

*Autorité ou repentir ?
Promotions paradoxales de la « femme auteur »
chez Madame de Genlis et Madame Dufrenoy*

Florence Lotterier

Une femme qui écrit doit être une exception, on en conviendra ; car les devoirs d'amante, d'épouse, de mère, de sœur, d'amie, souffrent toujours un peu de ces ingénieuses distractions de l'esprit, et l'homme tremble que les qualités du cœur ne viennent à se refroidir au milieu de l'enchantement de la renommée.

Louis-Sébastien Mercier, « Femmes auteurs », *Tableau de Paris*, t. X (1789)

Tout cela vaut bien un roman.

Madame de Genlis, *La Femme auteur* (1804)

La Femme auteur (1804), « conte moral » selon Genlis, et *La Femme auteur, ou les inconvénients de la célébrité* (1812), gros roman en deux volumes de Dufrenoy : les œuvres auxquelles nous nous intéresserons ici¹ entrent dans un cadre générique dont le caractère problématique se manifeste au tournant du siècle moins par son rejet des poétiques que par la confirmation éclatante de ce que Pierre Bourdieu appellerait son *hétéronomie* dans le champ littéraire moderne². Alors que la course à la distinction propre au « moment 1800 » mêle de façon ambiguë, chez ceux qui prétendent au statut d'écrivain, stratégies d'allégeance au pouvoir et postures de désintéressement propres au

¹ Ces ouvrages ont intéressé l'étude pionnière de Christine Planté, *La Petite Sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Libre à elles », 1989, qui définit d'emblée la femme auteur comme « un personnage, un type où s'investissent les idéologies et les fantasmes du XIX^e siècle, qui l'a inventée » (p. 13).

² Voir Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire : avant-propos », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 89, 1991/1.

sacerdoce laïque³, la « fureur romancière »⁴ révèle crûment son objectivation commerciale, fondée sur une double massification, celle des auteurs et celle du public.

Or, l'entrée dans l'âge démocratique de la littérature dessine à l'intérieur du monde des lettres un conflit qui engage la position d'auteur des femmes et sa légitimité. La Révolution conjugue ses effets à ceux de l'évolution littéraire et la vogue du roman a quelque difficulté à s'affranchir d'un constat négatif sur l'ouverture anarchique et niveleuse de la profession qui n'est guère favorable aux femmes. Sous-genre ou mauvais genre, le roman, qui va aux femmes comme lieu de la finesse d'observation propre à leur « sensibilité », est aussi genre *qui rapporte*; et si ce modèle économique explique l'entrée en lice de nombreuses femmes, qui trouvent là « une activité professionnelle compatible avec leur formation et surtout avec leur image »⁵, les critiques pleuvent, exprimant la crainte d'un relâchement des conditions d'accès à la production culturelle, où se joue l'intensification de la concurrence des places et des moyens de se faire valoir, y compris auprès du maître du moment. Le dénigrement du roman dissimule mal la conscience de sa capacité à faire naître de nouvelles hiérarchies littéraires, elles-mêmes susceptibles de traverser les interdits culturels se réclamant de la différence des sexes⁶.

On reprochera alors aux femmes qui écrivent de sortir des contraintes de leur « genre » en s'assurant une indépendance économique et en cherchant une reconnaissance publique, d'autant plus illégitime (et dangereuse) qu'elle voudrait profiter de la démocratisation du lectorat. « Femme auteur » : on sait que la Révolution n'a nullement levé – au contraire – l'hypothèque de la satire sur un titre de gloire facile à brocarder ; entre le chapitre du *Tableau de Paris* qui sert ici d'épigraphe et les questions auxquelles Genlis et Dufrénoy vont confronter leurs héroïnes, n'existe que la distance qui sépare l'ironie des dominants du sérieux des dominées.

³ Voir bien sûr Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain, 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Corti, 1973.

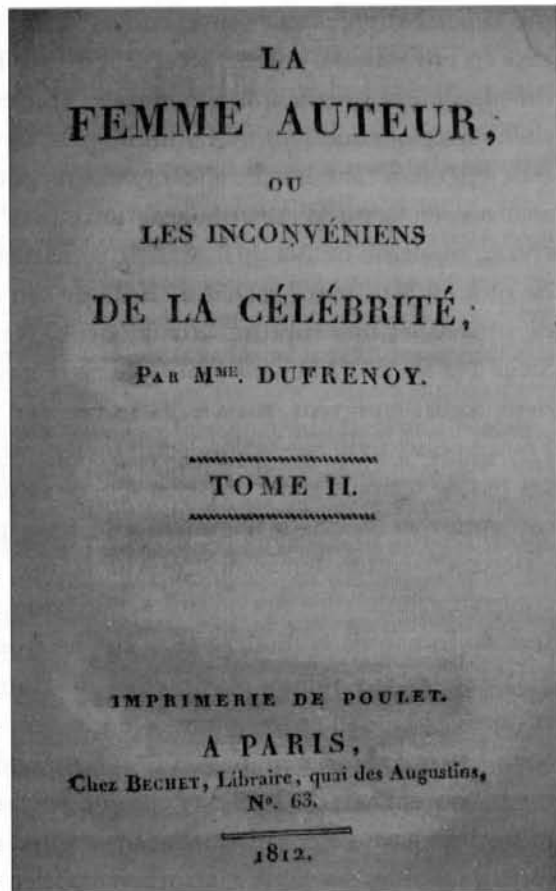
⁴ Cité par Shelly Charles, « L'Empire du roman (1795-1815) », dans Jean-Claude Bonnet (dir.), *L'Empire des Muses. Napoléon, les Arts et les Lettres*, Paris, Belin, 2004, p. 248.

⁵ Shelly Charles, art. cité, p. 249.

⁶ « Quelque chose de vital est en jeu, qui est à la fois d'ordre symbolique et économique. La littérature doit rester une chasse gardée [...] » (Nicole Mozet, « La femme auteur comme symptôme », *Textuel* 34/44, 13, 1984, p. 35).

Face à pareille configuration, leurs romans constituent un défi du genre, mais aussi des *scénarios de fantasme* de la reconnaissance et des actes d'allégeance. C'est à saisir les logiques de cette tension contradictoire qu'on s'attachera ici, en essayant de montrer ce que doivent à l'évolution politique, mais aussi à l'influence de certains modèles féminins (entre 1804 et 1812) les stratégies adoptées pour mettre en intrigue une sorte de solution de compromis autorisant la promotion de la femme qui écrit : « négociations complexes avec l'ethos sexuel dominant »⁷, ces œuvres sont exemplaires par une *normativité* politique articulée à la modernité économique.

Les intrigues sont d'abord assez proches. Genlis raconte l'histoire de deux sœurs d'excellente famille mais restées orphelines : l'une, Dorothée, parvient sans effort à s'en tenir à sa condition de femme, en se mariant et en se consacrant à son espace domestique, – elle a vite fait d'intégrer l'ordre *sans histoire* de l'état conjugal non problématique et peut donc laisser la place à sa jeune sœur dans le récit – tandis que l'autre, Natalie, après un mariage



La Femme auteur, par Mme Dufrénoy, Paris,
Béchet, 1812, tome II.
Bibliothèque municipale de Lyon, 806899.

⁷ Vicki Mistacco, « Genlis à contre-courant : *De l'influence des femmes* », dans François Bessire et Martine Reid (dir.), *Madame de Genlis. Littérature et éducation*, Publications des universités de Rouen et Le Havre, 2008, p. 107.

qui la laisse rapidement veuve, convertit son goût de jeunesse pour l'écriture en profession d'auteur, acceptant de publier ses œuvres, puis prenant un plaisir imprudent à la renommée. Tombée amoureuse de Germeuil, un homme que son sens moral lui interdit de convoiter, puisqu'il en aime officiellement une autre, elle ne résiste pourtant pas longtemps à ses avances, en dépit de ses nobles efforts pour ménager les intérêts de sa rivale, Madame de Nangis. Mais leur mariage ne se fera pas : Germeuil, de plus en plus irrité par la célébrité de son amante, la met en situation de provoquer une rupture. Abandonnée, Natalie ne se remettra jamais. Situé à la fin de l'Ancien Régime, le texte bascule dans la Révolution ; les deux sœurs émigrent, mais si Dorothee s'en sort bien, Natalie rentre en France poursuivie par sa condition de femme célèbre, qui ne lui permettra pas de retrouver une position sociale satisfaisante. Pour reprendre les catégories de Nathalie Heinich, elle reste prisonnière de l'identité de « tierce »⁸ : figure féminine que caractérise une situation coupée de la confrontation sexuée aux hommes, elle rejoint la triste cohorte des délaissées du roman de la modernité, « vieilles filles » ou exclues.

Dans le long roman sentimental de Dufrénoy, une jeune aristocrate éduquée par son père pour « rendre un jour ou Deshoulières ou Sévigné »⁹, d'abord mal mariée à un fat mondain, se retrouve opportunément veuve, mais déjà célèbre comme poétesse, avant de tomber amoureuse d'un homme pour lequel sa situation d'auteur constitue un obstacle insurmontable. La fable classiquement démonstrative du conflit entre l'amour et la gloire repose, chez Genlis, sur un discours désenchanté de l'inconstance masculine, exigeant des femmes une lucidité ironique dans laquelle on reconnaît l'élégance d'une légèreté assumée propre à l'*ethos* mondain d'Ancien Régime, où rôde la figure du libertin ; chez Dufrénoy, en revanche, le conflit des deux protagonistes s'autorise de l'hypothèse « bourgeoise » d'une possible conjugalité amoureuse dont l'idéal serait partagé par les deux sexes, même si Anaïs craint d'abord que l'aimé, beau général couvert de gloire, ne soit un séducteur. C'est aussi pourquoi la résolution de 1812 ne correspond pas à celle de 1804 : les deux héros

⁸ Voir Nathalie Heinich, *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996.

⁹ Madame Dufrénoy, *La Femme auteur, ou les inconvénients de la célébrité*, t. 1, Paris, Poulet, 1812, p. 13 (désormais FAD).

finissent par se marier, Anaïs ayant *sacrifié* sa situation d'auteur pour *réintégrer* l'ordre sexué « normal »¹⁰, celui que consacre l'Empire.

Le roman de Genlis laisse Natalie sur le bord de la route, non sans modalisations complexes. C'est par défaut de réalisme que son personnage échoue à trouver une place dans un monde où il convient d'entendre cyniquement ses intérêts, comme saura le faire Germeuil revenant d'émigration et épousant Mélanide, incarnation, dans le texte, de la « femme savante » grotesque, et dont les « intrigues » lui ont permis de rentrer « pour rétablir ses affaires »¹¹. Le désir passionné d'écrire n'est pas, à cet égard, complètement condamnable : c'est perdre sa lucidité qui l'est. La passion est d'abord positive : « plaisir », « ardeur », « goût » sont les mots qui disent le charme particulier de la création pour la jeune Natalie. Écrire n'est cependant acceptable que comme compensation d'une obscurité sociale consentie et non comme pratique effusive d'un « moi » s'idéalisant et idéalisant le réel, sommet du « mauvais goût » romantique que Genlis dénonce ailleurs. Natalie pêche moins par désir d'étonner, de s'inscrire dans « l'éclatante profession d'auteur »¹², que par un *tempérament* chimérique. Elle est caractérisée d'un mot dont on relève cinq occurrences : le « romanesque »¹³, qui attache à la femme auteur une « nature » féminine spécifique¹⁴.

Ce discours du pragmatisme, de l'adaptation au réel, est celui de Dorothée comme du récit, lequel oppose le destin relativement prospère de cette dernière, qui traverse l'épreuve de l'émigration avec toutes les ressources vitales que donne l'esprit pratique et recouvre même ses biens en rentrant en France, à celui de Natalie, rêveuse de l'idéal qui, ayant négligé et ses affaires et, plus généralement, la construction d'un rapport raisonnablement acclimaté au monde, sera une proscrite sexuelle, culturelle et économique¹⁵. La critique du « romanesque » permet de résoudre

¹⁰ L'héroïne a donné des gages au rousseauisme, le dénouement indiquant qu'elle a « déjà été deux fois mère et nourrice » (*FAD*, t. II, p. 196, nous soulignons).

¹¹ Madame de Genlis, *La Femme auteur*, éd. Martine Reid, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007 (désormais *FAG*), p. 99.

¹² *Ibid.*, p. 26.

¹³ *Ibid.*, p. 21, 53, 66, 69, 99.

¹⁴ *Ibid.*, p. 21 : Natalie se trouve dotée de « cette sensibilité et cette flexibilité d'organisation » qui fait écho au discours médical misogynne de la « fibre ».

¹⁵ Le romanesque est l'erreur funeste par excellence. Parce que « [son] imagination ne [laisse] jamais échapper l'occasion d'un roman touchant ou tragique », Natalie s'est trompée sur les sentiments de Germeuil (*FAG*, p. 69).

le « dilemme du roman » : à sa façon, *La Femme auteur* montre que « la pédagogie de la fiction doit occuper une place importante dans une fiction pédagogique »¹⁶, où la lecture de romans est précisément censée préparer au réel et à une gestion raisonnable des passions. La figure féminine reste toutefois scindée en deux possibles également incomplets : Natalie a de la grandeur d'âme, mais pas de « prudence » ; sa sœur a les qualités de la femme idéale, mais elle est au fond matérialiste, et si son bonheur « vaut bien la *célébrité* d'une femme auteur », ces derniers mots de la nouvelle ne vont pas sans ambiguïté énonciative. C'est Genlis elle-même qui fournit le modèle d'une synthèse réussie entre ces deux figures, posant à la fois la « passion » assumée d'écrire et le réalisme d'une condition économique qu'elle est fière d'avoir assurée : *La Femme auteur* est indissociable de l'octroi d'une pension et d'un appartement à l'Arsenal, deux ans après le retour d'émigration.

Ce « conte moral » participe d'une série inscrite directement dans la lutte esthétique-politique avec Madame de Staël, à l'occasion de la parution de *Delphine* et de la controverse à la faveur de laquelle la rivalité littéraire prend appui sur la concurrence politique, dans le contexte de la signature du Concordat. On lira donc *La Femme auteur* en résonance avec *La Femme philosophe* (1803) qui attaque les œuvres comme la personne de Madame de Staël, ici brocardée sous les traits de Mélanide¹⁷. L'horizon idéologique du conte est celui de la réconciliation nationale qu'entérine notamment le geste des radiations de la liste des émigrés, dont bénéficie Genlis. Mais le nouvel ordre des choses implique aussi un retour à des positions rigides sur le rôle social des femmes qui dessinent également le champ des possibles en matière de position littéraire. Genlis rend hommage à Bonaparte, tout en lui garantissant un *ethos* d'auteur féminin acceptable : celui du didactisme conservateur. L'audace de la femme qui écrit se trouve tempérée par une certaine *transitivité* de l'écriture qui ne serait pas celle de l'engagement (Staël) mais celle de la leçon favorable à un ordre social marqué par le partage naturalisé des sexes entre sphère privée et sphère publique.

Chez Dufrénoy, l'allégeance du féminin au politique passe par une

¹⁶ Shelly Charles, « Madame de Genlis et le dilemme du roman », dans *Madame de Genlis, littérature et éducation*, op. cit., p. 151.

¹⁷ Voir notre étude « Un aspect de la réception de *Delphine* : la figure polémique de la "femme philosophe" », *Cahiers staëliens*, 57, 2006, p. 119-138.

symbolique familiale très marquée. La jeune héroïne, Anaïs, profondément attachée à un père prévenu contre les femmes « à talents » et lui-même époux d'une jeune femme idéalement effacée, se montre dès l'âge de sept ans enthousiaste des conversations savantes tenues – par les hommes – chez ses parents et demande avec fougue une éducation littéraire qui lui sera en effet accordée, malgré les réticences maternelles. Ce chapitre inaugural se clôt sur une condamnation proleptique de la voix narrative adressée à l'héroïne : « Le germe d'une passion est déjà dans ton sein : tremble qu'il ne s'y développe. Anaïs, ton sexe ne peut rien aimer ardemment, même la gloire, sans qu'il ne lui en coûte le bonheur »¹⁸. La *passion* peut être le mot qui revendique la part de la vocation ; mais il la charge aussitôt d'une aura tragique, dans le droit fil de l'héritage staëlien venu de *Corinne*.

Le veuvage ouvrant à la possibilité amoureuse intervient ici après le début de la Révolution : le roman parle d'une *seconde naissance*. Le mari d'Anaïs meurt en duel contre un aristocrate rallié à la cause révolutionnaire, ce qu'est aussi l'amant convoité, général brillant tout auréolé de la renommée de ses faits d'armes, mais que cette virilité des « frères » situe résolument du côté des héros à l'antique de David, où la place des femmes est dans l'ombre. Le « roman familial de la Révolution française » contrarie celui d'une héroïne marquée par un schéma oedipien, entrée dans la carrière pour être aimée du Père. La gloire, c'est l'élégie, en tant que *chant du deuil paternel* : un poème sur « La mort du Père de famille » vaut à Anaïs son premier laurier, un prix des Jeux Floraux. Le père meurt en effet peu avant la Révolution, et le roman joue sur un incessant va-et-vient symbolique, entre les retours au Mausolée bâti au fond du parc familial – hommage à Madame de Staël – moments de régression infantile où Anaïs « rejoue » la scène primitive de la demande de savoir et de célébrité, et la confrontation à un homme qui incarne précisément la possibilité d'une sortie de l'ordre des Pères – mais en leur coupant la tête pour prendre possession de *tout* le pouvoir, donc de *toute* la gloire...

L'héroïne est habitée, sur le modèle staëlien, par la « puissance d'aimer »¹⁹ déplacée du père sur la création littéraire : la « pulsion épistémophile », un petit siècle avant Freud, est au service du maintien idéaliste

¹⁸ *FAD*, I, p. 10.

¹⁹ *FAD*, I, p. 85.

dans un régime érotique que Catherine Cusset a analysé chez Madame Cottin, auteur d'un *Malvina* (1800) qui contient justement une condamnation de la « femme auteur » : comme elle, l'héroïne de Dufrénoy « rêve d'un désir dont le corps soit absent [...] dans une harmonie totale avec le père »²⁰. L'amour œdipien ne se résoudra qu'à la condition de prendre, comme de juste, la place de la mère, en *se faisant* épouse et mère. Anaïs récusera finalement le modèle de Sappho, après une crise intérieure qui la conduit aux portes de la folie, en épousant son Phaon, cet Amador de Lamerville dont les campagnes militaires, dans une France thermidorienne aux scansion chronologiques floues, font un « héros accompli », qui « joint à la beauté d'Apollon, le courage d'Achille »²¹. Héros à l'antique, personnifiant la seule renommée présentable, celle des compagnons d'armes, que ce fameux *Amador* ! Sorte de mixte du Médor de l'*Orlando furioso* (ou de l'Hector homérique) et de l'Amour, le nom masculin investit le registre lyrique de l'élégiaque Anaïs du viril fracas de l'épique.

Il est l'Histoire en marche, tandis que l'héroïne se replie sur ses espaces intimes, privés, n'émigrant pas, mais se retirant sous la Terreur dans le château de famille, en marge des bouleversements en cours : châtelaine généreuse envers ses gens, qui lui donnent du « Madame » plein de dévotion, cette nouvelle Julie entreprend une carrière de bienfaitrice et de marieuse, corrigeant des infortunes racontées dans des récits intercalaires. Ces épisodes intensifient le conflit existentiel de la « femme auteur », prisonnière d'une *condition* qui la rend célèbre à mesure qu'autour d'elle, les jeunes filles deviennent femmes, épouses, mères ; ce statut de « tierce » s'alourdit à mesure que la « femme auteur » devient titre sacerdotal, lié à une sorte de prise de voile sacrificielle²². Un écho ironique signale la concurrence délétère des gloires masculine et féminine : durant la période parisienne mondaine d'Anaïs, court intervalle thermidorien entre deux retraites au château, le succès de ses ouvrages « remplit, depuis un mois, tous les journaux »²³, tandis que « le nom de M. de Lamerville [est] consigné dans tous les journaux, cité sur tous les théâtres »²⁴.

²⁰ Catherine Cusset, « Sophie Cottin ou l'écriture du déni », *Romantisme*, 77, 1992, p. 28.

²¹ *FAD*, I, p. 103.

²² *Ibid.*, II, p. 55-61.

²³ *Ibid.*, p. 22.

²⁴ *Ibid.*, p. 50.

Dans cet entrelacs des voix publiques, « l'opinion » bruisse de discours *sur* Anaïs, qu'elle écoute sans se dévoiler en présence d'Amador : situation de dépossession radicale de soi, où l'impossibilité de se montrer vient de la censure initiale de l'homme aimé, rencontré au cours... d'un bal masqué. Un père de substitution, oncle d'Amador, le vieux M. de Lamerville, recueilli chez Anaïs pendant la Terreur, par *reconnaissance*, entend léguer ses biens à son neveu s'il épouse Anaïs ; sinon, l'héritage revient à la jeune femme. Mais à sa mort, le général, qu'elle n'a jamais vu, décline l'offre. La *reconnaissance* ne fonctionnera que si Anaïs devient la femme dont rêve le guerrier. Conflit politique ? Héritière malgré elle du vieux monde d'Ancien Régime, face à celui qui incarne le nouveau, Anaïs est encombrée de pères liés au *monde mort* : le sien, son père adoptif, M. D..., vieil ami de famille devenu son mentor, et ce vieux Lamerville que le même D... voit disparaître avec angoisse²⁵.

Anaïs reste inconvenante, son nom pose un problème autant que son être. Pour s'en défaire, il faut entrer dans une société post-révolutionnaire de nouvelles alliances, qu'Amador a déjà entérinées. Aristocrate en révolution, coqueluche des salons de Thermidor, ce jeune général ressemble tout de même beaucoup à Bonaparte lui-même. Anaïs cherchant à lui convenir, n'est-ce pas Dufrenoy cherchant à convenir à Napoléon ? Elle aussi fut pensionnée... Le mariage, qui donne à Anaïs le seul nom possible à l'état civil, figure le consensus social de l'Empire.

En être ou ne pas en être : la fiction illustre l'impossible intégration d'un *certain* régime de femme qui écrit dans le paysage politique nouveau et ses conséquences identitaires. Par contraste avec son héroïne, la condition de Genlis, reconnue par un mécénat qui entérine sa participation à l'ordre napoléonien, garantit le message « moral » de *La Femme auteur*. Genlis joue sur deux registres, l'autorité et le repentir, qui constituent le protocole de lecture du conte moral dès l'*incipit* : « Il est deux manières de donner de bons conseils, l'une en disant : "Faites ce que j'ai fait, je m'en trouve bien" ; l'autre, au contraire, en disant : "Ne faites pas ce que j'ai fait ; car je reconnais que j'ai commis une imprudence". Dans le premier cas, *on parle avec autorité*, c'est la sagesse qui commande. Dans le second, *c'est le repentir qui fait humblement un aveu* ; mais la leçon n'en est pas

²⁵ *Ibid.*, I, p. 140.

moins *utile*, elle est donnée aussi par l'expérience... »²⁶. L'autorité de l'auteur n'est pas celle de la « femme auteur », c'est-à-dire d'un *oxymoron* manifestant la transgression de « la doctrine des sphères séparées »²⁷, en vertu de laquelle l'écrivain féminin, contrairement à l'homme, détenteur du neutre – il n'y a pas « d'homme auteur » – est « obligée de se situer d'emblée comme être sexué »²⁸. Genlis se place sous le signe de l'utilité : elle reconnaît l'étiquette d'écrivain didactique, de « femme enseignante ».

L'injonction du genre se manifeste dans une tension identitaire à laquelle *Corinne ou l'Italie* donne en 1807 sa forme exemplairement pathétique, entre « l'enchantement de la renommée » (Mercier) et l'aliénation de soi dans les images incontrôlables de la publicité. Genlis et Dufrenoy se rejoignent dans leur volonté de se rendre admissibles dans le monde des lettres (devenu monde *politique* avec la Révolution) en écrivant la fiction des femmes de lettres inadmissibles, d'où les titres. Le sous-titre du roman de 1812 reformule un *topos* déjà affiché chez Genlis. Natalie, dotée de qualités morales comme sa sœur, lui est opposée par le côté passionné qui s'actualise dans le goût pour l'écriture. Inquiète, Dorothee, dès les premières pages, la met en garde contre le désir d'être « auteur », c'est-à-dire, selon les connotations classiquement attachées à ce mot, de « faire imprimer [ses] écrits »²⁹. Dans un premier temps, l'enchantement de la création l'emporte sur celui de la renommée : « Quand on satisfait une véritable *passion*, on peut se passer de la renommée ; Natalie ne connaissait point encore *les inconvénients de la célébrité* [...] Elle faisait tout par goût, elle ne faisait rien avec projet ou prétention »³⁰.

Cette présence idéologique de la voix narrative, marque du « conte moral », relève de la précaution rhétorique. Un *ethos* de la spontanéité y garantit la moralité de l'héroïne : contrairement aux Aramintes du jour, Natalie n'est pas aliénée au souci de se faire valoir. Elle intègre par là aussi les devoirs mondains du « goût » et du savoir-vivre élégant dont Genlis n'oublie pas de faire la promotion, dans cet univers de salons

²⁶ FAG, p. 19. Nous soulignons.

²⁷ Thomas Laqueur, *La Fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident*, Paris, Gallimard, 1992, p. 222. Voir aussi les travaux de Geneviève Fraisse.

²⁸ Christine Planté, *op. cit.*, p. 25.

²⁹ FAG, p. 24.

³⁰ *Ibid.*, p. 28-29. Nous soulignons.

d'Ancien Régime où les femmes, si elles entendent être respectées comme telles, « sont presque toujours forcées de dissimuler le désir et le projet de plaire »³¹ : dimension absente du roman de Dufrénoy, dont les valeurs socio-culturelles sont ailleurs, la construction de la « réserve » en régime curial vient démultiplier les effets, pour la femme auteur, de la contradiction entre normes pseudo-naturalistes de la « pudeur » et des qualités sociables féminines (douceur, dévouement, générosité) et désir de reconnaissance.

Les « inconvénients de la célébrité » relèvent plus d'une *prétention* que d'une *condition* : avatar de la « femme savante » moliéresque, la « femme auteur » dénonce une disposition à l'affichage, y compris dans le discours féminin, qui intériorise – ou affiche par précaution – l'interdit de la publicité. Pour échapper au soupçon de rendre aimable ce qui est condamnable – dilemme du roman – tout en ménageant un espace de promotion, Genlis et Dufrénoy ont recours à une *ruse du double*. Les héroïnes sont protégées de la satire par leur confrontation à des caricatures dont la fonction de paratonnerre est évidente : elles *préviennent*, en le formulant avec une application parodique où il convient sans doute de lire une ironie, le préjugé culturel masculin. Chez Genlis, Natalie, étourdie mais « bonne », doit à ce souci de l'autre la part de la féminité que transgresse le personnage ridicule de Mélanide, femme savante obsédée par l'image de soi, si bien qu'elle ne saurait être une rivale sérieuse, puisque cette agressivité sociale du « Moi » la masculinise : « Avec des traits et une taille hommasse [...] elle avait toute la recherche de parure, toutes les *mines* d'une coquette uniquement occupée de sa figure. [...] elle se disait tout bas : "Nulle femme ne produit cet effet" ; et cette comique illusion de son orgueil était parfaitement exprimée par la *mâle assurance* de son maintien, par son air intrépide et conquérant »³².

L'*hybris* se paie d'une double perte : Mélanide n'est plus ni homme, ni femme. Les italiques signent la disqualification ironique, la voix narrative portant la condamnation sociale de l'amphibie jusqu'ici assumée par la sœur raisonnable, Dorothée, selon laquelle « une femme, en devenant auteur, se *travestit* aussi, et *s'ennôle* parmi les hommes », s'y trouvant comme « un *intrus* » venant « leur disputer les lauriers qu'ils veulent

³¹ *Ibid.*, p. 49.

³² *Ibid.*, p. 31-32.

cueillir »³³ : « Ils n'adopteront jamais une femme auteur à mérite égal, ils en seront plus jaloux que d'un homme »³⁴. Même si cette analyse d'une situation objectivement concurrentielle du champ littéraire laisse percer la voix de Genlis, elle est travestie par le fait que c'est Dorothée et non Natalie qui s'en charge : ruse narrative qui permet de faire passer le discours « féministe », en le déléguant à la voix de la sage féminité. Mais ce dédoublement ne suffit pas : Mélanide est nécessaire à l'idéologie du texte. La discrétion mondaine de Natalie peut alors être rattachée aux qualités morales d'une « vraie femme », par le jeu des oppositions et des symétries.

Chez Dufrénoy, c'est vers la fin du roman, quand, venue sous une fausse identité s'établir près d'un Lamerville soignant ses blessures de guerre aux eaux, Anaïs s'impose la discipline de la modestie et de la réserve sociale pour le séduire, qu'apparaît le *Deus ex machina* d'une pédante « d'au moins cinquante ans »³⁵ qui se mêle abruptement aux conversations masculines tandis que l'héroïne reste coite : « Elle fit un léger salut aux dames, s'approcha d'un groupe d'hommes qui dissertait sur la politique, et interrompit leur conversation pour leur demander s'ils avaient lu l'impertinente brochure qui venait de paraître ? »³⁶. Chez Genlis, le type appartient encore à la société d'Ancien Régime ; il a plutôt la fureur du bel esprit. Chez Dufrénoy, la scène se passe en 1797³⁷ et la savante joint au ridicule de l'auteur celui, plus scandaleux, de la *femme politique*.

De même, les textes affranchissent leurs héroïnes de la figure menaçante de « l'amazone », cette prétendante à la valeur héroïque masculine, guerrière. Jouant la jeune femme craintive, Anaïs décline ainsi une promenade à cheval avec Lamerville : « Mille grâces, le cheval me fait peur ; je ne suis pas une amazone »³⁸. Genlis avait aussi jugé nécessaire de « retraiter » le cliché, en le situant du côté du *discours* masculin par l'iro-

³³ *Ibid.*, p. 25.

³⁴ *Ibid.*, p. 28.

³⁵ *FAD*, II, p. 126. Le vieillissement est une modalité de l'inscription dans le « hors sexe ». Voir *FAG*, p. 78 : « c'est une branche de rose qui doit parer la beauté, une couronne de laurier la vieillit ».

³⁶ *Ibid.*, p. 127.

³⁷ La date correspond à celle de la brochure du critique Le Brun contre les femmes qui écrivent. Constance de Salm y répondit par son *Épître aux femmes*.

³⁸ *Ibid.*, p. 95.

nie de mention : au moment où Natalie subit les premières attaques de la presse, une lettre insérée d'un journaliste, Surval, raille le désarroi de la jeune femme : « Les héros les plus renommés ont-ils cru faire une lâcheté en attaquant des Amazones ? et Clorinde et Bradamante eurent-elles jamais des chevaliers ? »³⁹. L'amazone, c'est aussi la femme qui concurrence la gloire de certain général et de certaine épée... Mais Genlis n'oublie pas de donner à Natalie un droit de réponse acidulée : « je ne suis point une *Amazone*, et certainement Surval ne sera jamais un *Alcide* ; je profiterai des critiques raisonnables, je ne répondrai point aux satires »⁴⁰. L'italique ironique met à distance les métaphores militaires de Surval (qui parle « lice » et « arène ») qui inscrivent le conflit violent au cœur du champ littéraire, la femme écrivain réclamant en revanche l'irénisme du jugement impartial.

Ces figures satiriques appellent sur elles les connotations négatives du titre de « femme auteur » : elles sont le fond obscur *contre* lequel peut se déployer l'allégeance des héroïnes au modèle féminin de l'Empire. Mais tout se passe comme s'il restait insupportable de donner de tels gages aux fantasmes masculins ; afin d'en compenser le pouvoir de nuisance, les textes posent une présence de la communauté des femmes : c'est le « nous, les femmes » de la vieille pédante de Dufrénoy – qui se vante dérisoirement de maîtriser le latin, tout en servant d'avocate de la cause anticipant sur la réponse de Constance de Salm – et c'est celui de Dorothee chez Genlis⁴¹. Les fictions de « la femme auteur » dissimulent en leur cœur la contre-fiction compensatoire des sodalités d'*autrices*, si l'on accorde que cette féminisation, comme de juste brocardée par les hommes⁴², autorise l'entrée des femmes dans le champ littéraire comme écrivains à part entière.

Les « inconvénients » de ce champ sont balancés par ses représentations euphoriques. Chez Genlis comme chez Dufrénoy, la réalité économique du métier apparaît *via* la réception de l'auteur à succès. Chez Genlis, le premier ouvrage de Natalie est « imprimé avec une extrême célérité » et « l'édition entière [est] enlevée en moins de douze jours »⁴³,

³⁹ FAG, p. 85.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 86.

⁴¹ *Ibid.*, p. 28 : « Ils ne nous permettront jamais de les égaler, ni dans les sciences, ni dans la littérature ; car, avec l'éducation que nous recevons, ce serait les surpasser ».

⁴² Voir le long article « Amatrice » de la *Néologie* de Mercier (1801).

⁴³ FAG, p. 76.

préparant les triomphes à venir. Même chose chez Dufrenoy, où la célébrité appelle la célébrité, et sert d'appui commercial : « Sa pièce eut encore plus de succès que dans la nouveauté, et la seconde édition de son poème fut épuisée dans le cours d'une semaine »⁴⁴. Si cette situation est à l'origine de la crise amoureuse, nos auteurs ont choisi de figurer avec insistance la part concrète de la reconnaissance littéraire dans leurs ouvrages, s'inscrivant ainsi, par le jeu de la mise en abyme, dans l'ordre d'une compétition lucidement assumée sur un *marché* en plein développement.

On est évidemment loin des cérémonies de couronnement « à l'antique », nimbées d'irréalité, de Corinne chez Madame de Staël, où les questions d'argent n'ont pas cours⁴⁵. Nos deux auteurs se mettent d'ailleurs à distance des figures féminines trop chargées de l'*hybris* de l'éclat, non seulement en donnant des gages à la satire, mais aussi en se démarquant de certaines représentations de l'excès passionnel. Chez Dufrenoy, cette censure est d'autant plus remarquable que le roman est aussi un hommage à Staël. La question de la célébrité vient s'incarner dans une héroïne « passionnée » et *poète* sur laquelle se concentre un imaginaire élégiaque mélancolique de l'âme « sensible », où les souffrances qu'y inscrivent les cruautés mondaines sont soulignées et où les *moments de l'inspiration* font l'objet d'une spectaculaire mise en scène qui doit beaucoup au souvenir de Corinne au cap Misène⁴⁶. Fait remarquable, si on ne trouve, chez Genlis, rien qui permette d'identifier les contenus des productions de Natalie autrement que par des termes généraux – elle écrit « des comédies, des ouvrages de morale et des romans »⁴⁷ – le récit de Dufrenoy insère en revanche plusieurs élégies, soit de l'écrivain elle-même, soit de son maître Parny. C'est là une façon d'affirmer l'œuvre propre, de lui donner une caisse de résonance promotionnelle : on n'est jamais si bien servi que par soi-même, surtout si l'on est une femme. De même, Genlis se caractérise par un sens publicitaire qui n'a pas manqué d'irriter les critiques masculins⁴⁸.

⁴⁴ FAD, II, p. 29.

⁴⁵ Voir Michel Delon, « Corinne ou la femme auteur », *Cahiers staëliens*, 59, 2008, en particulier p. 14-15.

⁴⁶ Dufrenoy a écrit une longue épître en vers intitulée « Corinne à Oswald ». En 1813, une gravure de Chasselet la représente jouant de la lyre, dans une posture qui rappelle celle de Corinne.

⁴⁷ FAG, p. 22.

⁴⁸ Shelly Charles, art. cité, p. 149 : le *Mercur*e de 1806 relève ainsi avec humeur à propos des romans de Genlis que s'il « n'est pas rare que l'édition en soit épuisée le jour même où ils ont paru », c'est que l'auteur s'y entend pour battre le rappel.

Car l'inconvénient majeur de la célébrité tient à la voix des autres, toujours aliénante et déformante. Le refus de reconnaître l'œuvre féminine comme partie prenante de l'autonomisation du champ littéraire la maintient du côté de l'application autobiographique : document sur un « cœur » et non monument d'un esprit, elle n'est censée démontrer que la nature sensitive et mobile de celles qui ne vivraient que pour l'amour et n'auraient pas les moyens de la transmutation complexe d'une vie en « expérience littéraire ». Ce discours masculin hypothèque le lyrisme au féminin⁴⁹ et pose un problème spécifique à Dufrénoy et son choix de la parole élégiaque, mais toutes les femmes qui écrivent font face à un redoutable effet de boucle : il leur faut à la fois affirmer le droit à la littérature contre les imputations de déversement sentimental de leur moi et se situer du côté du « cœur ».

De là, une insistance sur le pouvoir de transposition, la distance de soi à soi dans la création. Genlis décrit la logique de l'écriture romanesque à partir d'une troisième personne qui dépasse le cas particulier de l'héroïne pour devenir discours de la règle : « Il est beaucoup plus doux, pour le cœur et pour l'esprit, de faire un roman, que d'écrire sa propre histoire : [...] il est très difficile de parler de soi avec grâce, intérêt et dignité ; il est affreux de penser que les choses les plus dignes d'éloges seront toujours un peu suspectes ; car la partialité naturelle de l'*historien* jette de grands doutes sur l'*histoire* »⁵⁰. La mise en fiction est *déguisement* de soi au nom d'une politesse mâtinée de manières de cour : il est inélégant de se peindre directement, comme il est ridicule de tout ramener, ainsi que Mélanide, à soi. Mais le public a tôt fait de dégrader cette ruse en mensonge qui cache peut-être plus honteux : « Ne pouvant à leur gré déprécier l'ouvrage, [les journalistes] tâchèrent d'en noircir l'auteur, et ils remplirent leurs extraits de personnalités injurieuses et de traits calomnieux dirigés contre elle »⁵¹. L'opinion porte un nom précis : c'est la presse, si dure aux femmes. L'un des enjeux des récits de la femme auteur consiste à récupérer le magistère de la prescription de la valeur culturelle accaparé par les critiques masculins.

⁴⁹ Voir Christine Planté, « Quel compte fais-tu des femmes ? », *Romantisme*, 85, 1994, p. 67-78.

⁵⁰ *FAG*, p. 66-67.

⁵¹ *Ibid.*, p. 83. Natalie doit même supporter plusieurs « libelles anonymes » (p. 88). L'expérience personnelle de Genlis transparait évidemment dans ces pages critiques.

La lecture « autobiographique » malveillante menace plus particulièrement Anaïs. Poétesse inspirée, et non femme enseignante, l'auteur selon Dufrénoy regarde plus du côté des valeurs romantiques que du côté de celles de la cour d'Ancien Régime. Genlis « réserve » la parole féminine dans le laconisme d'un récit bref où s'affiche le savoir moral du romancier (autorisant ainsi le discours de la maxime) et une *mesure* stylistique conforme aux « bienséances » : fixée sur les modèles du XVII^e siècle, elle considérera le roman sentimental comme une illustration du détestable « genre passionné »⁵² dont les romans de Madame Cotin sont la quintessence, et qui propose une représentation inconvenante des figures féminines, promues « êtres sublimes et célestes » alors que « souillées par des égarements déplorables », ces héroïnes « n'ayant pour tout sentiment qu'un amour effréné, finissent par se tuer »⁵³. La femme ne peut devenir auteur, en 1811, que si elle dispose de cette délicatesse bienséante (attachée à la norme de la pudeur) situant son écriture du côté de la litote : les femmes savent « concentrer presque tous leurs sentiments, et [...] en adoucir toujours l'expression »⁵⁴.

Cette « passion » féminine est à la fois ce qui permet l'admiration et ce qui nourrit la défiance des hommes. Dufrénoy met en scène cette double réaction dans des dialogues où, face à un Lamerville toujours boudeur, de jeunes hommes – contrepoint des vieux « pères » du monde ancien ? – font état de leur attachement aux ouvrages d'Anaïs. Pour Lamerville, en revanche, le chant d'amour de la poétesse n'est plus que manifestation de galanterie : l'*hybris* de la « femme auteur » se résout en coquetterie libertine qui cherche à passer pour de l'élévation de sentiment⁵⁵... Le cliché illustre une peur de propriétaire. La célébrité dépossède l'homme de sa femme : à Natalie, Germeuil explique que la gloire n'est pour les femmes qu'un « bien relatif », trouvé « dans les actions d'un père, d'un fils, d'un époux ; elles l'empruntent et ne la donnent pas »⁵⁶. De même, Lamerville récuse « l'indépendance » de la femme de lettres⁵⁷.

⁵² Madame de Genlis, *De l'influence des femmes sur la littérature française*, Paris, Maradan, 1811, p. 346.

⁵³ *Ibid.*, p. 364.

⁵⁴ *Ibid.*, p. XII.

⁵⁵ *FAD*, II, p. 142 : Lamerville suppose élégamment que « ces femmes à talents [...] deviennent tôt ou tard les héroïnes de quelques aventures plus ou moins répréhensibles ».

⁵⁶ *FAG*, p. 81.

⁵⁷ *FAD*, I, p. 197.

La « réputation » empiète sur les prérogatives de l'époux, seul à juger de la valeur intellectuelle de la femme et à en jouir. Livrée au public, cette valeur démonétise les liens conjugaux en fabriquant un « produit » (la femme auteur⁵⁸) disséminant aux vents de la renommée l'image sur laquelle le mari entend préserver... ses droits d'auteur, de *créateur* de sa femme et de ses goûts littéraires. Les romans figurent alors la lutte pour la prescription culturelle. Chez Dufrénoy, la scène se déroule dans la campagne proche de Baden, dans un paysage typiquement « romantique » : Anaïs et l'amie qui l'accompagne se promènent en compagnie d'Amador, qui sort de sa poche un volume du *Paradis perdu* de Milton et entreprend de le leur déclamer. L'enthousiasme de son public le ravit : « L'admiration que madame de Senneterre⁵⁹ éprouve pour nos illustres auteurs est mon ouvrage », se félicite-t-il⁶⁰. Il n'en est évidemment rien...

Le dénouement, sous forme de renoncement explicite *et heureux* à la carrière des lettres, censure pourtant le *droit au lyrisme romantique* dont les maîtres et modèles affichés au gré des citations étaient majoritairement au féminin : Parny, Guichelin, Salm, Staël... En épousant Lamerville, en se faisant avec enthousiasme épouse, mère, nourrice, Anaïs figure dans la fiction le fait que son auteur n'entend pas faire de son roman le manifeste d'une esthétique. Anaïs est une Corinne sans le déchirement de la perte d'inspiration et la mort tragique ; elle se résout fort bien à n'être qu'une Lucile. Nulle petite Juliette dans laquelle se survivre comme idéal de « femme supérieure » : seulement une ribambelle d'enfants répondant au vœu napoléonien. N'oublions pas toutefois que c'est là un roman et que Dufrénoy, comme Genlis, récuse l'application autobiographique : Anaïs, c'est elle, mais telle que les hommes pourraient souhaiter la voir, et peut-être moins telle qu'elle se voit elle-même. L'année suivante (1813), ne publie-t-elle pas une collection de ses œuvres poétiques, réassurant ainsi *par elle-même* son identité d'écrivain ?

Les deux textes sont des plaidoyers *pro domo*, mais à des degrés différents. Pour les lire, le public doit d'abord admettre qu'ils sont légitime-

⁵⁸ On comprend ici l'ironie du titre des romans.

⁵⁹ C'est le faux nom que porte Anaïs, qui s'appelle en réalité madame de Simiane. Senneterre : sans terre, privée de territoire propre ?

⁶⁰ *FAD*, II, p. 125. Lamerville s'abandonne au plaisir de lui faire sentir « les beautés de nos grands écrivains », d'être le pédagogue en titre. Or la traduction dont il dispose est sans doute encore, pendant le Directoire, celle d'une femme, Madame du Bocage, en 1748, et qui la rendit d'ailleurs célèbre...

ment écrits et, surtout *imprimés*. Les héroïnes sont donc dotées d'un *ethos* d'auteur qui les justifie : celui de la bienfaisance, émanation d'une féminité « bonne », marquée par le dévouement et la sensibilité. Natalie publie pour sauver une famille de la misère, tout comme Mistriss Clare, la femme auteur dans *Malvina* de Sophie Cottin, subvient aux besoins de sa sœur, perdue par un libertin. Genlis et Dufrénoy ont en commun d'avoir publié pour ce type de raisons et ne manquent pas de le laisser savoir. Anaïs n'a pas ce noble mobile, mais elle manifeste son tempérament généreux durant les épisodes intermédiaires où elle se charge d'aider divers infortunés, ce qui la rachète.

Le désir de briller devient alors secondaire. Natalie entre presque malgré soi sous les feux de la rampe. Plus tard, Genlis célèbrera la seule figure de femme écrivain digne d'éloges sans réserve, Madame de Sévigné :

Qui pourrait disputer la gloire la mieux fondée à celle qui n'y prétendit jamais, et qui même ignora toujours qu'elle y eût le moindre droit ? [...] Cette ignorance de son talent et du prix de ses lettres donne à ses écrits et à son caractère une naïveté touchante ; on lui sait tant de gré de charmer ainsi en laissant aller sa plume, sans combinaison, sans réflexion et sans imaginer qu'un lecteur indifférent dût jamais la juger ou trouver quelque intérêt dans le détail de ses sentiments⁶¹ !

On peut juger que les représentations offertes dans nos deux textes sont convenues et qu'elles manifestent plutôt une soumission aux normes sexuelles. Mais faire écrire une femme pour sauver une famille de la ruine, n'est-ce pas rappeler qu'il s'agit d'une activité économique et donc d'un métier, susceptible d'assurer l'existence ? Le conflit entre Natalie et Germeuil est aussi inscrit dans l'ancienne tension entre valeurs aristocratiques et travail par lequel on déroge ; et les disputes des deux amants posent aussi directement la question d'une méconnaissance de la femme auteur comme symptôme d'une démission intellectuelle générale face aux valeurs de l'étude et du savoir. Germeuil sera d'ailleurs spécialement mortifié par l'accusation. Une lecture plus politique du roman permet de saisir ici la part de la condamnation d'une caste inapte à l'adaptation au réel post-révolutionnaire, l'émigration étant présentée comme une expérience où il faut se débrouiller. Malheur à ceux qui n'auront pas voulu

⁶¹ *De l'influence des femmes, op. cit.*, p. 134-135.

changer de monde ! Natalie, dans cette perspective, n'est plus si coupable ni si « romanesque » : elle a aussi son héroïsme, que le texte met discrètement mais fermement en avant et qu'on peut définir comme une forme de stoïcisme indifférent aux injures et à la mauvaise réputation. Dorothee elle-même lui reconnaît, lors de l'épreuve difficile de la campagne de presse calomnieuse, un *destin* à suivre avec fermeté⁶² et la fin de la nouvelle évoque son « courage »⁶³.

Cette question de l'héroïsme féminin est centrale chez Genlis. Il n'est pas celui de l'inconvenante amazone, mais celui de la femme inscrite dans le monde masculin de la modernité post-révolutionnaire, capable à la fois de vivre de son travail littéraire sans laisser quiconque juger à sa place de sa valeur et de fonder cette valeur sur une expérience historique douloureuse. Dans un contexte politique qui reconnaît, en les pensionnant, la nécessité de les dédommager de leur proscription par la Révolution pour en faire des soutiens du pouvoir, Genlis et Dufrénoy pouvaient se réclamer de leurs blessures mêmes en faveur de leur insoumission de principe à un imaginaire masculin prompt à les exclure d'une Histoire dans laquelle elles avaient pris leur part de souffrance. Tout cela, en effet, valait bien un roman...

⁶² FAG, p. 87.

⁶³ *Ibid.*, p. 98.