'en ses vers la muse échevelée.
Combien, dans ces ébats tendres et pudibonds,
le civet a de pleurs et l'amour a d'oignons !
De regrets bien amers illusion suivie !
Où cacher ta couronne, auguste Poésie,
Quand la Réalité marchandra demain
Le portrait du galant et la peau du lapin ? »

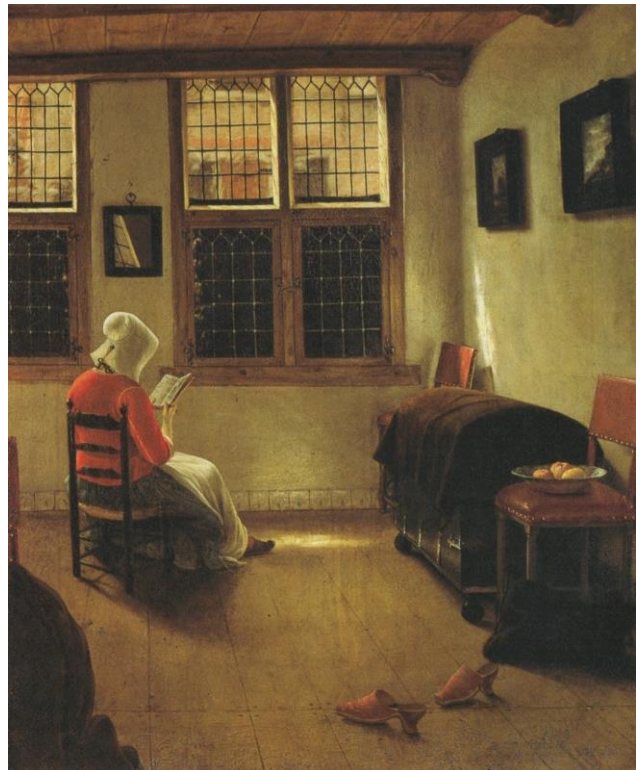
A droite :

« Laissant inachevé l'hymne qu'Amour inspire,
Il faut vers d'humbles soins ramener ses esprits :
Mettons aux petits pois l'oiseau cher à Cypris.
Voici l'heure où le gril va remplacer la lyre. »

Illustrations citées en page 71

Source : Wikisource

https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Diable_%C3%A0_Paris/S%C3%A9rie_2/Hommes_et_femmes_de_plume



Images n°11 et 12 :

A gauche : *Les Amusements de la vie privée* de Jean-Siméon Chardin, huile sur toile, 1746

A droite : *Femme en train de lire* de Pieter Janssens Elinga, huile sur toile, 1668-1670

Tableaux cités en page 133

Sources : Google Images

<http://enfinlivre.blog.lemonde.fr/files/2015/10/Jean-Sim%C3%A9on-Chardin-Les-amusements-de-la-vie-priv%C3%A9e-1746.jpg>

<http://eurocles.com/data/peinture/e/elinga/1668-1670,%20Pieter%20Janssens%20Elinga,%20Femme%20en%20train%20de%20lire,%20huile%20sur%20toile,%20Pinacoth%C3%A8que%20de%20Munich.jpg>



Images n°13 et 14 :

A gauche : *La Lecture* de Pierre-Antoine Baudouin, gouache, vers 1765

A droite : *Le Fruit défendu* d'Auguste Toulmouche, huile sur toile, 1865

Tableaux cités respectivement en pages 134 et 138

Sources : Google Images

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ae/Baudouin%2C_Pierre_Antoine_-_La_Lecture_-_c._1760.JPG

<https://i.pinimg.com/originals/b9/75/9a/b9759ab8804f982107dbd5df38c3994c.png>

RESUMES DES ROMANS DU CORPUS

Lorsque l'intrigue des romans s'est révélée complexe, nous avons fait le choix d'ajouter un arbre généalogique des personnages après certains résumés pour en simplifier la compréhension, avec la légende suivante :

Légende des arbres généalogiques :

-  Hommes
-  Femmes
-  Descendance hors mariage
-  Sentiments amoureux non réciproques

Les liens noirs plus gras ou plus fins que les autres n'ont aucune signification et visent uniquement à simplifier la lecture des ascendances et descendances.

***The White Cottage of the Valley ; or the Mysterious Husband ; and original, interesting romance* de Sarah Wilkinson**

Date inconnue. L'édition utilisée est celle de R. Harrild, reproduite dans la collection *Varieties of Female Gothic* de Gary Kelly publiée en ^[1]_{SEP}2002 chez Pickering et Chatto (volume 2), disponible à la Bibliothèque Universitaire Chevreul de Lyon 2

L'histoire commence alors qu'une jeune femme, Emma de Villeroy, se morfond tard le soir : son époux Alfred tarde à rentrer, et elle est seule avec sa servante et ses deux enfants jumeaux, Rosalthe et Adolphus. Un étranger demande à être accueilli, mais Emma se méfie ; elle ne peut cacher l'absence de son mari, mais lorsqu'il demande si les deux enfants sont à elle, elle déclare que seule Rosalthe est sa fille, et que le garçon est le fils de sa servante. Emma n'avait pas de famille à qui s'adresser : de fait, elle était orpheline, et savait seulement que son père descendait d'une famille noble, et que son grand-père maternel possédait un titre et une immense fortune, mais elle ignorait son nom : son père était mort au moment de le lui révéler. Emma ne conserva de ses parents que son certificat de naissance et une miniature représentant sa mère ; le reste devait être vendu, et les livres de médecine de son père furent achetés par un jeune anglais, Alfred de Montreville. Les jeunes gens tombèrent amoureux et se marièrent. Cependant, Alfred maintenait une distance entre sa femme et sa famille ; une lettre de son père le rappela en Angleterre ; de là-bas, il enjoignit sa femme de le rejoindre sur Paris avec les bébés nouveaux-nés. De Paris, tous deux se rendirent en Angleterre, où Alfred espérait passer plus de temps avec Emma et leurs enfants ; mais il dut s'en aller précipitamment après avoir recommandé à sa femme de veiller particulièrement sur Adolphus.

L'étranger menaça alors d'un pistolet Emma, et l'enleva avec Rosalthe pour les enfermer dans une pièce d'un château en ruines. Au bout de trois semaines, l'étranger revint et se révéla être le comte de Clarencourt et le père d'Alfred, lequel possédait aussi le titre de Lord Millbury. Clarencourt avait découvert la supercherie concernant Adolphus et fulminait de rage devant le mariage de son fils qu'il considérait comme une odieuse mésalliance. Il aurait voulu marier Alfred à une riche héritière ; mais puisque qu'Alfred était déjà marié, ce serait son frère Edward qui allait remplir les espérances paternelles ; seulement, comme l'héritière voulait épouser un homme avec un titre, Alfred devait renoncer à son titre de Lord, ce qui allait priver ses enfants de tout héritage, et partir avec sa famille en Amérique. C'est

pourquoi Clarendon avait enlevé Emma : elle devait approuver cette renonciation, comme Alfred, prisonnier également, venait de le faire. Elle refusa cependant, par égard pour ses enfants.

Le comte devint furieux et l'empoigna, découvrant accidentellement la miniature de la mère d'Emma qui le calma instantanément : il révéla que Mrs. Villeroy était en réalité Emilia Maria Lorraine, fille du Marquis de Aubigne, une femme dont il avait été amoureux autrefois, et que sa famille avait reniée lorsqu'elle avait épousé M. Villeroy, un simple médecin. Emma était donc l'héritière légale d'un vaste patrimoine, ce qui convenait parfaitement à Clarendon ; elle put retrouver sa famille et se faire reconnaître, de sorte qu'Adolphe et Rosalthe virent leur héritage parental considérablement augmenté.

***Ethelinde ; or the Recluse of the Lake* de Charlotte Turner Smith**

Publié en 1789 chez T. Cadell en 5 volumes, disponibles sur Google Books :

- Volume 1 :
https://books.google.fr/books?id=BtVDAQAAMAAJ&pg=PP9&dq=charlotte+smith+ethelinde&hl=fr&source=gbs_selected_pages&cad=3#v=onepage&q=charlotte%20smith%20ethelinde&f=false (consulté le 30 avril 2019)
- Volume 2 :
https://books.google.fr/books?id=YtVDAQAAMAAJ&pg=PP9&dq=charlotte+smith+ethelinde&hl=fr&source=gbs_selected_pages&cad=3 - v=onepage&q=charlotte smith ethelinde&f=false (consulté le 30 avril 2019)
- Volume 3 :
https://books.google.fr/books?id=UCZWAAAAYAAJ&pg=PP9&dq=charlotte+smith+ethelinde&hl=fr&source=gbs_selected_pages&cad=3#v=onepage&q=charlotte%20smith%20ethelinde&f=false (consulté le 30 avril 2019)
- Volume 4 :
https://books.google.fr/books?id=KylWAAAAYAAJ&pg=PR7&dq=charlotte+smith+ethelinde&hl=fr&source=gbs_selected_pages&cad=3#v=onepage&q=charlotte%20smith%20ethelinde&f=false (consulté le 30 avril 2019)
- Volume 5 :
https://books.google.fr/books?id=3CJWAAAAYAAJ&pg=PP7&dq=charlotte+smith+ethelinde&hl=fr&source=gbs_selected_pages&cad=3#v=onepage&q=charlotte%20smith%20ethelinde&f=false (consulté le 30 avril 2019)

Ethelinde Chesterville se sépare de son père, le colonel Chesterville, pour accompagner sa cousine Lady Maria Newenden dans une maison de campagne. Edward Newenden, l'époux de Maria, est très attaché à Ethelinde, et il se rend vite compte qu'il en est fou amoureux, mais il la respecte bien trop pour le lui avouer. Ethelinde frappe en effet beaucoup de monde par sa beauté, comme Lord Danesforte et Tom Davenant qui se trouvaient également au manoir ; Davenant décide bientôt d'en faire sa femme, imbu qu'il est de sa personne et de sa richesse, mais Ethelinde le repousse. Un jour qu'elle manque de se noyer, elle est sauvée par un certain Charles Montgomery, dont elle finit par tomber amoureuse et réciproquement, avec l'approbation affectueuse de la mère de Charles, Caroline, et au grand dam de Danesforte.

Caroline raconte à Ethelinde qu'elle est la fille d'un homme d'épée mort alors qu'elle était enfant ; sa mère a ensuite entamé une liaison amoureuse avec un certain Lord Pevensey, qui ne pouvait l'épouser car il était marié à une femme devenue folle, mais ils eurent deux fils. A la mort de Lord Pevensey, le frère de celui-ci fit des avances à la mère de Caroline, qu'elle repoussa ; elle perdit alors tout contact avec ses deux fils, mais un ami de feu Lord Pevensey, Montgomery, s'employa à l'aider et finit par épouser Caroline. Charles est leur fils.

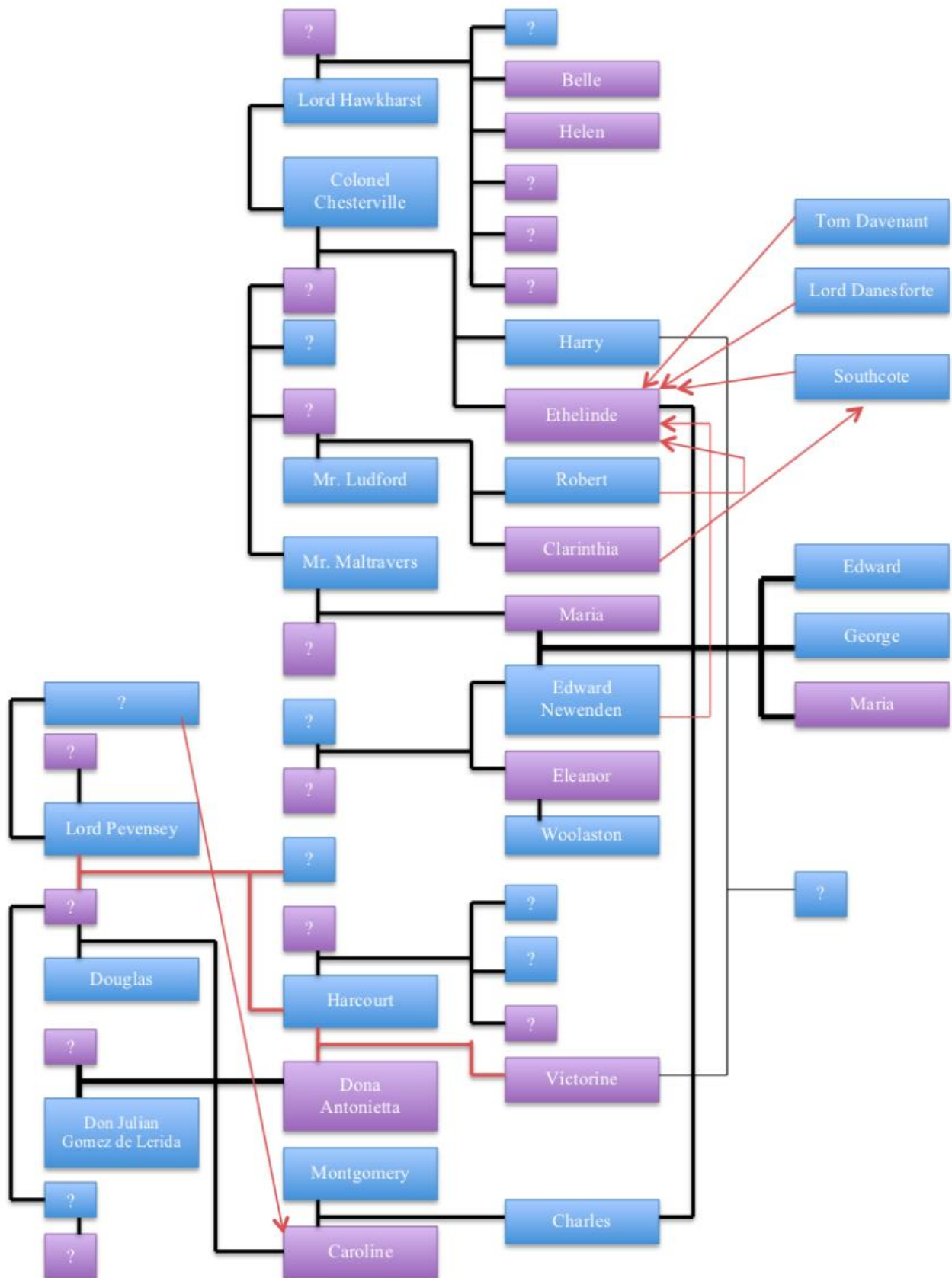
Cependant, des soucis d'argent font que le colonel Chesterville réclame la présence de sa fille à Londres pour le soutenir : son fils Harry dépense sans compter, et les dettes s'accumulent. Edward offre alors son aide, qu'Ethelinde accepte mais cela heurte la fierté du colonel. De plus, Maria et Lord Davenant se lient d'amitié et enchaînent les insinuations déplacées sur l'affection marquée d'Edward pour sa cousine ; celui-ci supporte de moins en moins le mauvais caractère de sa femme et son absence de sentiments maternels pour leurs trois enfants ; ce d'autant plus que lorsque l'aîné, Edward, se retrouve malade, Ethelinde veille sans repos auprès de lui, jusqu'à tomber malade elle-même. Cependant, Charles vient apprendre à Ethelinde et à son père qu'Harry est dans une prison pour dettes, ce qui met le colonel au plus mal ; Ethelinde fait de son mieux pour soutenir Harry, tandis que celui-ci confie à Charles qu'il s'est marié en secret à Victorine, dont on découvre par la suite qu'elle est la fille naturelle d'un certain Harcourt, l'un des deux demi-frères de Caroline. Le colonel meurt suite à ses trop nombreux chagrins, confiant Ethelinde aux soins (supposés) paternels d'Edward. Harry et Charles décident de faire fortune chacun de leur côté, l'un pour soutenir Victorine, l'autre pour offrir à Ethelinde un mariage en bonne et due forme. Edward peine à rester tranquille à cette nouvelle, et Charles le voit bien, d'où une certaine jalousie entre les deux hommes. Un certain Royston prétend pouvoir aider Charles, et celui-ci devient une sorte de factotum.

Edward est toujours aux prises avec les insinuations continuelles de Maria, et trouve un nouveau sujet d'inquiétude car on commence à jaser au sujet d'elle et de Lord Danesforte. Il exige donc qu'elle cesse de le voir, en vain, car les parents de Maria la gâtent et approuvent tous ses désirs. Après un duel gagné contre Danesforte, il réclame alors le divorce, ce qui inquiète enfin le père de Maria, Mr. Maltravers. Pour apaiser la situation, Ethelinde décide de s'en aller chez la sœur d'Edward, Eleanor, qui vit en dehors du monde, a des manières masculines et ne jure que par ses chevaux. Ne se souciant pas des états d'âme d'Ethelinde, elle lui impose la compagnie de ses invités masculins, dont Davenant. Mais celui-ci, encore une fois rejeté par Ethelinde, se rapproche alors de Woolaston qui a des vues sur Eleanor ;

entendu que s'il parvient à l'épouser, il aidera Davenant à s'assurer que Etheline soit sienne. Etheline sort gravement blessée d'une chute de cheval, aussitôt Edward et Charles se retrouvent à son chevet. Charles part ensuite pour la France pour aider sa mère à résoudre un cas de propriété ; de plus, Royston l'a dupé, et la femme de Royston est tombée amoureuse de lui, ce qui le motive encore plus à partir.

Ne supportant plus l'assiduité inconvenante et brutale de Davenant, Etheline quitte la maison de la nouvellement Mrs. Woolaston, et se réfugie chez ses cousins Ludford, dont la fille Clarinthia se pique d'en faire sa confidente ; mais l'ambiance tourne au vinaigre, car Etheline perd son seul soutien quand le soupirant de Clarinthia, Southcote, reporte ses attentions sur elle. Elle rencontre cependant Harcourt, richissime et revenu en Angleterre pour chercher sa fille, et à qui elle raconte tout. Les Ludford cherchent à se l'attacher pour sa richesse, mais Etheline les quitte pour s'installer chez Caroline ; Harry revient également d'Inde, et devient ainsi un riche héritier. Le frère du colonel Chesterville, Lord Hawkhurst, prend à son tour Harry sous sa protection, alors qu'il n'avait pas même bougé un petit doigt pour sa famille lorsqu'il les savait pauvres. Harry devient imbu de lui-même, et refuse de recevoir Etheline ou Caroline, craignant qu'Harcourt ne leur lègue une part de sa fortune. Lord Hawkhurst tente de faire épouser l'une de ses filles à Harcourt, mais Harry encore une fois veille au grain et empêche le mariage, quoique Harcourt croyait y trouver son compte d'affection. Cependant, on apprend la mort de Montgomery, et Etheline est au désespoir ; Maria également est morte après avoir fui avec Danesforte. Edward se rapproche une nouvelle fois d'Etheline et pense pouvoir enfin l'épouser, mais au moment où il la demande en mariage, Etheline refuse car son cœur est toujours à Montgomery. Celui-ci fait aussitôt irruption : il avait survécu au naufrage de son bateau, et revient pour enfin épouser Etheline ; Edward se fait une raison, part quelques temps voyager et prendre soin de sa sœur qui a terriblement souffert de son mariage. Lord Danesforte meurt.

Arbre généalogique n°1: *Ethelinde; or The Recluse of the Lake* de Charlotte Turner Smith



***Clermont : a Tale* de Regina Maria Roche**

Publié en 1798. L'édition utilisée est celle de la collection *The Northanger set of Jane Austen Horrid Novels*, publiée en 1968 chez Folio Press (volume 5), disponible à la Bibliothèque Universitaire Chevreul de Lyon 2

Madeline vit recluse avec son père, Clermont, près d'un château abandonné. Elle est heureuse avec lui, bien qu'elle ne puisse s'expliquer les accès de mélancolie de celui-ci. Un jour elle rencontre un jeune homme, Henri de Sevignie, dans le château, et les deux tombent amoureux ; quelques jours plus tard arrive une femme qui semble bien connaître Clermont, la comtesse Elvira de Merville, et qui propose d'emmener Madeline avec elle pour parfaire son éducation et lui faire rencontrer la société. Elles rencontrent notamment Madame de Chatteneuf et ses filles, avec qui Madeline se lie d'amitié. Cependant, elle retrouve de Sevignie, qui lui avoue son amour ; Madeline choisit de se confier à Elvira pour être sûre d'adopter une conduite qui n'entache pas sa réputation ; Elvira la soutient, mais de Sevignie s'avère étrangement froid avec elle. Désespérée, elle renonce à son amour. Un soir, Elvira est agressée alors qu'elle se rend en prière dans une chapelle ; elle décède des suites de son agression, et sa fille Viola arrive trop tard pour dire adieu à sa mère. Elle se lie pourtant d'amitié avec Madeline, mais l'arrivée de son mari, Monsieur d'Alembert, l'inquiète profondément et elle demande à Madeline de rester avec elle, mais de demeurer cachée dans sa chambre. Madeline accepte bien que la situation ne lui plaise pas. Le lendemain, elle apprend la mort d'une femme de chambre, Agatha, qui avait vu les visages des agresseurs de la comtesse mais avait reçu l'ordre de celle-ci de ne rien dire, et qui a été probablement empoisonnée par le meurtrier de la comtesse. De plus, Madeline croit voir un homme entrer dans sa chambre une nuit ; et lorsqu'elle se réfugie dans la chapelle pour éviter que d'Alembert ne la trouve, elle craint une nouvelle fois d'être découverte par les assassins de la comtesse. La fuite nocturne de Madeline est organisée avec l'aide du domestique Lubin, qui l'accompagne à travers une sombre forêt. Effrayée de tomber aux mains de possibles bandits, elle s'évanouit et se réveille dans le château de Montmorenci, appartenant au marquis de St. Julian, lequel semble reconnaître Clermont sur un portrait que celui-ci avait donné à sa fille. Madeline retourne ensuite auprès de son père, et peu après, le marquis demande la présence de Clermont à ses côtés, car il est son fils.

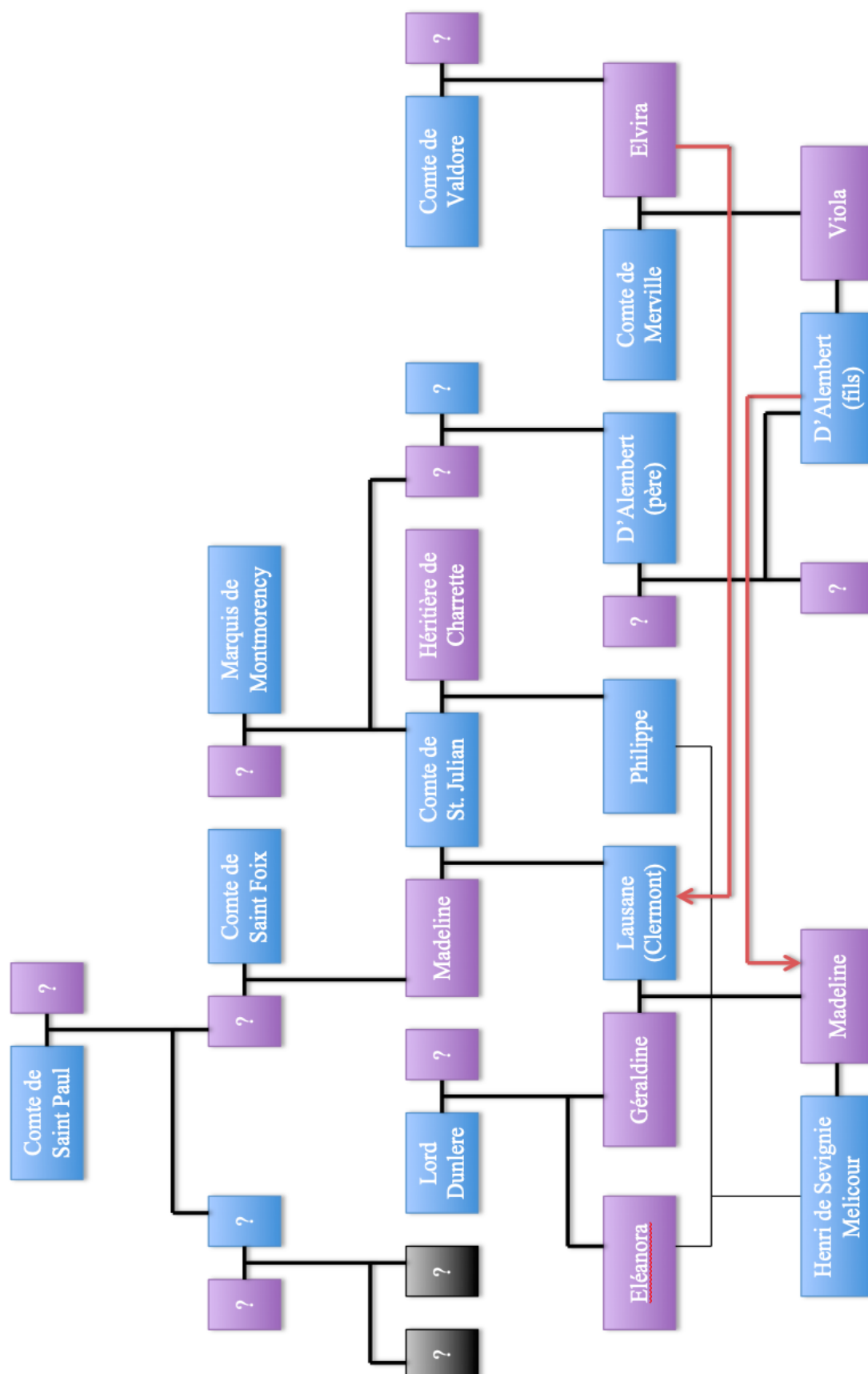
Clermont se met alors en devoir de raconter son histoire à Madeline : son véritable nom était Lausane, il avait été élevé par la famille du comte de Valdore, dont Elvira est la fille. A la mort du comte, celui-ci laisse à Lausane une lettre de sa mère biologique, Madeline (1^{ère} du nom), expliquant ses origines. Celle-ci descendait d'une illustre famille, néanmoins sa mère avait été reniée pour avoir épousé un militaire en-dessous de sa condition, lequel l'abandonna peu de temps après. Après la mort de sa mère, Madeline tomba amoureuse du marquis de St. Julian, qui l'épousa aussitôt, mais en secret. Cependant, la passion retombée, St. Julian l'enjoint à partir, afin qu'il puisse épouser une héritière, malgré les protestations de Madeline au nom de leur fils Lausane. Elle tente de fuir et de se rendre au château de Montmorenci pour faire valoir ses droits auprès de son beau-père, mais son mari avait prévu cela et déjà plaidé sa propre cause. La comtesse de Valdore recueille alors Madeline, et elle apprend quelques années plus tard que son ancien époux a eu un fils.

Fort de ce récit, Lausane chercha à recouvrer son héritage. Son père le reçoit, mais lui déclare qu'il refuse de reconnaître son premier mariage, bien qu'il le considère effectivement comme son fils ; de ce fait, le titre de comte va au demi-frère de Lausane, Philippe. Cependant, ce dernier se lie d'amitié avec Lausane ; au cours d'un voyage en Italie, les deux se lient d'amitié avec Lord Dunlere et ses deux filles. Lausane notamment tombe amoureux de la cadette, Géraldine, et obtient le consentement de celle-ci et de son père. Il arrête ici son récit. Cependant, alors qu'ils résident au château de Montmorenci, Madeline est frappée d'une part par la ressemblance entre les portraits de Philippe et le visage de de Sevignie, et d'autre part par les nombreux événements inexplicables qui semblent accuser son père de meurtre. Lausane est lui-même de plus en plus agité. D'Alembert (père) rejoint le château mais sans son fils, car Viola semble être tombée très malade, on apprend peu après la nouvelle de sa mort ; d'Alembert propose aussitôt que son fils épouse Madeline, mais elle refuse. D'Alembert s'emporte, et menace Madeline de divulguer la vérité au sujet de son père si elle persiste ; Lausane reprend alors son récit : croyant suite à une discussion de domestiques que Philippe avait séduit puis engrossé Géraldine avant de la pousser dans ses bras pour sauver leur honneur à tous les deux, il tua Philippe dans un moment de fureur. Un moine lui apprend aussitôt après qu'en réalité Philippe avait épousé en secret Eléonora, la sœur de Géraldine (pour assurer cela, il avait disposé Lausane en faveur de Géraldine), qu'ils avaient eu un fils mais qu'elle était morte peu après. Géraldine, après avoir tout appris, consent à rester auprès de Lausane ; cependant, elle mourut en accouchant de Madeline, et Lord Dunlere la suivit dans la tombe.

Madeline jure d'épouser d'Alembert (fils) pour préserver son père, mais Lausane refuse qu'elle se sacrifie pour lui. Cependant, elle y est forcée par les événements ; mais une lettre anonyme lui apprend que Viola est toujours en vie. Père et fille décident alors de se séparer, Lausane s'enfuit en Italie, et Madeline fuit avec l'aide de deux hommes de confiance, Lafroy et Olivier. Ce dernier l'emmène d'abord chez elle, où il la laisse aux bons soins de sa fille Thérèse, qui affirme être la sœur de de Sevignie. Madeline parvient à l'éviter jusqu'à ce qu'Olivier l'emmène chez une Madame Fleury ; mais l'abri est inquiétant et se révèle être un piège, où Viola est déjà enfermée ainsi que Lausane, et où d'Alembert fils arrive dans le but de faire plier Madeline. On découvre que c'est lui qui a pénétré dans la chambre de Madeline chez Elvira, et qu'il a assassiné cette dernière et Agatha. D'Alembert père était en réalité un petit-fils du Marquis de Montmorenci par sa mère ; il a donc œuvré pour piéger Lausane et Philippe, et ainsi récupérer tout l'héritage par le mariage de son fils avec Madeline.

Pendant ce temps, Claude, un complice repent des d'Alembert, oeuvra pour sauver Madeline et son père, notamment en envoyant Madame Chatteneuf dévoiler toute l'histoire au comte de St. Julian, ainsi que le fait que Philippe était encore vivant, qu'il s'était caché durant tout ce temps. La première action de ce dernier fut alors de retrouver son fils Henri, lequel s'employa à délivrer Madeline. Furieux face à ses échecs, d'Alembert fils se suicide, après avoir avoué sa responsabilité dans la mort d'une autre jeune fille. Madeline et Henri se marient.

Arbre généalogique n°2 : *Clermont : a Tale* de Regina Maria Roche



Malvina de Sophie Cottin

Publié anonymement en 1800. L'édition utilisée est celle des *Œuvres complètes de Mme Cottin* (volume 1) publiée chez Foucault en 1817 et disponible sur Google Books : https://books.google.fr/books?id=Mcg5AAAcAAJ&pg=PA3&dq=malvina+sophie+cottin&hl=fr&source=gbs_toc_r&cad=4#v=onepage&q=malvina%20sophie%20cottin&f=false

Malvina de Sorcy est en proie au désespoir depuis la mort de son amie, Lady Clara Sheridan ; en quittant sa tombe, elle jure de prendre soin de sa fille Fanny comme si elle était la sienne, et de ne jamais se marier. Elle se rend alors chez sa cousine Mistriss Birton, mais suscite rapidement la jalousie et la rancœur de celle-ci, car elle est très vaniteuse et ne supporte pas que tout le monde lui préfère Malvina. Elle s'arrange pour que Malvina reste le plus possible dans sa chambre, ce qui ne l'empêche pas toutefois de se lier d'amitié avec plusieurs personnes dont Sir Edmond Seymour, le neveu de Mistriss Birton, et M. Prior qui réside chez cette dernière en tant que chapelain. Tous deux tombent sous le charme de Malvina. Elle excite cependant aussi la jalousie de Mistriss Melmor et sa fille Kitty, qui comptent sur Mistriss Birton pour trouver un parti avantageux, peut-être Edmond. Kitty est toutefois insolente et paresseuse, et Mistriss Birton espère marier son neveu avec Lady Sumerhill pour faire une alliance de prestige (en vain, car Edmond n'aime pas la jeune femme).

Malvina se lie d'abord avec M. Prior qui partage son goût pour l'étude. Edmond est très attiré par elle également, malgré les efforts de Mistriss Birton, et le fait qu'il ait donné une promesse de mariage à Kitty (sans compter la remplir ceci dit). Fanny apprécie beaucoup Edmond, mais rapporte également à Malvina qu'on dit de lui qu'il est menteur et manipulateur ; et de fait, Edmond confie à un ami qu'il a même pensé enlever Malvina. Mais Malvina est déjà amoureuse, notamment après une scène où elle voit Edmond prendre soin de sa vieille nourrice, et aussi avec toutes les attentions du jeune homme envers elle. Lorsqu'il passe toute la nuit dehors alors que la neige fait rage, Malvina est au désespoir et ne peut cacher ses sentiments. Mistriss Birton, inquiète des ambitions de Kitty, interdit tout mariage entre elle et Edmond, accusant Kitty d'avoir déshonoré sa maison ; Mistriss Melmor accuse alors aussitôt Malvina d'être encore plus honteuse, puisqu'elle passe beaucoup de temps seule avec M. Prior ; Edmond la défend, mais est secrètement très jaloux de cette intimité. Il quitte

la demeure de Mistriss Birton, suivi un peu plus tard par M. Prior qui ne supporte plus cette dernière. Mistriss Birton, pour tout faire rentrer dans l'ordre, se dépêche de marier Kitty à un certain M. Fenwich, négociant à Edimbourg.

Toute la compagnie se rend à Edimbourg, Mistriss Birton voulant être sûre de l'avancement des relations entre Edmond et Lady Sumerhill. En chemin, ils s'arrêtent chez Mistriss Clare, qui vit retirée du monde avec son père après un veuvage. Malvina se lie immédiatement d'amitié avec elle, les deux jeunes femmes s'apprécient beaucoup. Mistriss Clare semble aussi connaître Edmond, mais refuse d'en dire plus, et devinant les troubles de Malvina, l'engage à revenir la visiter. Malvina parvient à échapper aux mondanités urbaines, mais elle est invitée et forcée de se rendre à un bal donné par Loris Stanholpe, parent de Mistriss Birton, et auquel Edmond doit se rendre. Edmond se montre très froid avec elle, mais il est de nouveau séduit par sa beauté et lui marque clairement sa préférence lors du bal. Malvina décide de rejoindre Mistriss Clare, d'autant que Mistriss Birton lui en veut beaucoup à elle et à Edmond ; mais Edmond la rejoint et entend l'aveu qu'elle fait à elle-même de ses sentiments : transporté, il lui arrache la promesse de le rejoindre le lendemain à Falkirk. Là-bas, Edmond ne peut obtenir d'elle qu'elle se donne à lui, mais il parvient à lui arracher deux choses : qu'elle cesse tout commerce avec M. Prior dès lors qu'il lui aura trouvé une place ; qu'elle ne demande jamais à Mistriss Clare ce qu'elle sait de lui, en échange de quoi il accepte de rester un mois loin d'elle afin d'être sûr de son amour. Pendant ce temps, Mistriss Birton jure de provoquer le malheur des deux amants.

A la fin du mois de « probation », Edmond réclame que Malvina le rejoigne à Kinross ; elle répond positivement, mais à peine la lettre envoyée qu'elle reçoit de Lord Sheridan l'ordre de remettre Fanny à son père : Mistriss Birton a répandu des calomnies à son sujet et a déclaré qu'elle allait se marier, de telle sorte que Lord Sheridan ne puisse plus lui laisser sa fille. Mistriss Clare, comprenant que Malvina est amoureuse d'Edmond, l'emmène alors voir sa sœur : séduite et abandonnée par Edmond alors qu'elle était mariée, celle-ci a mis au monde un fils et vit désormais dans la misère, Mistriss Clare ne pouvant la ramener chez elle à cause de leur père. Sur ces entrefaites arrivent M. Prior, puis Edmond qui voyant les deux ensemble croit que Malvina l'a trahi. Il provoque M. Prior en duel, et se fait blesser au bras ; il repart chez Mistriss Birton, mais son emportement provoque une grave fièvre. Malvina se déguise alors en infirmière pour s'introduire chez Mistriss Birton et aider à le soigner. Edmond se remet et cherche Malvina ; en se rendant chez Mistriss Clare, il croit voir Malvina avec Fanny et M. Prior, ce qui le confirme dans sa jalousie. Il sauve pourtant la vie de ce

dernier lors d'un incendie, mais s'enfuit avant qu'il n'en soit informé. Il revient chez Mistriss Birton et offre ses hommages à toutes les femmes.

Mais il parvient à retrouver Malvina, et lui raconte tout ce qui s'est passé au sujet de Louise, la sœur de Mistriss Clare. Il se repend cependant et implore le pardon de Malvina pour ses nombreuses fautes passées. Malvina lui avoue une fois de plus son amour, et après un long moment et un nouvel accès de fièvre, Edmond lui arrache la promesse de se marier secrètement avec lui dès le lendemain (avec l'aide d'un prêtre, M. Prior, qui ne se rend compte que trop tard de son geste) ; de son côté, il ira alors parler avec Lors Sheridan pour conserver Fanny à Malvina. Cependant, Mistriss Birton apprend le mariage, et écrit à Kitty pour qu'elle retienne Edmond par ses charmes, ralentissant ainsi sa démarche de sorte que Malvina perde Fanny : pour ce faire, elle demande à Edmond de remettre ladite lettre en main propre. Kitty parvient à retenir Edmond dans ses bras pour une nuit, et intercepte ensuite la correspondance avec Malvina, de sorte que celle-ci croit que Edmond l'a définitivement abandonnée ; pour frapper plus fort, elle envoie elle-même une lettre à Malvina où elle lui dit qu'Edmond ne veut plus d'elle. Pendant ce temps, Mistriss Birton complotte pour faire envoyer Edmond aux Indes sous prétexte de sympathies françaises ; mais il croise Lord Sheridan et parvient à éclaircir toute l'affaire. Il revient voir Malvina, mais c'est pour voir qu'elle a sombré dans la folie après que Mistriss Birton soit venue lui enlever Fanny. Edmond part aussitôt chercher l'enfant. En vain, car Malvina ne recouvre la raison que pour mourir dans ses bras. Fanny est confiée à Mistriss Clare, tandis qu'Edmond erre sans but, attendant de pouvoir rejoindre sa femme.

***Les Capucins ou le secret du cabinet noir* d'Elisabeth de Brossin de Méré née Guénard**

Publié sous le pseudo de M. de Faverolles en 1801. L'édition utilisée est celle publiée en 1815 chez les libraires Dabot à Paris et Férêt à Bordeaux en 2 volumes, disponibles sur Gallica

- Volume 1 : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9741105b/f11.image> (consulté le 30 avril 2019)
- Volume 2 : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97417040/f11.image> (consulté le 30 avril 2019)

Deux sœurs se racontent des histoires sur l'hypocrisie et la débauche des Capucins, donc la principale est la suivante. Le père Durolet, capucin de son état et débauché à ses heures perdues, nourrit le projet d'attirer la jeune Joséphine Moreau, très belle et très sotte, dans son lit. Il se rapproche alors de la mère, fort dévote, qui maintient sa fille dans l'ignorance en la tenant pour une idiote. Il demande la complicité de son frère Séraphin, qui déclare à sa place sa flamme pour Joséphine, et l'enjoint à un rendez-vous galant lorsqu'elle se rend à son cours de dessin. Joséphine se rend à l'heure dite dans un cabinet très sombre, où elle ne peut voir qu'elle a été jouée et que c'est Durolet qui se présente à elle, et qui la déflore. Les rendez-vous continuent (Séraphin est au passage évincé de l'affaire à son grand dam car il espérait avoir sa part du « butin »), mais Joséphine s'aperçoit qu'elle est enceinte. Durolet lui donne une fausse promesse de mariage, et elle se confie à Mlle Précieux qui, bienveillante, tente de la conseiller ; finalement la vérité est révélée à Mme Moreau, et Durolet (dont l'identité est restée cachée) offre d'adopter son futur « neveu » (en réalité son fils). Mlle Précieux parraine l'enfant avec un certain chevalier Fontaine, lequel a des vues sur Mlle Précieux, tout en étant charmé par Joséphine (qui est aussi une riche héritière).

Il avoue son projet d'épouser Joséphine à Mlle Précieux, qui enjoint alors Joséphine à entrer dans un couvent, mais la jeune fille refuse, et, séduite par Fontaine, elle accepte de s'enfuir avec lui. Avec la complicité du vicomte de Vergeac, ils « enlèvent » Joséphine qui prétendait sagement se rendre dans un couvent conformément aux souhaits de sa mère. S'ensuit une période où les deux hommes s'adonnent au jeu, et ruinent la bourgeoisie de Rouen, en usant des charmes de Joséphine pour adoucir le tout ; Joséphine à qui Fontaine a enjoint de se comporter comme sa femme, en lui promettant sous peu le mariage. Durolet est

sur les traces de la jeune fille, et désespère (car il s'était attaché à elle) de pouvoir arranger sa situation. Il rencontre cependant un ami à lui, dont le nom est également Fontaine ; il se met alors d'accord avec les parents du chevalier, qui entre-temps s'est retrouvé menacé de prison. Le père du chevalier l'engage à partir au Havre, et s'arrange avec Durolet pour recueillir Joséphine le temps qu'elle épouse l'autre Fontaine.

Entracte avec le récit de Mlle de St Cyran.

Durolet révèle à Joséphine qu'il est l'homme du cabinet noir, et reprend son commerce avec elle, en même tant qu'il lui enseigne à bien parler et bien écrire. Cependant, il apprend que sa petite sœur Adélaïde, qu'il aime tendrement, a eu une aventure avec Séraphin et un enfant mort-né, répétant ainsi l'histoire de Joséphine. Durolet se querelle avec Séraphin qui finit par se noyer ; il emmène ensuite sa sœur pour l'établir chez sa maîtresse, et les deux se lient d'amitié. Cependant, le père Jérôme, complice de Durolet pour le mariage de Joséphine, a gardé contact avec Fontaine, et est charmé par Adélaïde lors d'une de ses visites. Adélaïde accepte d'autant plus joyeusement d'être sa maîtresse que Jérôme se propose de lui payer une pension et un bel appartement ; pendant ce temps, Durolet qui ignore tout de la chose décide de partir en Italie pour quelques temps. Joséphine, atterrée, s'ennuie à mourir et finit par écouter avec complaisance les propositions de Dolman, qu'elle avait rencontré lorsqu'elle était encore avec le chevalier Fontaine.

Cependant, Durolet envoie le marchand Thomassini pour juger de visu de la santé de son amante et de sa sœur ; Thomassini voit, juge, et apprend à Durolet l'infidélité des deux femmes. Durolet rentre aussitôt et menace Jérôme avec deux pistolets, jusqu'à ce que celui-ci quitte la ville sans délai. Il vient ensuite voir Joséphine en feignant de ne rien savoir, et d'avoir tourné la page quant à leur aventure. Joséphine, piquée par la jalousie, veut à tout prix le reconquérir ; pendant ce temps, Durolet arrange un mariage pour sa sœur avec M. Dutailly. Adélaïde est ravie, mais se retrouve bien attrapée lorsqu'elle se rend compte que son mari est un eunuque. Ensuite, Durolet révèle à Fontaine l'infidélité de sa femme avec Dolman ; le mari décide aussitôt d'enfermer sa femme dans un couvent.

Le Père Jérôme prend une jeune Israélite comme nouvelle maîtresse, mais le père de celle-ci les dénonce tous les deux à l'Inquisition ; la jeune fille est graciée, mais Jérôme est brûlé vif. Suite à cela et à la conversion du prince Sélim, neveu d'Achmet III, par un supposé miracle de Dieu, Durolet a un regain de conscience religieuse. Quant à Joséphine, son séjour en couvent lui mine la santé, et les personnes à qui elle s'adresse ne peuvent ou ne veulent

l'en sortir. Mlle Précieux tente d'adoucir sa situation, mais elle ne peut empêcher sa mort. Durolet l'apprend et se repentit sincèrement ; il avoua ses crimes à Mme Moreau qui promet de prendre soin de son petit-fils. Sa vie se termine en pénitence. Fontaine se remarie, mais ce fut un mariage malheureux ; Adélaïde après la mort de son mari épouse un escroc qui la fit mourir de chagrin. Le fils de Joséphine a pu avoir une belle vie, sans jamais apprendre la disgrâce de ses parents.

***Zofloya ; or, The Moor* de Charlotte Dacre**

Publié sous le pseudo de Rosa Matilda^[SEP] en 1806 chez Longman, Hurst, Rees et Orme en 3 volumes, disponible sur Google Books :

- Volume 1 : ^[L]^[SEP]
https://books.google.fr/books?id=QrfoJg9ihfAC&pg=PP7&dq=zofloya+or+the+moor&hl=fr&source=gs_selected_pages&cad=2#v=onepage&q=zofloya%20or%20the%20moor&f=false (consulté le 30 avril 2019)
- Volume 2 :
<https://books.google.fr/books?id=m8gNAAAAQAAJ&printsec=frontcover&dq=zofloya+or+the+moor&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwi35L7dwO3fAhXpBWMBHTF-DQ8Q6AEINDAB#v=onepage&q=zofloya%20or%20the%20moor&f=false>
(consulté le 30 avril 2019)
- Volume 3 :
<https://books.google.fr/books?id=nscNAAAAQAAJ&printsec=frontcover&dq=zofloya+or+the+moor&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwi35L7dwO3fAhXpBWMBHTF-DQ8Q6AEILDAA#v=onepage&q=zofloya%20or%20the%20moor&f=false> (consulté le 30 avril 2019)

L'histoire commence avec Laurina de Cornari, épouse Loredani : vaniteuse et en manque d'admiration, son mariage ne lui offre cependant pas d'occasions de se laisser tenter, jusqu'à l'arrivée du comte Ardolphe qui la séduit et la pousse à s'enfuir avec lui. Le mari de Laurina et ses enfants sont consternés ; Leonardo, son fils, quitte une maison déshonorée. Victoria trop choyée depuis son enfance, reste seule avec son père. A la mort de ce dernier, sa mère souhaite la reprendre avec elle pour essayer de compenser ses fautes ; Victoria tente de tirer son épingle du jeu en séduisant Berenza, un homme compatissant et attirée par la fausse vertu de la jeune fille ; mais Ardolphe n'approuve pas cette relation, et s'arrange pour la placer chez la Signora di Modena, une vieille femme acariâtre et dévote, pour se débarrasser d'elle. Modena tente de corriger les défauts de Victoria par l'enfermement et la privation, mais Victoria parvient à s'enfuir. Elle retrouve Berenza, et tente de le persuader qu'elle est vertueuse ; il commence par en faire sa maîtresse car son passé familial le répugne, et la met en garde contre son ancienne maîtresse, Megalena Strozzi, dont la jalousie est proverbiale.

De fait, un assassin tente de tuer Berenza une nuit, mais Victoria prend le coup à sa place, ce qui persuade Berenza que Victoria est sincère dans ses sentiments ; il l'épouse donc. Victoria a cependant reconnu son frère comme étant l'agresseur. Après avoir quitté la maison familiale, Léonardo avait trouvé refuge chez la famille Zappi, et tenté de faire table rase de son passé. Il était tombé amoureux de la fille de la famille, mais n'avait reçu en retour que les sentiments de la mère, ce qui l'avait contraint à s'enfuir, dégoûté une fois de plus. Il rencontra une vieille femme pour qui il devient comme un fils, mais elle mourut, et son chemin croisa alors celui de Megalena Strozzi : l'attirance mutuelle les conduisit à devenir amants, et Megalena le poussa au crime en l'envoyant tuer Berenza par vengeance.

Cinq ans après la tentative d'assassinat, Berenza présente son frère Henriquez à sa femme. Victoria est aussitôt attirée par lui, mais Henriquez est tout à son amour pour la jeune Lilla, qui est un stéréotype d'héroïne gothique vertueuse. Victoria enrage et sauve les apparences, bien qu'elle haisse profondément son mari et Lilla ; elle obtient l'aide de l'étrange serviteur d'Henriquez, un Maure du nom de Zofloya. Il lui fournit d'abord des poisons pour tuer lentement Berenza, et lui conseille de déménager toute la famille dans un château isolé dans les montagnes. Pendant ce temps, Victoria tente de séduire Henriquez, mais il est toujours plus dégoûté par elle, surtout après qu'elle ait confessé ses sentiments pour lui. Elle résolut alors de se débarrasser de Lilla, que Zofloya enlève ; mais cela est insuffisant, et Zofloya lui donne alors une drogue qui fera croire à Henriquez qu'elle est Lilla (sans lui préciser que cela ne durera plus après qu'Henriquez ait dormi). Victoria passe la nuit avec son nouvel amant, mais lorsque celui-ci se réveille le lendemain et découvre la vérité, il se suicide dans son désespoir. Victoria, de dépit, poignarde Lilla et la jette du haut d'une falaise.

Elle s'enfuit ensuite avec l'aide de Zofloya pour échapper aux conséquences de ses crimes, et le Maure l'amène chez des bandits, dont les chefs se révèlent être en fait Léonardo et Megalena. Les bandits capturent une nuit un couple, Ardolphe et Laurina que ce dernier vient de battre comme plâtre. Elle meurt en réclamant le pardon de ses enfants : Léonardo accepte mais Victoria refuse et accable sa mère. Des soldats arrivent peu de temps après, et Léonardo et Megalena choisissent de se suicider pour échapper à une condamnation certaine ; Victoria est prise de remords, mais Zofloya révèle alors qu'il était le Diable, avant de précipiter sa victime depuis une falaise jusque dans le fleuve en contrebas.

***The Missionary* de Sydney Owenson, également connue sous le nom de Lady Morgan**

Publié en 1811. L'édition utilisée est celle de la collection *Varieties of Female Gothic* de Gary Kelly publiée en 2002 chez Pickering et Chatto (volume 6), disponible à la Bibliothèque Universitaire Chevreul de Lyon 2

Hilarion est un jeune homme issu d'une maison noble du Portugal, qui a choisi de se tourner vers la religion en entrant dans l'ordre franciscain. Très vite, il se distingue par sa vertu et sa foi inébranlables. Dans sa soif d'absolu, il décide de devenir missionnaire en Inde pour répandre la parole divine ; mais arrivé là-bas, ses prêches n'ont pas de véritable effet, tant la religion hindoue est ancrée dans les mœurs. Il entend alors parler de Luxima, une prophétesse vierge vénérée par tout son pays, et la petite-fille d'un brahmine influent. Il décide alors de la convertir, espérant par cette victoire entraîner avec lui les fidèles de la jeune femme.

Il se rapproche de l'endroit où elle se trouve et établit son ermitage. Il la rencontre alors qu'elle est en prière, mais elle refuse de l'écouter et le traite en infidèle. Par hasard cependant, il sauve son animal de compagnie, un petit faon. Elle devient alors plus douce avec lui, et accepte de discuter ; elle est de plus en plus intéressée par ses paroles, mais reste fidèle à sa foi et à ses idéaux ; sa douceur contraste beaucoup avec le zèle fanatique d'Hilarion. Les deux tombent amoureux ; un prince musulman, Solyman-Sheiko, tombe également amoureux de Luxima, mais elle le repousse ; jaloux d'Hilarion, il met cependant Luxima en garde, car elle prend beaucoup de risques à rencontrer et fréquenter ainsi un chrétien, à quoi elle répond qu'elle n'est qu'à moitié chrétienne. Cependant, une des rencontres d'Hilarion et Luxima est espionnée par un serviteur du grand-père de Luxima ; son ombre dans le feuillage fait croire à Luxima qu'elle vient d'avoir une vision de Brahma, ce qui la conduit à repousser Hilarion et à se croire perdue aux yeux de son dieu.

Mais elle doit s'enfuir avec Hilarion, car son grand-père, ayant appris son infidélité religieuse et amoureuse, a fait d'elle une paria ; Luxima et Hilarion assistent à la cérémonie cachés dans le temple. Ils errent ensuite dans le désert, malgré l'aide que leur a proposée Solyman-Sheiko, et parviennent enfin à rejoindre une caravane. Les sentiments d'Hilarion sont de plus en plus difficiles à supporter pour lui, car s'il veut faire de Luxima une église chrétienne, vierge et pure, il est aussi de plus en plus enflammé par la passion. Luxima quant

à elle est tranquille et patiente, tant qu'elle peut être avec son père spirituel et amant. Cependant, ils sont retrouvés par les gardes de l'Inquisition.

Hilarion est condamné au bûcher, tandis que Luxima est sauvée par un des amis du missionnaire ; mais folle de douleur et craignant pour son amour, elle s'enfuit et arrive au moment fatidique. Hilarion parvient à se libérer, mais elle se jette sur le bûcher : croyant son amant mort, elle veut selon la coutume indienne brûler sur le bûcher des veuves. Hilarion la sauve et s'enfuit avec elle ; on apprend plus tard qu'elle est morte, mais on ne trouve aucune trace d'Hilarion. Luxima est restée en fin de compte fidèle à sa foi, à la culture de son pays natal et de sa famille (son grand-père). Hilarion retourne en Inde, sur sa prière, car elle lui demande de prêcher à tous, y compris les Chrétiens, un message de paix et de tolérance ; il vit là-bas en ermite, reclus dans sa douleur.

Les Mines de Mazara, ou les trois Sœurs de Marie-Adélaïde Barthélémy-Hadot

Publié en 1812^[1] chez Pigoreau en 4 volumes, disponibles sur Gallica

- Volume 1 : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k11726624?rk=21459;2> (consulté le 30 avril 2019)
- Volume 2 : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1172663j?rk=64378;0> (consulté le 30 avril 2019)
- Volume 3 : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1172664z?rk=42918;4> (consulté le 30 avril 2019)
- Volume 4 : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1172665c?rk=85837;2> (consulté le 30 avril 2019)

Les trois filles du comte de Minfrédonia, Cornelia, Stéphanie et Adelina, ont été confiées par leur père parti guerroyer à une gouvernante laide et cruelle, Marcelline. Celle-ci espère marier son fils Georgino de Santillas à Cornélia, et ainsi bien établir sa famille. Cependant, les trois jeunes filles déjouent continuellement ses projets pour mieux les enfermer, et se lient d'amitié avec le comte Adolphe de Camponio qui vient leur rendre visite en secret derrière la haie ; Cornelia et Stéphanie tombent amoureuses de lui, mais il n'a d'yeux que pour la première. Il envoie son valet Lazarille pour tenter de parler avec le comte de Minfrédonia.

Le comte de Minfrédonia est quant à lui aux prises avec le comte de Lune qui défend la cause de Jeanne Ière d'Espagne ; mais le comte de Lune finit par abandonner une cause perdue, et se lie d'amitié avec le nouveau souverain, Alphonse d'Aragon. La rencontre de Minfrédonia et Lazarille laisse le père dubitatif, il croit Cornélia assez amoureuse pour exagérer, et décide de rentrer dans ses états ; mais lors d'une partie de chasse royale, il est blessé et une fièvre s'ensuit. Marcelline, pour hâter le mariage de son fils avec Cornélia, fait venir plusieurs hommes de main dans le château ; Adelina résout alors de faire pression sur Marcelline : ayant découvert un caveau et des pistolets, elle y enferme Santillas avec la complicité du jardinier, et le force à écrire une lettre à sa mère disant qu'il a quitté le château.

Pendant ce temps, Alphonse a envoyé le comte de Lune au château pour obliger Minfrédonia ; effrayé, celui-ci part alors aussitôt avec 3 jours de retard. Marcelline quitta le château pour aller chercher son fils, mais se fait dépouiller par des brigands en cours de route.

On apprend ensuite que la comtesse de Lune, la mère en réalité d'Adolphe, est morte ; Adolphe quant à lui est enfin libre de rendre visite aux trois sœurs, pour qui il envoie des gardes et une femme de chambre, Clara. Marcelline, arrivée à une taverne, non seulement découvre que son fils n'y est pas, mais rencontre aussi Lazarille, qu'elle fait passer pour fou afin de mieux s'enfuir le lendemain. Sur ces entrefaites, le comte de Lune arrive au château de Minfrédonia. Clara le reconnaît et s'évanouit. Le comte est séduit par Cornélia, mais voit en son fils un rival. Clara raconte son histoire : séduite par le comte de Lune dont elle ignorait l'identité, elle avait accepté de s'enfuir avec lui, croyant que son père, pourtant attentionné, voulait la marier de force (en fait il avait respecté son refus). Regrettant son geste, elle voulait rentrer, mais le comte la força à l'épouser, et l'emmèna dans un château, où elle finit par apprendre qu'elle n'était que la dixième d'une longue suite d'enlèvements. Elle parvint à s'enfuir et à trouver refuge chez la comtesse de Lune pendant les quatre années suivantes.

Le comte de Lune œuvre pour priver son fils de ses possessions. Minfrédonia revient au château, et Lune, pour discréditer son fils, prétend qu'il prévoit de se marier avec une autre jeune femme. Minfrédonia en déduit que ses filles ont eu trop de liberté, et, au moment de repartir, il laisse ses filles à la garde de son secrétaire Florentin. De plus, il congédie Clara dont il a appris l'histoire. Lune raconte à Adolphe que sa proposition de mariage a été rejetée avec éclat, prétendant que Cornélia espère épouser le roi Alphonse ; mais Adolphe décide de se rendre à Palerme pour prévenir cela. Le secrétaire du comte de Lune, Florbaz, avertit alors les trois sœurs que Lune a prévu non seulement de priver son fils de ses possessions, mais aussi de l'emprisonner dans les mines de Mazara. Marcelline est engagée sans le savoir pour le surveiller ; elle arrive au château avant le comte de Lune qui a subi une blessure dont il garde une balafre au visage. Adolphe est peu après enrhumé. Les trois jeunes sœurs envoient un serviteur de Florbaz, Diego, à la recherche de son maître ; en chemin, il rencontre le père de Clara qui s'est fait ermite.

Lazarille, à la recherche de son maître, rencontre Roberto, un paysan qui travaille à l'occasion aux mines de Mazara pour nourrir sa famille, et qui lui apprend qu'Adolphe y est détenu. Il s'arrange avec le paysan pour se faire passer pour son frère muet et sourd, et ainsi travailler aux mines, où il peut soulager la souffrance d'Adolphe à défaut de le libérer. La cabane de la famille de Roberto est incendiée, mais ils parviennent à se reloger dans une caverne, et à reconstruire une maison avec l'argent donné par Lazarille. Pendant ce temps, Diego tombe malade et meurt. Florbaz est conduit dans un cachot sur ordre de Lune, et désespère de pouvoir revoir Stéphanie dont il est amoureux. Les trois sœurs parviennent à

réunir Clara et son père. Lune demande, par l'entremise du roi, la main de Cornélia à Minfrédonia ; Cornélia tente de refuser, mais son père réplique en faisant venir ses trois filles auprès de lui.

Le fils de Roberto, André, propose d'aller dans les mines pour rechercher Adolphe et Lazarille puisque son père ne peut plus ; il s'attire alors les bonnes grâces de Picaros, le gouverneur des mines, et devient son page ; ainsi, il parvient à le faire se repentir sur sa conduite passée et à adoucir le sort des prisonniers. Les trois sœurs arrivent pendant ce temps auprès de leur père, qui les confie aux bons soins de la signora Dellaminte, et annonce que le mariage de Cornélia avec Lune est prévu. Pendant ce temps, le roi s'attache à Adelina ; Marcelline sort de la forteresse où elle était gardée pour revenir vivre avec son fils. Florbaz parvient à s'enfuir, et ayant découvert que son père était mort de chagrin en le croyant déshonoré, il jure de se venger ; il arrive aux mines et rencontre Roberto qui lui raconte tout ; il retourne alors à Parlerme et rencontre Marcelline qui lui révèle que Lune a des projets d'enlèvement pour Cornélia ; cependant, en voulant rejoindre Naples où se trouve le roi, son bateau se fait capturer par des pirates, et il est vendu comme esclave à un vieux Turc. Ce dernier meurt et son fils se met en demeure d'aider Florbaz.

Cornélia se rend à sa cérémonie de mariage, mais révèle alors toute la vérité sur Lune en espérant qu'on la croie, pour finalement refuser définitivement sa main, mais son père ne le lui pardonne pas ; le roi déclare alors que Lune soit enfermé à demeure. Pendant ce temps, Cornélia est enfermée dans un couvent. Adelina tombe amoureuse du roi, mais refuse de l'épouser en secret uniquement comme il le lui propose. Adolphe et Lazarille s'échappent des mines et se rendent à Naples ; Lazarille échange quelques messages avec Adelina, mais ils sont vus par le roi qui croit qu'Adelina a un amant ; malheureux, il se venge en libérant Lune. Picaros décide d'aller dénoncer les crimes de Lune, et André le suit en acceptant de devenir son fils adoptif.

Tous les dénonciateurs (Florbaz, Picaros et Adolphe) se retrouvent lors d'une audience donnée par le roi, lequel condamne alors Lune à passer sa vie dans les mines de Mazara. Cornélia est sortie du couvent et réunie à Adolphe ; Florbaz et Stéphanie se marient. Cependant, Lune met en place un complot depuis sa prison pour faire croire que Minfrédonia veut renverser le roi ; Alphonse fait enfermer Minfrédonia, ainsi qu'Adelina après qu'elle ait encore refusé de l'épouser, mais les deux parviennent à s'enfuir avec l'aide de Lazarille, tandis que Lune revient encore une fois auprès d'Alphonse. La découverte de papiers le dénonce encore, ce qui amène à sa décapitation et à l'annulation de la condamnation du duc.

Cependant, Minfrédonia et Adelina continuèrent à vivre retirés du monde, jusqu'à ce que quelques années plus tard, le roi les retrouve par hasard, et offre un mariage en bonne et due forme à Adelina qui accepte. Minfrédonia revient à Naples mais cette fois-ci refuse toute charge à la cour.

Les prisonnières de la montagne, ou La chapelle abandonnée de Désirée de Castéra

Publié 1813 chez le libraire Béchot en 4 volumes, disponibles sur Gallica

- Volume 1 : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57346477?rk=42918;4> (consulté le 30 avril 2019)
- Volume 2 : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5833554z?rk=64378;0> (consulté le 30 avril 2019)
- Volume 3 : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5734571j?rk=85837;2> (consulté le 30 avril 2019)
- Volume 4 : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57345667?rk=21459;2> (consulté le 30 avril 2019)

L'histoire commence avec la duchesse Edwige de Sombrino, qui après un mariage malheureux qui l'a laissée veuve avec sa fille Horaïde, décide de se retirer dans un château isolé pour élever son enfant à l'abri du monde. Elle rencontre après quelques années son ancien amant, le comte Raymond d'Osma, qui la persuade enfin de l'épouser ; il a avec lui le jeune Isidore dont les origines sont un secret bien gardé des deux hommes. Horaïde et ce dernier tombent amoureux pour le plus grand bonheur de Raymond, mais Edwige, orgueilleuse, ne peut se résoudre à laisser sa fille se marier avec un illustre inconnu. Isidore se déclare prêt à lui confier le secret de sa naissance, mais il disparaît sans laisser de trace alors qu'il avait donné un rendez-vous secret à la duchesse. Raymond part aussitôt à sa recherche, laissant une Edwige repentante et une Horaïde désespérée.

Il leur laisse une lettre contenant plusieurs recommandations, mais celle-ci est interceptée et les indications essentielles sont effacées. Edwige tombe malade. Pour la soigner, on fait appel à Dorwilly, un médecin de grande réputation, mais celui-ci s'éprend d'Horaïde, qui ne lui fait aucune confiance. En revanche, Edwige s'en remet totalement à lui, et accepte de le suivre avec sa fille en France. Dorwilly les conduit en réalité au château du comte de Bassusary, qui a juré la perte du comte d'Osma et est responsable de l'enlèvement d'Isidore ; mais Bassusary, en voyant la beauté d'Horaïde, tombe éperdument amoureux d'elle à son tour. Il accueille Horaïde comme une princesse, mais celle-ci se refuse à lui, d'autant plus que des messages lui parviennent d'Isidore, prisonnier lui aussi du château. Il parvient à prendre contact avec elle pour lui révéler que Dorwilly s'est repenti de ses erreurs,

et travaille à leur évasion. Mais alors qu'ils sont sur le point de réussir, le comte les prend sur le fait, et force Horaïde à jurer de l'épouser, en lui montrant qu'il tient sa mère en otage. Dorwilly et Isidore sont relâchés auprès de Raymond d'Osma, donnant l'occasion à Dorwilly de raconter qu'il a été élevé par un homme de main de Bassusary dans le but de le servir.

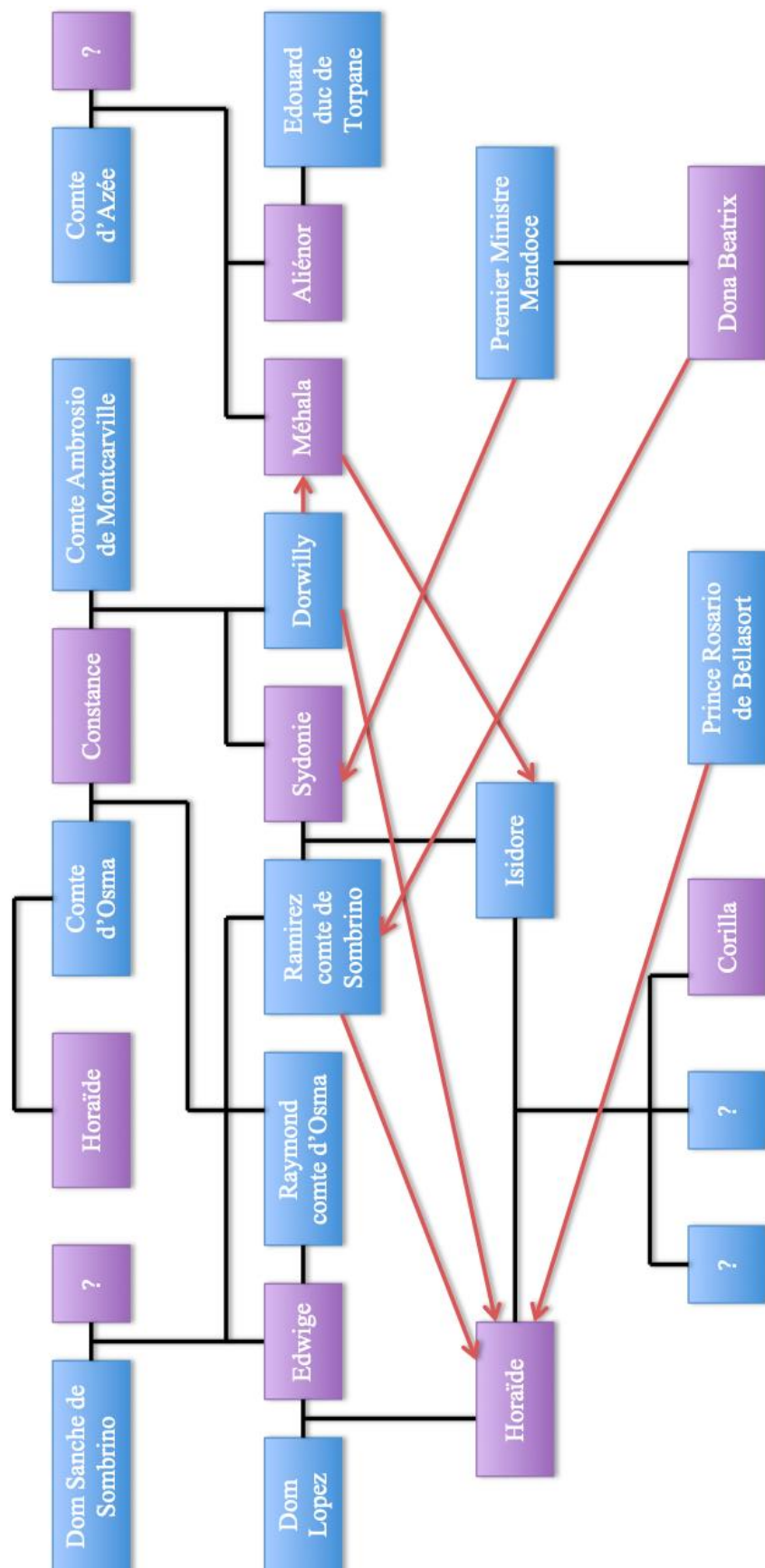
Pendant ce temps, Bassusary révèle en réalité qu'il est le frère d'Edwige, Ramirez ; il avait épousé la fille du marquis de Montcarville, Sydonie, alors que cette famille était ruinée. Or Sydonie était également convoitée par le premier ministre Mendoce, qui souhaitait marier sa fille dona Beatrix à Ramirez ; Mendoce enlève Sydonie, et le marquis de Montcarville meurt en confiant la main de sa fille à Ramirez, ainsi que la vie de son fils encore enfant, Constantin (en réalité Dorwilly). Il parvient à sauver Sydonie et l'épouse en secret ; quelques temps plus tard elle tombe enceinte, mais Ramirez est enfermé par Mendoce. Il s'enfuit, mais on lui dit que Sydonie s'est remariée avec Raymond, qui était alors son ami et confident. Ramirez enlève alors son fils, et le confie à son père dom Sanche. Plusieurs années plus tard, il apprend le mariage de Raymond avec sa sœur, et les projets de mariage entre Horaïde et Isidore qui permettraient de récupérer l'héritage de dom Sanche. Reconnaisant Isidore pour son fils, Ramirez ne voit en lui que l'enfant de la trahison, et résout de le perdre ; la vue d'un portrait d'Horaïde le décida à l'épouser à la place de son fils.

Raymond interrompt le mariage en ramenant Sydonie, et en révélant non seulement qu'elle n'a jamais trahi Ramirez, mais aussi qu'il est lui-même le demi-frère de Sydonie par sa mère, qui fut comtesse d'Osma avant d'être marquise de Montcarville dans un second mariage. Il a recueilli Isidore des mains de dom Sanche, ce dernier ayant fait un testament secret léguant toute sa fortune à Isidore à condition qu'il épouse Horaïde. Ramirez est au désespoir, car malgré cela il reste fou d'amour pour Horaïde et n'aime plus sa femme. Sa passion le rend gravement malade, et Horaïde doit alors promettre qu'elle n'épousera personne tant qu'il sera en vie ; cependant, elle refuse que sa promesse soit rendue publique, pour éviter qu'Isidore ne maudisse son propre père. Elle quitte ensuite Bassusary avec Raymond et sa mère, tandis qu'Isidore reste temporairement auprès de son père, et que Dorwilly part en France à la recherche d'une autre branche de sa famille. Sur le chemin Horaïde et ses parents sauvent le prince Rosario de Bellasort qu'ils ont trouvé blessé sur le bord de la route. Edwige présente sa fille à la reine, qui souhaite alors lui offrir un brillant mariage avec Rosario. Isidore apprend qu'Horaïde le rejette, et qu'une annonce publique a été faite pour son mariage avec Rosario : Ramirez se réjouit du malheur de son fils, lequel part

s'exiler en France ; mais il est aussi furieux d'apprendre les projets de Rosario et ignore une Sydonie mourante. Libéré de son premier mariage, il poursuit de nouveau Horaïde.

Isidore a rejoint en France la famille Montcarville, laquelle a accueilli Dorwilly. Celui-ci est tombé amoureux de sa cousine Méhala, mais celle-ci tombe bientôt sous le charme d'Isidore. Ce dernier préfère alors quitter pour toujours cette famille, car il est toujours amoureux d'Horaïde. Avec Dorwilly, que Méhala a rejeté, ils décident d'aller à la guerre dans l'espoir d'y trouver une mort glorieuse. Dorwilly est exaucé, mais Isidore est rappelé en Italie, où il retrouve Raymond ; au même moment, Rosario et Ramirez s'entretient. Isidore peut alors épouser Horaïde, et ils eurent 3 enfants dont une fille, Corilla, qui fut le portrait de sa mère.

Arbre généalogique n°3 : *Les prisonnières de la montagne, ou La chapelle abandonnée* de Désirée de Castéra



***Alexina, ou la Vieille tour du château de Holdheim* de Louise Brayer de Saint-Léon**

Publié en ^[L]_[SEP] 1813 en 4 volumes, disponible à la réserve de la BNF. Traduit en anglais sous le titre *The Midnight Wanderer ; Or, a Legend of the Houses of Altenberg and Lindendorf, A Romance*, par Margaret Campbell qui se l'est attribué en 1821 chez A.K. Newman & Co en 4 volumes, disponibles sur Google Books.

- Volume 1 :

https://books.google.fr/books?id=uiCpdKbhvqcC&pg=PA1&dq=The+midnight+wanderer,+or+A+legend+of+the+houses+of+Altenberg+and+Lindendorf&hl=fr&source=gbv_toc_r&cad=3#v=onepage&q=The%20midnight%20wanderer%2C%20or%20A%20legend%20of%20the%20houses%20of%20Altenberg%20and%20Lindendorf&f=false (consulté le 30 avril 2019)

- Volume 2 :

https://books.google.fr/books?id=lyN5odB9E8YC&pg=PP1&dq=The+midnight+wanderer,+or+A+legend+of+the+houses+of+Altenberg+and+Lindendorf&hl=fr&source=gbv_selected_pages&cad=2#v=onepage&q=The%20midnight%20wanderer%2C%20or%20A%20legend%20of%20the%20houses%20of%20Altenberg%20and%20Lindendorf&f=false (consulté le 30 avril 2019)

- Volume 3 :

https://books.google.fr/books?id=-8mfiE1y5F4C&pg=PA199&dq=The+midnight+wanderer,+or+A+legend+of+the+houses+of+Altenberg+and+Lindendorf&hl=fr&source=gbv_toc_r&cad=3#v=onepage&q=The%20midnight%20wanderer%2C%20or%20A%20legend%20of%20the%20houses%20of%20Altenberg%20and%20Lindendorf&f=false (consulté le 30 avril 2019)

- Volume 4 :

https://books.google.fr/books?id=kIv5jLFUPZwC&pg=PP1&dq=The+midnight+wanderer,+or+A+legend+of+the+houses+of+Altenberg+and+Lindendorf&hl=fr&source=gbv_selected_pages&cad=2#v=onepage&q=The%20midnight%20wanderer%2C%20or%20A%20legend%20of%20the%20houses%20of%20Altenberg%20and%20Lindendorf&f=false (consulté le 30 avril 2019)

Traduit de nouveau en français sous le titre *Rose d'Altenberg, ou le Spectre dans les Ruines*, par Henri Duval à partir du texte précédent et attribué à Ann Radcliffe en 1830 chez Pigoreau en 3 volumes, disponibles chez Gallica

- Volume 1 : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k114287j?rk=42918;4> (consulté le 30 avril 2019)
- Volume 2 : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k114288x?rk=21459;2> (consulté le 30 avril 2019)
- Volume 3 : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1142899?rk=64378;0> (consulté le 30 avril 2019)

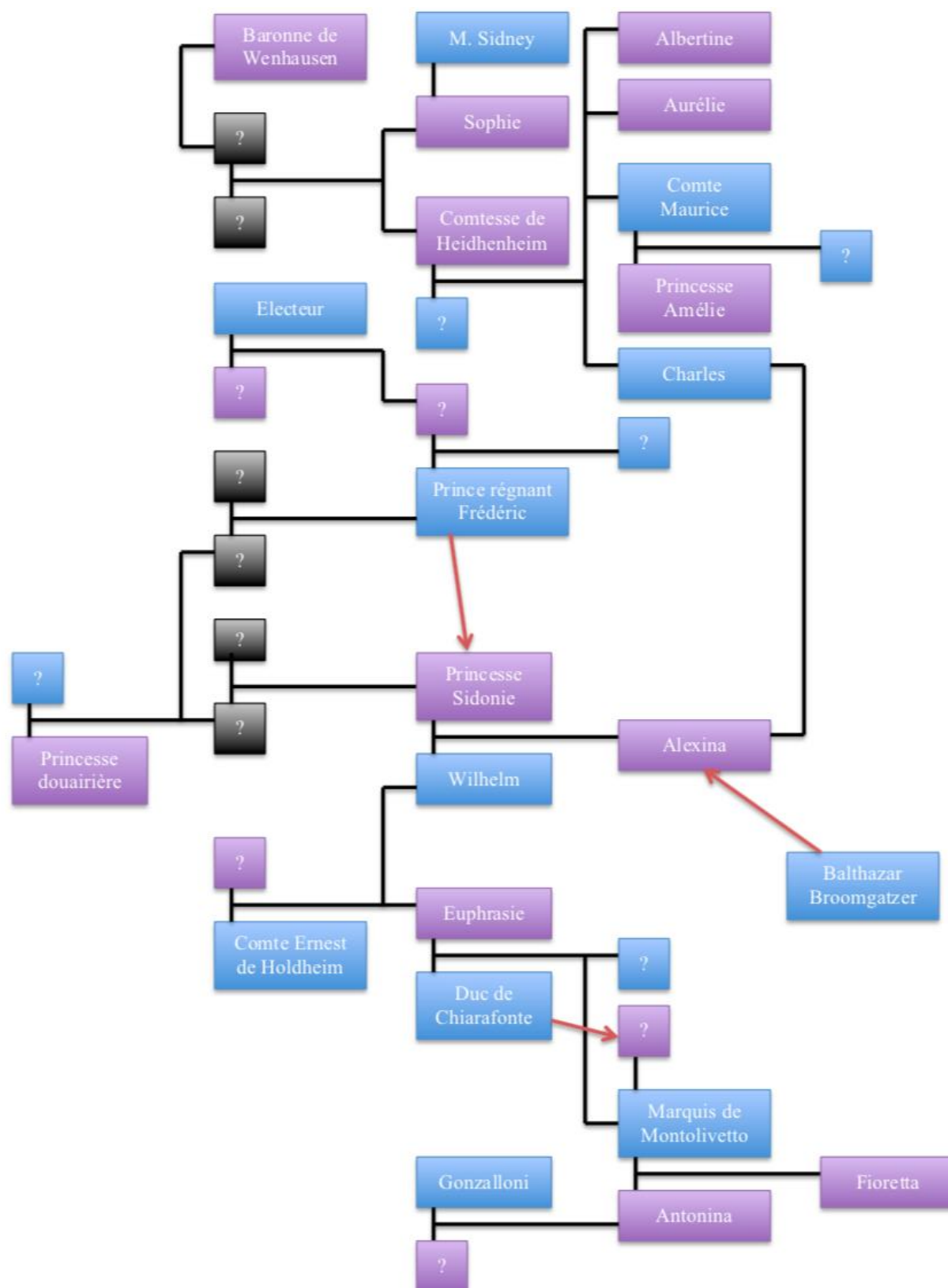
La jeune Alexina s'échappe de chez son oncle, le capitaine Reginald de Vernonville, pour échapper à un mariage forcé avec l'odieux Broomgatzer ; elle se réfugie chez sa nourrice Julienne qui l'envoie chez une parente de son mari. Là-bas, elle se lie d'amitié avec les deux jeunes filles de la comtesse de Heidhenheim, Aurélie et Albertine. Rose tombe amoureuse de leur frère Charles, un penchant qui se révèle être réciproque, bien que Rose n'ose pas y croire puisqu'elle ne sait pas d'où elle vient, son seul indice est un portrait dans une boîte que lui a laissée sa gouvernante, Cécile Risberg. Un mystérieux étranger semble de plus veiller sur elle, en la sauvant d'un incendie. Cependant, Vernonville l'enlève ; sur le chemin, ils sont capturés par des brigands dont il avait fait partie autrefois. Alexina n'a que le temps de se lier d'amitié avec une jeune femme au service des bandits, Clotilde, avant que Vernonville ne l'emmène de nouveau jusqu'au château de la duchesse de Chiarafonte, qui a juré de marier la jeune fille de gré ou de force ; elle trouve un peu de réconfort en la personne de la jeune filleule de la duchesse, Fioretta. Cependant, un spectre empêche le mariage, et Balthazar disparaît. Alexina est alors enfermée dans un souterrain, dont elle ne parvient pas à s'échapper. Son geôlier, Castruccio, tente de l'assassiner, mais le même spectre intervient pour protéger Alexina.

Pendant ce temps, Charles tente de retrouver Alexina, et se rebelle contre sa mère qui voudrait le voir chevalier de l'ordre de Malte. A défaut, il retrouve Cécile qui lui révèle le secret de la naissance d'Alexina : elle est la nièce de la duchesse de Chiarafonte, et une princesse de sang. En effet, la duchesse de Chiarafonte a toujours été jalouse de son jeune frère Wilhelm qui lui a volé ses espoirs d'être une riche héritière, mais les événements ont

servi sa vengeance, car son frère est tombé amoureux de la princesse Sidonie, que le prince héritier convoitait. Ils se marient secrètement, mais le prince fit emprisonner Wilhelm ; Sidonie mit alors Alexina au monde, et mourut quelques temps après avoir confié son bébé à la duchesse de Chiarafonte qui avait promis de s'en occuper.

Toutefois, le frère de Cécile, Hallein, avait un lien fraternel avec le père d'Alexina, et comme ne pouvait sauver son ami, il se dévoua à la cause de sa fille : il joua le rôle du spectre. Après s'être assuré que Balthazar renonce à Rose en le terrorisant et en l'enlevant, il retrouva Charles juste au moment où Castruccio s'apprêtait de nouveau à tuer Alexina. La jeune fille est sauvée, malgré la fièvre qui manque de l'emporter après son séjour emprisonnée et les émotions violentes qu'elle a subies. Alexina est présentée enfin à la princesse douairière, son arrière-grand-mère. Celle-ci avait perdu la mémoire, mais elle la recouvre en voyant son héritière ; elle souhaite aussitôt la marier avec un bon parti, ce qui met Alexina au désespoir d'épouser un jour Charles. Elle parvient cependant à obtenir la grâce pour le père de Clotilde : retenu prisonnier par les bandits, il allait être condamné avec eux. La princesse douairière, voyant combien sa descendante est docile, décide de ne pas lui causer plus de chagrin, et accepte de la marier à Charles.

Arbre généalogique n°4 : Alexina, ou la Vieille tour du château de Holdheim, de Louise Brayer de Saint-Léon



The Spectres ; or, Lord Oswald and Lady Rosa, Including an Account of the Marchioness of Civetti, Who was basely consigned to a Dungeon beneath her Castle, By her eldest Son, whose cruel Avarice plunged him into the Commission of the worst of Crimes, that stain the Anals of the Human Race
de Sarah Wilkinson

Publié en 1814. L'édition utilisée est celle de 1814 chez Langley & Co., reproduite dans la collection *Varieties of Female Gothic* de Gary Kelly publiée en [L]_{SEP}2002 chez Pickering et Chatto (volume 2), disponible à la Bibliothèque Universitaire Chevreul de Lyon 2

Par un soir d'orage, un inconnu se présente à la porte du château de feu Lord Oswald comte de Civetti, réputé hanté et gardé par un couple de vieux serviteurs, Martin et Béatrice. L'étranger, Rodolpho, demande asile pour la nuit, mais les propriétaires ne peuvent s'empêcher de remarquer sa ressemblance frappante avec l'ancien propriétaire. Des bruits étranges s'élèvent pendant la nuit, et ils découvrent un souterrain sous le château. Martin décide alors de raconter l'histoire de la famille qui habitait ce château : lui-même était entré au service des châtelains quand il était jeune homme. Les enfants du seigneur étaient au nombre de trois : Francisco, Camilla et Oswald. Les deux frères avaient des caractères opposés, le premier était violent et rancunier quand le deuxième était bon et généreux. A la mort de leurs parents, Francisco devint furieux lorsqu'il vit qu'il n'avait pas la part la plus grosse de l'héritage maternel, lequel revenait en grande partie à Oswald. Il sombra un peu plus dans les excès, et entraîna sa sœur avec lui lorsque, alors qu'elle lui rendait visite, elle fut séduite par un compagnon de débauche de Francisco, Marinila. Camilla finit ses jours dans un couvent après que son mari l'eût abandonnée.

Quant à Oswald, il revint d'un voyage en France avec une mystérieuse épouse, Lady Rosa, qui ne se montrait jamais ; ils eurent une fille, Malvina, mais peu après Oswald mourut dans des circonstances suspectes en laissant sa femme de nouveau enceinte. Lady Rosa accusa Francisco, en vain ; de plus, le testament d'Oswald indiquait que Rosa n'avait jamais été sa femme devant Dieu, et qu'elle et Malvina devaient être confiées à Francisco ; quant au second enfant, il arriva mort-né. Francisco quitta ensuite le château de Civetti en y laissant Rosa enfermée dans une tour ; celle-ci n'avait pu rester avec sa fille qu'en échange d'un mystérieux secret. La mère mourut quatre ans avant le début du récit, persuadée que son second enfant était encore en vie, et Francisco revint chercher Malvina dont Martin n'eut plus aucune nouvelle.

Après ce récit, les spectres de Lord Oswald et Lady Rosa apparurent à Rodolpho, l'enjoignant de sauver l'honneur d'une sœur et de pardonner le meurtrier d'un père. Il se décida alors à explorer les souterrains, et découvrit que Francisco y avait enfermé Malvina pour la contraindre à l'épouser. Il la libéra, mais Francisco, effrayé par l'apparence de Rodolpho, confessa toute son histoire : il avait enfermé sa propre mère et simulé sa mort pour la contraindre, en vain, à rédiger un testament en sa faveur. Apprenant qu'Oswald était marié, il avait craint un héritier ; mais Rosa était une nonne que ses parents avaient forcé à prendre le voile, et Oswald devait parlementer avec Rome pour que leur mariage soit reconnu légitime. Francisco avait alors empoisonné son frère, rédigé son faux testament, et séquestré Rosa à qui il avait extorqué la dispense papale validant son mariage. A la naissance de Rodolpho, il avait confié le bébé à un apothicaire, et mis un enfant mort à sa place dans les bras de Lady Rosa. Enfin, il était tombé amoureux de Malvina, et l'avait enfermée pour la forcer à accepter un amour incestueux.

Devant la confession de Francisco, Rodolpho accepte de le pardonner, et après avoir libéré sa grand-mère qui était toujours vivante, il épousa sa cousine Eltruda, la fille de Francisco ; Malvina quant à elle se maria avec un riche duc.

***The Wanderer : Or, Female Difficulties* de Fanny Burney**

Publié en 1814. L'édition utilisée est celle de 1991, publiée par Robert L. Mack et Peter Sabor, disponible à la Bibliothèque Universitaire Diderot de Lyon 3

A l'époque de la Terreur, plusieurs aristocrates anglais tentent de fuir la France en prenant le bateau de nuit ; au moment du départ, une jeune femme sur la rive les supplie de l'emmenner. Une fois à bord, elle refuse de décliner son identité, et les autres se moquent d'elle pour son apparence malpropre. A terre, le capitaine du bateau et Harleigh, l'un des passagers, prennent sa défense, d'autant qu'elle se cachait en fait sous un déguisement et qu'elle semble être belle et bien née. Elle cherche un endroit où rester avant de pouvoir se rendre à Brighthelmstone où elle dit pouvoir retrouver un ami. Mrs. Ireton accepte de la prendre comme demoiselle de compagnie, mais se révèle être une femme hypocondriaque, hypocrite et méchante. Dès leur arrivée à Londres, l'héroïne dont on ignore toujours le nom se rend chez Mrs. Maple qui était également une passagère avec ses filles Elinor et Selina ; c'est grâce à Elinor que l'héroïne peut rester, car Mrs. Maple est également une femme superficielle et vaniteuse qui ne veut pas d'une étrangère. Elles se rapprochent alors de Brightelmstone, mais l'héroïne y découvre que son ami ne l'attend pas ; elle reste chez Mrs. Maple au grand dam de celle-ci, sous le surnom de Miss Ellis. Sa grande beauté ainsi que ses talents à la harpe et au théâtre improvisé la font connaître ; Harleigh tombe amoureux d'elle et la presse d'accepter son aide, qu'elle refuse par fierté. Ireton, le fils de Mrs. Ireton, se révèle insupportable et prend un malin plaisir à mettre Ellis mal à l'aise en la questionnant sur son secret. Elinor quant à elle, amoureuse de Harleigh bien qu'elle doive se fiancer à Ireton, voit d'un très mauvais œil le fait que celui qu'elle convoite se rapproche d'Ellis. Enfin, Ellis rencontre Lady Aurora Granville et son frère Lord Melbury ; elle s'entend très bien avec la première, mais le second lui fait des avances.

L'héroïne finit par quitter les Maple pour s'établir au village, où elle tente de subvenir, vainement, à ses besoins par des travaux de couture. Miss Arbe, qu'elle avait rencontré chez les Maple, la persuade de donner des leçons de harpe, mais c'est pour mieux profiter d'elle et l'afficher dans des concerts publics, ce qu'Ellis cherchait par-dessus tout à éviter, car sa réputation, déjà mise à mal par son secret et des médisances, en prend un coup sévère. Elinor de plus l'effraie en s'enfuyant de chez elle et en se déguisant en homme. Par un coup du hasard, Ellis rencontre son amie Gabriella, la fille de sa bienfaitrice française, dont le fils

vient de mourir en Angleterre. Les deux amies travaillent ensemble à de la couture et de la broderie, mais Gabriella doit ensuite partir, et les ennuis reprennent pour Ellis qui croule sous les dettes, qu'elle finit par régler en utilisant à contre-cœur de l'argent que Harleigh lui avait laissé. Elinor est retrouvée, et Ellis a la pénible mission de faire la navette entre elle qui déborde d'idées révolutionnaires sur l'égalité des hommes et des femmes, et Harleigh qui cherche à se défaire d'elle pour mieux aimer Ellis. Il découvre ensuite qu'elle s'appelle Juliet Granville, qu'elle est issue d'un mariage secret qui fait d'elle la demi-sœur d'Aurora et Melbury, et surtout, qu'elle est déjà mariée ; il se détache donc d'elle, ce qui a pour effet de calmer Elinor.

Juliet, après avoir tenté de travailler dans des boutiques de mercerie à Brightelmstone, s'attirant au passage l'amour gênant d'un Sir Sycamore et la rancœur des vendeuses, finit par rejoindre Gabriella à Londres où elles tiennent un commerce de mercerie. Les choses semblent s'arranger pour Juliet, mais elle doit fuir alors, car les hommes de main de son époux la cherchent. Elle tente de trouver refuge dans plusieurs endroits pour se voir obliger de fuir peu après, notamment à travers une forêt sombre où deux hommes manquent de la violer. Elle s'arrête dans une ferme où elle peut comparer le mode de vie des *ladies* et celui des femmes de ferme ; puis dans une auberge où elle retrouve entre autres Harleigh, son époux la retrouve et manque de l'emmener avec lui. Son but avoué est en fait de mettre la main sur l'immense fortune des Granville, dont Juliet est l'héritière par son père, raison pour laquelle il l'a forcée à l'épouser en France, profitant de la Terreur et du fait qu'il était un commissaire de la République. Il est toutefois arrêté et renvoyé en France, mais Juliet reçoit l'ordre de le rejoindre, et ne peut y échapper. Elle reçoit le soutien d'Aurora et de son frère qui ont appris leur parenté avec elle, et découvre que le capitaine de bateau qui l'avait prise à son bord au début du livre n'est autre que son oncle, le frère de sa mère ; mais ce dernier est d'avis qu'une femme doit suivre son époux peu importe la situation. Par bonheur, l'évêque et ami protecteur de Juliet arrive de France, et lui révèle qu'il a été libéré car son tyrannique mari a été guillotiné suite à une accusation de complicité avec l'ennemi anglais. Juliet est alors libre de revendiquer son statut et d'épouser Harleigh ; elle consacre les moments qui suivent son mariage à apporter son aide à tous ceux qui l'ont aidée lorsqu'elle était dans le besoin.

[[
SEP]]

Odette, la petite Reine, ou les Apparitions de la Dame Blanche ; roman historique de Philippe Aristide Louis Pierre Plancher de Valcourt

Publié en 1816 en 4 volumes, disponibles sur Gallica

- Volume n°1 : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5623532m?rk=85837;2> (consulté le 30 avril 2019)
- Volume n°2 : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56203550?rk=64378;0> (consulté le 30 avril 2019)
- Volume n°3 : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5620291h?rk=21459;2> (consulté le 30 avril 2019)
- Volume n°4 : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5619531s?rk=42918;4> (consulté le 30 avril 2019)

L'histoire commence alors que Yolande, une jeune nourrice, se retrouve perdue dans une forêt en pleine tempête après avoir été en pèlerinage avec l'enfant à sa charge, la jeune Odette qui a alors 10 mois. Perdue, elle n'a pas d'autre choix que de se réfugier au château des Tourelles réputé hanté, et où habitent Wilfrid, qui a vécu autant d'aventures magiques qu'un chevalier de la Table Ronde, et sa femme Plectrude. Durant la nuit, Yolande a plusieurs visions quant au futur d'Odette, dont celle de la Dame Blanche qui lui annonce la mort du roi Charles V. Le couple et Yolande se rendent chez un ermite, Hiérome, pour éclaircir ces mystères, lequel se révèle être le père de Wilfrid, devenu ermite pour expier le meurtre d'un religieux. Quant à Odette, on apprend qu'elle est la fille de Régine (morte en couches) et Odon de Champdivers, fait prisonnier avec Jean le Bon avant la naissance de sa fille, et qui la retrouve peu après le refuge de Yolande au château, après avoir payé sa propre rançon. Odette grandit et s'épanouit, elle est souvent accueillie au château des ducs d'Alençon ; mais un beau jour elle disparaît sans crier gare, et Odon manque de mourir à cette nouvelle sans les soins du médecin juif Ben-Ephraïm.

On redécouvre Odette qui avait été capturée par une troupe de Bohémiens, avec Adelstan, fils du protégé de Hiérome ; le duc de Bourbon la prend alors sous son aile. Intervient entre autres la folie de Charles VI, sur qui Odette a fait très forte impression, ce qui fait qu'elle est la seule à pouvoir le calmer, et peut-être aider à sa guérison ; de fait, Ben-Ephraïm a fui le royaume après les troubles attribués en partie aux Juifs, et c'est un charlatan magicien qui a pris sa place au chevet du roi. Adelstan et Odette tombent amoureux l'un de l'autre, mais Alpaïde, la sœur de lait d'Odette, est elle aussi amoureuse d'Adelstan. L'écuyer

du duc de Bourgogne Archibald de Précy tombe amoureux d'Alpaïde qui le repousse ; croyant voir en Adelstan un rival, il le provoque en duel, mais ses compagnons l'empêchent ensuite de réclamer Alpaïde. Il l'enlève alors sur un navire, mais Odette, qui a eu un songe l'avertissant de l'incident, embarque à bord du navire.

Cependant Adelstan a pu par hasard empêcher qu'Alpaïde n'y monte, mais il est trop tard pour Odette. Les recherches sont infructueuses, et Odon, après avoir provoqué Archibald en duel, meurt de sa main. Le fou du roi, maître Olivier, confronte le magicien qui disparaît. Pendant ce temps, Adelstan retrouve un ancien serviteur de son père, John Wilkins, qui a des nouvelles d'Odette : son vaisseau a été attaqué par un corsaire algérien, qui a vendu la jeune fille pour le sérail de Mosé-Muctarid ; ce dernier tombe amoureux d'Odette, renommée Aïska, mais le dey d'Alger réclame la beauté tant vantée, aussi Mosé-Muctarid veut lui donner une autre esclave. Adelstan s'embarque pour Alger avec Wilkins, et obtient l'aide de Zobéide, qui fournit une deuxième Aïska à Mosé-Muctarid, laquelle doit les aider à sauver Odette avec Ben-Ephraïm. Mais alors qu'Adelstan et Wilkins allaient chercher Odette en barque, celle-ci se renverse, et Odette les croit morts. Aïska, jouissant de la faveur du dey, s'arrange pour la faire évader, et la renvoyer en France.

Quant à Alpaïde, Archibald continue de la poursuivre. Aidé par Herluin-Gaer, qui le fait chanter pour l'enlèvement d'Odette, il incendie la maison des parents d'Alpaïde et tue le père de celle-ci. Yolande disparaît. Alpaïde parvient cependant à s'enfuir, mais c'est pour tomber entre les mains de brigands, dont deux se disputent leur prise dans un duel ; le vaincu, blessé à mort, poignarde Alpaïde avant de mourir. Archibald, Wilfrid et Yolande arrivent à ce moment, et parviennent à sauvegarder les jours d'Alpaïde. Cependant, Archibald s'attribue le mérite de son sauvetage, réclame et obtient le titre de chevalier, qu'il complète en « chevalier d'Alpaïde ». Odette étant revenue, il veut la mettre de son côté et échoue ; les deux amies se retrouve, et Alpaïde apprend la nouvelle de la mort d'Adelstan, ainsi que l'amour de celui-ci pour Odette.

Ben-Ephraïm sous encore un autre pseudo revient en France et aide à sauver Alpaïde de la folie ; son œuvre et celle d'Odette remettent également le roi sur pied. Archibald se démène pour avoir la main d'Alpaïde et met tout le monde de son côté ; la jeune fille, harcelée par sa propre mère, accepte à contre-cœur, mais Adelstan arrive juste à temps pour arrêter le mariage et révéler les nombreux crimes d'Archibald. Il raconte que le naufrage a tué John, mais lui s'est retrouvé sur une île déserte en compagnie de Maley-Hamet, un fils de roi devenu ermite

après que sa bien-aimée se soit suicidée pour le punir d'avoir tué son père. Il parvient à s'échapper et à se rendre auprès de Zobéide qui lui vient en aide.

Une fois le mariage d'Alpaïde annulé, celle-ci tombe malade de chagrin de ne pouvoir épouser Adelstan. Odette sacrifie alors son amour et renonce à Adelstan, au grand dam de celui-ci. Charles VI pendant ce temps renouvelle ses démonstrations de tendresse à Odette, qui gagne le surnom de « petite Reine » après une fête donnée par le roi en son honneur. Odette brise volontairement le cœur d'Adelstan en lui déclarant qu'elle est au roi désormais (ce qui signifie qu'elle a couché avec lui pour forcer la main d'Adelstan). Lors du procès d'Archibald, Adelstan pour défendre la foi d'Alpaïde se décide publiquement à l'épouser ; Archibald et ses complices sont condamnés à mort à l'exception d'Herluin Gaer qui s'est repenti. Odette souhaite vivre platoniquement aux côtés du roi, mais apprend qu'elle est tombée enceinte de lui ; tout le monde la félicite, même la reine (qui n'a jamais aimé le roi et a une conduite indigne et infidèle), alors qu'Odette rougit de honte.

La famille d'Archibald ne décolère pas et s'arrange pour faire appeler Adelstan en Angleterre sur la prière d'un oncle, Lord Fitz-Moreland, qui veut le prendre pour héritier de tous ses biens ; en réalité, il est enfermé à la Tour de Londres à peine arrivé en Angleterre ; on le croit mort en France. Odette donne naissance à la future Marguerite de Valois. Rétablie, c'est elle qui va délivrer Adelstan en dévoilant la trahison de la famille de Précu au roi d'Angleterre, grâce à la confiance de Charles VI. Adelstan récupère son héritage et épouse Alpaïde. La suite relève de l'Histoire, on dit surtout que Charles a été trop faible dans son rôle de roi et de père malgré les conseils d'Odette.

Olimpia, ou Les Brigands des Pyrénées de Mme de Saint-Venant

Publié en 1820 chez les libraires Pigoreau, H. Vauquelin, Corbet et Locard-Davi en 2 volumes, disponibles chez Gallica

- Volume 1 : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57248341?rk=21459;2> (consulté le 30 avril 2019)
- Volume 2 : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64937460?rk=42918;4> (consulté le 30 avril 2019)

Le jeune Charles se rend en Espagne avec un ami de son père, M. Durand, et rencontre là-bas Olimpia, une belle Espagnole. Fou amoureux, il obtient de chastes rendez-vous nocturnes, mais un amant éconduit d'Olimpia le provoque en duel. Charles le tue, mais est envoyé en prison, et s'aperçoit que la victime est le fils d'un des juges. Cependant, Olimpia se travestit en garçon pour parvenir à le faire évader. Les deux amants se marient et quittent Madrid, mais se font attaquer par des brigands sur le chemin ; Charles tue leur chef, en conséquence de quoi les brigands réclament qu'il prenne sa place. Charles feint d'accepter pour mieux trouver le moyen de s'enfuir. Parmi les brigands, ils rencontrent Belmont, un jeune homme qui se lie d'amitié avec eux : après que son amante se fût suicidée car sa mère voulait l'enfermer dans un couvent, il s'était engagé dans l'armée, puis avait déserté, avant de se retrouver malgré lui chez les brigands. Tous parviennent à s'échapper, puis à faire arrêter les brigands qui entre-temps avaient capturé une autre jeune fille, Virginie : fille d'un propriétaire de Séville ruiné, elle partait chercher du travail à Lyon après que la misère lui eût successivement ravi tous les siens.

Belmont et Virginie sont désormais sous la protection de Charles et Olimpia qui, voyant l'inclination des deux jeunes gens, décident de favoriser leur mariage. Cependant, Virginie et Olimpia sont enlevées par M. L... dans une maison retirée où il emmène et séquestre ses maîtresses ; il avait déjà tenté d'obtenir Virginie en échange de quoi il renflouerait son père, mais ce dernier avait refusé. Olimpia également a été enlevée, car le frère de M. L... souhaitait l'avoir pour lui. Madame Bertrand est chargée de prendre soin d'elles, et leur témoigne quant à elle beaucoup de bienveillance. Elle leur raconte qu'elle a vécu dans la misère, mais sa mère n'a jamais accepté cela et, méprisant les hommes, elle n'hésita pas à exploiter sa fille en la faisant travailler, en la mariant, puis en la vendant littéralement à M. L... Cependant, celui-ci les enferma dans sa demeure, où la mère mourut,

et où Madame Bertrand demeura jusqu'alors ; enceinte à son arrivée, elle avait dû accoucher seule et M. L... avait laissé mourir l'enfant. Elle leur apprend aussi que les victimes les plus réfractaires sont enfermées dans une tourelle, où M. L... a déjà enfermé sa femme et laissé mourir son propre père.

Charles et Belmond tentent pendant ce temps de libérer femme et amante, mais en vain. Le frère de M. L..., adouci par Olimpia, tente de protéger les deux jeunes filles et provoque son frère en duel, mais il est tué. Olimpia et Virginie sont alors emprisonnées dans la tourelle. Néanmoins, elles parviennent à creuser pour s'enfuir, et Olimpia appelle aussitôt les gardes. M. L... est condamné à mort, mais Charles lui pardonne et l'homme finit ses jours dans un monastère. Belmond et Virginie se marient, les premiers-nés d'Olimpia et Virginie se marient et perpétuent la mémoire familiale.

***Mathilda* de Mary Shelley**

Écrit entre 1819 et 1820, mais publié de façon ^[1]_{SEP} posthume en 1959. L'édition utilisée est celle de *The Mary Shelley reader: containing Frankenstein, Mathilda, tales and stories, essays and reviews, and letters*, publié en 1990 chez Oxford University Press, et disponible à la Bibliothèque Universitaire Diderot de Lyon 3

Mathilda est une jeune fille qui a grandi recluse dans un manoir à la campagne, sans réelle affection ni présence parentale : sa mère est morte, et son père, inconsolable, préfère voyager plutôt que de voir sa fille, de peur qu'elle ne lui rappelle trop sa femme. Lors de ses seize ans, le père de Mathilda revient cependant, et sa fille s'attache beaucoup à lui ; l'affection est réciproque, mais peu à peu son père devient de nouveau distant, allant jusqu'à recevoir très froidement un homme intéressé par sa fille. Mathilda le presse de questions, jusqu'à ce que son père finisse par avouer qu'il est amoureux de sa propre fille, avant de se suicider. Mathilda vit alors seule et encore plus recluse, écrasée par la culpabilité et l'horreur, sans pouvoir détester son père. Elle rencontre un poète, Woodville, qui s'intéresse à elle et à son histoire ; elle s'attache de même à lui, mais ne peut dépasser ses cauchemars ; elle finit par décider de faire un double suicide avec lui, mais Woodville refuse, et part pour s'occuper d'une parente malade. Mathilda tombe malade et meurt après une errance dans la campagne sous la pluie, pour avoir suivi le départ de Woodville. Elle meurt heureuse d'être enfin délivrée, et de pouvoir bientôt rejoindre son père.

Le Monstre de Jenny Bastide

Publié sous le pseudo de Camille Bodin en 1824. L'édition utilisée est celle de 1864, publiée chez Arnauld de Vresse en 1 volume et disponible chez Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55681814/f8.image>

Albert Maurice sombre dans le désespoir lorsqu'il apprend que sa jeune cousine, Marie, qu'il a vue au berceau et avec qui il a grandi, va en épouser un autre alors qu'il l'aime depuis toujours. Il arrive trop tard pour empêcher le mariage, et accuse son père d'avoir voulu marier sa nièce avec un duc pour le seul plaisir de l'orgueil. Mais bientôt, il s'inquiète de n'avoir aucune nouvelle de Marie, ni de son mari le comte Frédéric de Mulsen. Il les recherche depuis l'Italie jusqu'à l'Allemagne, et bien qu'il croise un individu étrange et maladif qui lui remet une bague, rien ne semble le mettre sur la piste de Marie. Un soir dans une auberge, il est accusé de la tentative de meurtre sur une jeune femme de la chambre voisine, alors qu'il avait vu le même individu rencontré plus tôt s'enfuir de la chambre ! La jeune femme, encore en vie, l'innocente par son récit : elle révèle s'appeler Louisa, et est en fait la fille du comte de Mulsen.

Son récit apprend à Albert que le comte dès son enfance s'est révélé être un personnage monstrueux, qu'un anévrisme au cœur a rendu encore plus haineux envers l'espèce humaine, de sorte qu'il ne rêve que de faire souffrir ses semblables ; en voyant son frère de lait Frédéric heureux en ménage et menant une vie simple et prospère, il avait décidé de le perdre en persuadant la femme de celui-ci, Antonia, de s'enfuir avec lui. Antonia se rendit vite compte de son erreur, mais trop tard. Elle s'enfuit et expira sur le pas de la porte de Ludovic, avec Louisa dans ses bras. Ludovic éleva Louisa comme sa fille ; mais arrivée à l'âge adulte, elle rencontra Mulsen qui la convoita et alla jusqu'à brûler sa chaumière pour la forcer à tomber en son pouvoir. Il découvrit alors qu'elle était sa fille, mais ne le lui révéla pas ; à la place, il lui demanda alors de tenir compagnie à sa femme. Marie finit par sympathiser avec Louisa et lui révéla que le comte lui faisait subir chaque nuit de véritables tortures sadiques, faisant de sa vie un enfer ; de plus, elle était tombée enceinte. Les deux femmes tentèrent de s'évader, mais Louisa seule y parvint, avant que Mulsen ne la rattrape et lui fasse jurer serment d'obéissance puisqu'il est son père. Après l'avoir ramenée au château, il tenta de la persuader de céder à ses avances ; Louisa feignit de se laisser tenter pour mieux s'échapper ;

mais il la rattrapa une nouvelle fois à l'auberge et la poignarda après avoir abusé d'elle. Louisa meurt après avoir raconté son histoire.

Albert se précipite pour secourir Marie, mais ne peut obtenir aucun secours de la justice, puisque Mulsen est son mari devant la loi. Sur le chemin vers le château, il se fait attaquer par des bandits qui le laissent pour mort. Le père Anselme le secourt et l'aide à s'introduire auprès de Marie, qui a accouché d'un fils qu'elle veut garder avec elle envers et contre la répugnance d'Albert pour son père. Ils parviennent à la faire sortir du château, Marie avoue ses sentiments pour Albert, et ils embarquent tous les trois dans un bateau pour la France ; sur le trajet, Albert surmonte sa répugnance pour l'enfant en le sauvant de la noyade.

Mais arrivés à terre, l'enfant tombe malade près de Valence. Les deux amants se réfugient dans une petite maison de campagne pour tenter de prendre soin de l'enfant, mais il meurt, laissant Marie au comble du désespoir. Les hommes de Mulsen les forcent à fuir à travers la forêt jusqu'à une ferme où Albert enterre le cadavre du bébé en cachette. Mulsen les retrouve cependant, et Albert décide de faire appel à la justice, ne voyant aucune autre échappatoire. Mais lui et Marie sont en position de victimes, et sont donc emprisonnés, tandis que le comte de Mulsen prend la position de l'époux offensé. Albert et Marie, accusés entre autres d'infanticide, sont condamnés à être décapités. Le père d'Albert meurt en apprenant la nouvelle ; son serviteur dévoué, Robert, vient offrir à Albert de prendre sa place en prison, le temps qu'il puisse partir rassembler les témoins nécessaires pour prouver son innocence. Albert accepte et s'empresse de retrouver tous les témoins, mais le père Anselme meurt sur le chemin ; il est trop tard, et Albert arrive au moment où Marie est décapitée. Pour comble de l'horreur, Mulsen s'est arrangé pour être à ses côtés sur l'échafaud, de sorte qu'elle meure dans l'effroi ; il la suit aussitôt dans la mort, terrassé par son anévrisme. Albert sombre dans la folie, et n'émerge que plusieurs mois plus tard grâce aux soins de Robert. Il réhabilite la mémoire de Marie, et termine sa vie dans une profonde mélancolie.

Le Château des morts, ou la fille du brigand ; chronique hongroise du XVIème siècle de Jean-Edme Paccard

Publié en 1828 en 3 volumes, disponibles sur Gallica

- Volume n°1 : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57251412?rk=21459;2> (consulté le 30 avril 2019)
- Volume n°2 : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5723910n?rk=64378;0> (consulté le 30 avril 2019)
- Volume n°3 : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5723898n?rk=42918;4> (consulté le 30 avril 2019)

Caliste découvre qu'elle est la fille d'un notoire et sanguinaire chef de brigands, qui a peut-être provoqué la mort de sa mère. Avec l'aide de Mélendès, un ermite qui est aussi une sorte de père d'adoption pour elle, elle s'enfuit dans un couvent, tout en regrettant de devoir abandonner toute idée de revoir Adolphe de Hassemfeld dont elle est amoureuse. Son père cependant investit le couvent, enlève sa fille et part se réfugier chez un ami et chef de faux-monnayeurs, Sislingard ; la compagne de celui-ci, Almarisse, une jeune Polonaise fouguese, se lie d'amitié avec Caliste. Mais Adolphe et son père sont nommés par le roi de Hongrie pour nettoyer cette partie du royaume ; ils investissent le château de Sislingard qu'ils capturent avec son amante ; Othon s'échappe et laisse sa fille derrière lui. Caliste insiste pour qu'Adolphe la laisse au pouvoir de Mélendès, qui la cache alors chez une amie paysanne. Pendant ce temps, Othon ne décolère pas, car il aime tendrement sa fille ; il revient dans son château, et une vieille femme demande l'hospitalité ; elle se révèle être Symblin, la mère de Caliste qu'Othon aimait passionnément et croyait avoir tuée dans sa jalousie, car il n'était pas aimé d'elle. Symblin s'échappe et retrouve Mélendès qui la ramène près de sa fille. Othon capture le père d'Adolphe, mais Mélendès le sauve lui aussi in extremis ; Adolphe retrouve l'endroit où se cachent Caliste et sa mère, et en profite pour montrer à son père que l'élue de son cœur ne se résume pas à la fille d'un bandit. Othon, charge sa domestique de ramener sa femme et sa fille au château (en vain), tandis qu'il part à Presbourg pour tenter de délivrer Sislingard ; la Polonaise quant à elle s'est enfuie de son couvent, et part également pour retrouver son amant.

La libération de Sislingard réussit, mais il devient un fugitif avec Othon, tandis qu'Almarisse, qui estime sa dette envers son amant payée, s'enfuit. Symblin et Caliste tentent de s'établir à Bude, ville d'origine de leur famille ; cependant, malgré leur désir de vivre simplement, leur famille les réclame, ce qui permet à Othon de les retrouver et de les capturer. La trop grande beauté de Symblin attire les regards des lieutenants d'Othon, que celui-ci tue dans sa jalousie. Symblin et Caliste parviennent à s'échapper, et retrouvent alors Solermans, l'amant de Symblin et le véritable père de Caliste. Adolphe les rejoint ainsi que Mélandès qui les conduit dans son château fortifié pour les tenir en sécurité. Cependant, Adolphe doit bientôt partir à son tour pour reprendre ses activités militaires. Othon et Sislingard sont fugitifs, tous deux cherchent à récupérer leur femme fatale. Ils tentent de s'en prendre à Solermans, mais en vain : Sislingard s'échappe, Othon est pris mais s'évade et rejoint une nouvelle fois son complice. Ils reviennent au château d'Othon, que Sislingard quitte presque aussitôt pour chercher Almarisse. Celle-ci a fini par trouver refuge dans une grande ferme où elle s'est liée d'amitié avec la maîtresse de maison (en cachant son passé) et espère épouser le très séduisant fils Casimir. Sislingard la retrouve et, rendu furieux par la jalousie, provoque Casimir en duel, tue Almarisse avant de recevoir lui-même la mort ; sur ces entrefaites Adolphe arrive pour constater les dégâts. Pendant ce temps, Othon a envoyé la mégère au château de Mélandès pour récupérer Caliste, ne doutant pas que c'est le meilleur moyen pour attirer Symblin ; la mégère parvient à faire venir la jeune fille en prétendant Othon mourant.

Peu de temps après, Symblin aussi tombe dans le piège, appelée par un message de Caliste dicté sous la contrainte ; mais Othon apprend que celle-ci n'est pas sa fille. Les hussards d'Adolphe entourent le château, la bande d'Othon se bat contre eux et Othon lui-même ressort blessé du combat contre Adolphe, il ne peut s'échapper que grâce à l'aide de la mégère. Symblin et Caliste reviennent une fois de plus chez Solermans, qui souhaite revenir à sa demeure gothique rénovée pour le mariage avec sa bien-aimée, ainsi que celui de Caliste et Adolphe. Othon décide alors de faire exploser le château en s'introduisant dans le caveau souterrain ; il envoie la vieille pour mettre Caliste seule à l'abri, mais la mégère est découverte et enfermée. Elle parvient alors à avertir tout le monde et à s'enfuir ; Othon est blessé par l'explosion, il finit par se suicider pour ne pas tomber aux mains de la justice. La vieille reçoit ses dernières paroles et meurt à côté de lui. Les deux mariages sont célébrés. Symblin cependant après quelques temps devient sombre et ne dort plus, se croyant

poursuivie par les mânes d'Othon et de la vieille ; sa faiblesse finit par causer sa mort, suivie de peu de celle de Solermans. Caliste et Adolphe vivent heureux en dépit de tout.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	7
LE GOTHIQUE FEMININ DES DEUX COTES DE LA MANCHE	16
UNE LITTERATURE DE BAS-ETAGE...	16
PRODUIRE VITE ET MAL : LA « LITTERATURE INDUSTRIELLE » NOIRE	17
RECETTES DE SCENARIO GOTHIQUE POUR LECTURE DE BONNE FEMME	21
... PRODUITE A GRANDE ECHELLE	28
EDITER UN RECIT NOIR : COMMENT ATTIRER L'ŒIL	28
LA MANNE DES CABINETS DE LECTURE : LES EDITIONS MINERVA PRESS ET PIGOREAU	34
TROP-PLEIN ET DECLIN A LA FIN DE LA PERIODE	41
INFLUENCES ET EVOLUTIONS DE PART ET D'AUTRE DE LA MANCHE	45
UN GENRE ANGLAIS CREE PAR UN SEUL HOMME ?	45
LA TRADUCTION A TOUT VA	49
GOTHIQUE FEMININ ANGLAIS ET FRENETIQUE FEMININ FRANÇAIS	56
LES BAS-BLEUS DANS L'INDUSTRIE DU ROMAN NOIR	64
LES CONSIDERATIONS SUR LA FEMME AUTEUR	64
UN IDEAL FEMININ PATRIARCHAL QUI EVOLUE	65
LE PHENOMENE MONSTRUEUX DES BAS-BLEUS	69
ASSUMER ET SA PLUME ET SON SEXE	74
DES FEMMES DIFFERENTES AUX PARCOURS VARIES	80
ECRIRE POUR SURVIVRE	81
UNE INFLUENCE REVOLUTIONNAIRE ?	88
DES AUTEURES-EDUCATRICES	94
BIBLIOGRAPHIE GOTHIQUE OU SIMPLE INFLUENCE FUNEBRE ?	100
LE CHOIX D'ECRIRE UN ROMAN NOIR	100
DIFFERENTS GOTHIQUES FEMININS	104
LES LECTRICES MACABRES	110
UNE POPULATION CARICATUREE ET COMPLEXE	110
DIVERSES CLASSES SOCIALES	111
L'ENTHOUSIASME POUR LE ROMAN NOIR	116
UNE COMMUNAUTE COMPLICE ET RASSEMBLEE AUTOUR DE REFERENCES ROMANESQUES	120
FAUT-IL LES LAISSER LIRE ?	125
DES DEBATS AUTOUR DE L'EDUCATION FEMININE	126
DE L'EXTRAVAGANCE DE LIRE DES ROMANS NOIRS	132
« MAIS POURQUOI LISENT-ELLES CES CHOSES ? » : LE GOTHIQUE FEMININ ET L'IMAGE DE LA FEMME	139
EVASION OU ILLUSION ?	140
LA MASCARADE DE L'HEROÏNE GOTHIQUE	144
LA REVOLUTION DU GOTHIQUE FEMININ	148
CONCLUSION	154
SOURCES	159
BIBLIOGRAPHIE	164
ANNEXES	172

TABLE DES GRAPHIQUES ET TABLEAUX	172
ILLUSTRATIONS	173
RESUMES DES ROMANS DU CORPUS	182
<i>THE WHITE COTTAGE OF THE VALLEY ; OR THE MYSTERIOUS HUSBAND ; AND ORIGINAL, INTERESTING ROMANCE</i> DE SARAH WILKINSON	183
<i>ETHELINDE ; OR THE RECLUSE OF THE LAKE</i> DE CHARLOTTE TURNER SMITH	185
ARBRE GENEALOGIQUE N°1 : <i>ETHELINDE ; OR THE RECLUSE OF THE LAKE</i> DE CHARLOTTE TURNER SMITH	188
<i>CLERMONT : A TALE</i> DE REGINA MARIA ROCHE	189
ARBRE GENEALOGIQUE N°2 : <i>CLERMONT : A TALE</i> DE REGINA MARIA ROCHE	192
<i>MALVINA</i> DE SOPHIE COTTIN	193
<i>LES CAPUCINS OU LE SECRET DU CABINET NOIR</i> D'ELISABETH DE BROSSIN DE MERE NEE ^[L] _[SEP] GUENARD	196
<i>ZOFLOYA ; OR, THE MOOR</i> DE CHARLOTTE DACRE	199
<i>THE MISSIONARY</i> DE SYDNEY OWENSON, EGALEMENT CONNUE SOUS LE NOM DE LADY ^[L] _[SEP] MORGAN	201
<i>LES MINES DE MAZARA, OU LES TROIS SŒURS</i> DE MARIE-ADELAÏDE BARTHELEMY-HADOT	203
<i>LES PRISONNIERES DE LA MONTAGNE, OU LA CHAPELLE ABANDONNEE</i> DE DESIREE DE CASTERA	207
ARBRE GENEALOGIQUE N°3 : <i>LES PRISONNIERES DE LA MONTAGNE, OU LA CHAPELLE ABANDONNEE</i> DE DESIREE DE CASTERA	210
<i>ALEXINA, OU LA VIEILLE TOUR DU CHATEAU DE HOLDHEIM</i> DE LOUISE BRAYER DE SAINT-LEON	211
ARBRE GENEALOGIQUE N°4 : <i>ALEXINA, OU LA VIEILLE TOUR DU CHATEAU DE HOLDHEIM</i> , DE LOUISE BRAYER DE SAINT-LEON	214
<i>THE SPECTRES ; OR, LORD OSWALD AND LADY ROSA, INCLUDING AN ACCOUNT OF THE MARCHIONESS OF CIVETTI, WHO WAS BASELY CONSIGNED TO A DUNGEON BENEATH HER CASTLE, BY HER ELDEST SON, WHOSE CRUEL AVARICE PLUNGED HIM INTO THE COMMISSION OF THE WORST OF CRIMES, THAT STAIN THE ANALS OF THE HUMAN RACE</i> DE SARAH WILKINSON	215
<i>THE WANDERER : OR, FEMALE DIFFICULTIES</i> DE FANNY BURNEY	217
<i>ODETTE, LA PETITE REINE, OU LES APPARITIONS DE LA DAME BLANCHE ; ROMAN HISTORIQUE</i> DE PHILIPPE ARISTIDE LOUIS PIERRE PLANCHER DE VALCOURT	219
<i>OLIMPIA, OU LES BRIGANDS DES PYRENEES</i> DE MME DE SAINT-VENANT	222
<i>MATHILDA</i> DE MARY SHELLEY	224
<i>LE MONSTRE</i> DE JENNY BASTIDE	225
<i>LE CHATEAU DES MORTS, OU LA FILLE DU BRIGAND ; CHRONIQUE HONGROISE DU XVIEME SIECLE</i> DE JEAN-EDME PACCARD	227
TABLE DES MATIERES	230