

Le Monde français du dix-huitième siècle

Volume 2, Issue 1

2017

Article 8

L'EMOTION ET LA DANSE

Trois robes de bal selon Mme de Genlis, ou l'émotion de statue

Servanne Woodward*

*The University of Western Ontario, swoodwar@uwo.ca

Copyright ©2017 by the authors. *Le Monde français du dix-huitième siècle* is produced by The Berkeley Electronic Press (bepress). <https://ir.lib.uwo.ca/mfds-ecfw>

Trois robes de bal selon Mme de Genlis, ou l'émotion de statue

Servanne Woodward

Abstract

Mlle de Clermont reçoit une robe de bal, l'abîme en enroulant son pied dans du tissu, se change pour être vêtue plus simplement et se mouler aux exigences socio-esthétiques de son amant. En contre partie, celui-ci s'anime. Plusieurs des écrits de Genlis impliquent une configuration narrative évoquant Pygmalion et Dédale, et le motif d'un partenaire de bal qui immobilise la jeune héroïne, ou l'empêche de poursuivre ses pas en la retenant par sa robe, en lui faisant changer de robe, en la modelant pour la statufier, en la jetant sur la paille ou sous le chaume, en la faisant déchoir. L'architecture le labyrinthes, seuils, portes, frontispices, statuaire et mots gravés ont tendance à objectifier et minéraliser l'expression de l'émotion.

KEYWORDS: Genlis, Clermont, bal, robe, objets, Pygmalion, la Duchesse de C***

Trois robes de bal selon Mme de Genlis, ou l'émotion de statue

Madame de Genlis (1746-1830) écrit au tournant du siècle un roman sentimental positivement encombré d'objets. Gérard Gengembre situe *Mademoiselle de Clermont* (1802) à la confluence de *La Princesse de Clèves* pour le contexte de cour d'un amour interdit, l'impact visuel de l'entrée de l'héroïne dans un salon, et de *Julie*, pour « l'inoculation amoureuse digne de Saint-Preux », de M. de Melun, à l'occasion d'une rougeole.¹ Cependant, il identifie son originalité dans l'interaction de l'héroïne avec la statue du grand Condé, son aïeul, et dans « l'efficacité romanesque » des « objets symboliques » (1994, 158).

En effet, dans le sillage des romans précieux et baroques, nous nous attendons sans doute à l'échange de missives et aux bracelets de Mlle de Clermont, mais la surprise vient d'échanges avec les statues du parc de Chantilly, une réminiscence de *Dom Juan ou le festin de Pierre*, et une avancée vers le genre fantastique, dont « La Vénus d'ille » ou « L'Homme au sable » pour la minéralisation de l'être aimé.

Elle descendit par un escalier dérobé, et se trouva dans la cour : le clair de lune le plus brillant répandait une lueur argentée sur toutes les vitres du palais ; Mlle de Clermont jeta un coup d'œil timide sur l'appartement de son frère ; cette vue lui causa un attendrissement douloureux... et, tournant le dos au palais, elle précipita sa marche ; mais quelle frayeur extrême lorsque tout à coup elle se sentit fortement arrêtée par derrière !... Elle frémit, et, se retournant, elle vit que ce qui lui inspirait tant d'effroi n'était autre chose qu'un pan de sa robe accroché à l'un des ornements du piédestal de la statue du grand Condé, placée au milieu de la cour... Un sentiment superstitieux rendit Mlle de Clermont immobile ; elle leva les yeux avec un saisissement inexprimable vers la statue, dont la tête imposante et fière était parfaitement éclairée par les

¹ Pour étudier le rapport de Genlis et Rousseau, voir aussi A. H. Rowbotham, « Madame de Genlis and Jean-Jacques Rousseau », *Modern Language Quarterly* 3 (1942) : 363-377 ; T. C. Walker, « Madame de Genlis and Rousseau », *Romantic Review* 43 (1952) : 95-108 ; Judith Still, « The Re-working of La Nouvelle Héloïse in Genlis's *Mademoiselle de Clermont* », dans *French Studies Bulletin: A Quarterly Supplement* 77 (2000 Winter): pp. 7-11.

rayons de la lune. (Genlis éd. Gengembre 1994, 44)

L'architecture détermine le mouvement de l'héroïne, et structure ses impulsions comme ses réflexions. L'escalier « dérobé », pour ne pas être vue, et les fenêtres du palais lui rappellent qu'elle agit contre le travail de son frère, qui cherche à la marier selon son rang à un roi étranger. Ces ouvertures évoquent sa présence dans « son appartement » tandis qu'il ne peut observer ni prévenir son échappade clandestine pour aller épouser un duc. Le palais représente sa famille et les devoirs de son rang. C'est alors que « tourn[er] le dos » à cet édifice, c'est abandonner des valeurs, contrevenir aux lois de bienséance, déroger à sa naissance et aux devoirs de ses privilèges, enfin, désobéir au roi qui devrait approuver le mariage d'une princesse. Comme l'observe Mary S. Trouille, l'architecture gothique semble toujours fournir des lézardes, ici une issue dérobée, qui donne libre cours aux désirs réprimés par l'autorité paternelle et étatique (2010, 9).

L'objet architectural contracte la narration et permet un raccourci symbolique. Sa contemplation silencieuse donne à Mlle de Clermont le temps de la réflexion et de l'action délibérée. De ce fait, l'architecture soutient aussi l'action, montrant la ferme résolution de la princesse de suivre sa volonté. L'épisode de la statue expose néanmoins une héroïne encombrée de matière : sa robe de mousseline, la statue, l'escalier qui ralentit sa course et l'isole avec sa servante derrière son fiancé dont la présence eût dissipé l'impression intéressante des objets qui l'entourent.

Métonymie, hypallage, parataxe : les émotions de l'objet

Il s'agit d'un engrenage entre les objets autour de la princesse et le fil de l'écriture. La statue du grand Condé permet un développement attendu d'émotions envers le père, le lignage, et de surcroît, la princesse lui adresse un petit discours avant de poursuivre sa route. Ainsi, la statue a pour effet d'arrêter la princesse, la rendant momentanément « immobile ». Le palais ralentit l'action, le temps d'un « coup d'œil timide », parce que la princesse lève la tête pour lire l'expression de la statue. Il s'agit d'une contemplation révélant une symbolique monarchique. De même, « la chaumière » où elle célèbre secrètement son hymen appelle quasi automatiquement le contraste entre « le chaume » et « le trône » : « On arriva près de la chaumière. 'Grand Dieu ! s'écria M. de Melun en l'apercevant, c'est sous un toit de chaume que

l'on va célébrer l'hymen de celle qui serait faite pour occuper un trône...» (p. 45). Notons que l'expression même du mariage de la princesse passe par une attitude vis-à-vis d'un meuble, un « trône » pour exprimer son futur accompli dans son accession au statut de reine, contre un toit de chaume, « synecdoque » pour souligner sa chute par le mariage d'inclination selon la définition de Furetière : « Figure de Rhétorique qui fait entendre un tout par une de ses parties, ou une partie par son tout, ou la matière par la chose » (1702, deuxième édition) — ainsi de la phrase « ...le mariage de Mlle de Clermont avec une tête couronnée... » (p. 27).

Anne Surgers explique l'efficacité de la métonymie telle qu'appliquée à la gravure, dans l'exemple d'une jeune espagnole déshabillée, qui s'apprête à revêtir le costume français, pour représenter la victoire de la France de Louis XIV sur l'Espagne (2007, 266). *Mademoiselle de Clermont* en offre au moins un exemple au niveau de l'action, lorsqu'elle se change en « simple habit blanc de mousseline », alors qu'elle vient de dîner parée de diamants et vêtue d'une « robe brodée d'or » (p. 44). Helen Tolson Dunn rapporte ces effets de changement de garde-robe comme des signes de changement d'identité (2012, 156). Pour Mme de Genlis, la robe d'or et la parure de diamant apparaît dans ses mémoires sous l'égide de l'ostentatoire (Tolson Dunn, 140), alors que la robe néo-classique ou Rousseauiste de mousseline blanche portée par Marie-Antoinette à l'époque de son hameau versaillais contrevient au décorum de la cour, au point qu'elle fait scandale dans son portrait par Vigée-Lebrun (Tolson Dunn, 149). D'ailleurs la portraitiste doit faire un autre tableau de Marie-Antoinette, cette fois-ci en habit de cour, pour apaiser au moins les commerçants des tissus de Lyon. La robe dorée de la baronne d'Oberkirch est piquée de fleurs naturelles, comme le relève Tolson Dunn, qui situe de 1785 à 1790 une vague rousseauiste demandant des accessoires de mode évoquant la retraite dans la nature (155 ; 220). Les décors de fleurs, et l'abandon des diamants font partie d'un idéal de la féminité développé dans *Julie, ou la Nouvelle Héloïse*, un idéal adopté à la cour comme en province, et dont Mme de Genlis aurait été pénétrée — ayant lu Rousseau dès ses quinze ans, puis ayant rencontré l'écrivain à plusieurs reprises (Tolson Dunn, 22). Par conséquent, c'est chez Genlis que Tolson Dunn note l'interprétation de l'idéal de beauté vestimentaire au féminin selon Rousseau comme « simple » afin de répondre à l'objectif d'être « aimable » ou « agréable » pour son compagnon (p. iii).

La figure de métonymie de *Mlle de Clermont* se poursuit dans l'hypallage : « les bords heureux que la Loire baigne » (p. 7), « des réduits retirés et paisibles » (p. 9), « la bruyante salle de billard » (p. 12). Le vague de ces figures d'architecture se mêlant à leur contenu humain est proche de ces statues qui peuplent les niches décoratives murales, ou bien de la personnification dans l'exemple suivant : « son secret n'échappait plus au regard perçant de la curiosité » (p. 40). Ces effets de style suggèrent une manière extrême de transposer par l'écrit une culture visuelle, selon laquelle l'objet produit un discours lisible comme dans les décorations et sculptures de l'architecture religieuse et de monuments. Et à ce sujet, il est remarquable que trois ans plus tard, en 1805, Genlis a fait imprimer son volume, *Les Monumens religieux, ou description critique et détaillée des monumens religieux, tableaux et statues des grands maîtres, gravures sur pierre et sur métaux, ouvrages d'orfèvrerie, églises de toutes les sectes de la religion chrétienne, tombeaux, monastères, cimetières, grottes, héritages remarquables etc., qui se trouvent en Europe et dans les autres parties du monde* (1805).

Ainsi le *Mlle de Clermont* peut se lire en courtes vignettes, où les moments significatifs de la romance sont ralentis par « coups de tableau », comme l'a théorisé Diderot pour son drame, un arrêt de l'action, suspendue pour en mesurer la portée et la beauté. D'ailleurs, les personnages sont souvent saisis ou pétrifiés : « A ces mots, le duc étonné, resta un moment interdit... » (p. 12), « Mlle de Clermont resta pétrifiée » (p. 17), « L'adieu de M. de Melun la rendit interdite... » (p. 23), « ...le duc la regarda fixement d'un air étonné » (p. 25), « Elle garda un instant le silence ... » (p. 35), « il fixa tristement ses regards ... » (p. 36), « regarda Mlle Clermont avec surprise et saisissement... » (p. 42), etc. Il s'agit de grands moments d'émotion marquant les étapes progressives de la passion entre la princesse et le duc. Au sujet de l'expression en peinture ou en sculpture, Genlis fait la réflexion qu'au contraire des figures inspirées de la mythologie, le goût moderne est plus difficile à rendre : « ...on conçoit qu'il faut beaucoup plus de délicatesse et de génie pour bien rendre la sensibilité unie à la sagesse et à la vertu » (*Monumens* p. 4). Ce sont les émotions caractéristiques de *Mlle de Clermont*.

Plus encore, il est possible de noter que tout le charme du duc de Melun tient au fait qu'il est le seul à rester de marbre devant le charme de la jeune princesse : « ...car il est impossible d'avoir un auditeur plus silencieux et plus immobile » (p. 12). L'indifférence du duc fléchit lorsque le spectacle de sensibilité avec lequel *Mlle de Clermont* impressionne son audience le

touche, parce qu'il s'agit de bienfaits. La déclaration d'amour de la princesse l'atteint parce qu'elle est jointe à son sacrifice de la danse : c'est la perspective du plaisir du bal et de sa nouvelle robe commandée pour l'occasion qui lui a fait oublier le placet urgent d'un homme respectable. Pour expier ce moment de frivolité, elle refuse de participer au quadrille où le roi l'a invitée en se soudant à sa chaise longue, en enrobant son pied, sous le faux prétexte de s'être blessée — en s'immobilisant. S'il faut classer le duc de Melun dans le groupement « sculptural » qu'il puisse former avec la princesse, cette dernière semble avoir des émotions composées, mobiles, par rapport à l'amant rêveur, surpris, ou contrarié, expressions unidirectionnelles et « simples », ce qui ferait de lui un personnage secondaire à l'échelle des valeurs de Genlis commentant les groupes de sculpture (*Monumens*, p. 7). Evidemment, le titre, *Mlle de Clermont*, le fait qu'elle ait dû faire les frais des stratégies d'approches — le lot des princesses —, et s'assurer que son amant ne devienne pas parjure, la rendent essentielle à l'action néanmoins gouvernée par les objets qui l'entourent, et s'exprimant par placets, robes, pied entouré d'étoffes, bracelets gravés, etc.

Une culture visuelle

Un premier passage impliquant littéralement un groupe de statues concerne la promenade de la princesse au bois d'amour de Chantilly avec M. de Melun. C'est une triade où l'amante semble détachée et en attente de ce que le personnage d'amour suggère à l'amant. Puisqu'il est indécent — impensable — de se promener seul à seul, ils sont accompagnés d'une parente au commentaire délicieusement dissonant :

Elle plaisantait sans cesse, avec plus de monotonie que de finesse, sur sa froideur et sur sa distraction, et l'île d'Amour lui fournit un grand nombre de moqueries de ce genre. On s'assit en face d'un beau groupe en marbre, connu sous le nom de *La Déclaration* ; il représente un jeune homme aux pieds d'une nymphe, à laquelle il paraît faire une déclaration, tandis qu'il est lui-même instruit par l'Amour, debout à ses côtés et lui parlant tout bas à l'oreille. M. de Melun regardant fixement ces statues, la marquise se mit à rire : « Vous avez l'air, dit-elle, d'écouter ce jeune homme ; Cet entretien fut interrompu par un homme qui s'approcha de Mlle de Clermont pour lui présenter un placet. (p.

15)

Le duc au regard fixe est ici ouvertement fusionné au groupe de marbre. Il doit s'ouvrir à la sensibilité lorsqu'il est touché par celle de Mlle de Clermont qui se charge de réparer les torts faits à l'homme au placet.

Le thème de Pygmalion vient à l'esprit dans la première partie du roman où la princesse cherche à rendre le duc de Melun sensible. Ce dernier s'anime comme Galatée : « une vivacité qu'on ne lui voyait jamais » (p. 13). Néanmoins, c'est la princesse qui s'éveille à l'amour, qui prend vie dans son premier séjour à Chantilly, façonnée par les mots et les jardins attenants : « vivement piquée » (p. 12), elle cherche des yeux celui que lui inspire l'amour. Au salon de 1763, au sujet de *Pygmalion au pied de sa statue qui s'anime* de Falconet, Diderot résume le thème : « Elle en est à sa première pensée. Son cœur commence à s'émouvoir ; mais il ne tardera pas à lui palpiter O Falconet, comment as-tu fait pour mettre dans un morceau de pierre blanche la surprise, la joie et l'amour fondus ensemble » (2008, 96). La princesse s'est éveillée à la vie à Chantilly donnant le spectacle de la sensibilité à ses lectures publiques de romans. L'architecture l'inspire ; par contagion, sous l'effet de l'amour de la princesse, le duc jusqu'alors étranger à l'affect acquiert de la « vivacité ».

Le duc est également le « Pygmalion » de la princesse en ce sens qu'il modèle sa sensibilité, il l'éprouve, il la rend compatible avec l'éthique qu'il exige de celle qu'il aime : il lui veut une sensibilité amoureuse qui s'harmonise avec une bonté efficace, démontrée par le traitement du placet. Le tour Rousseauiste de Pygmalion s'explique sans doute par ce passage des mémoires de Genlis : « Il nous récita par cœur et debout, en faisant quelques gestes, son *Pygmalion*... ».² Le texte de Rousseau en soi a peu d'incidence sur celui de *Mlle de Clermont*, si ce n'est peut-être dans l'aspect inhabituel du serment final qui lie le sculpteur, indifférent ou volage selon les versions, à Galatée : « Je t'ai donné tout mon être ; je ne vivrai plus que par toi » (2012, éd. numérique). Dans le texte de *Mlle de Clermont*, la lettre de rupture de M. de Melun, « Depuis six mois, ai-je une autre existence que la vôtre ? » (p. 28), ou après la rougeole de la princesse, « je n'agirai plus que d'après vos volontés

² *Mémoires de Mme de Genlis sur la cour, la ville et les salons de Paris, illustrés par Janet-Lange et V. Foulquier, publiés avec le concours de Mme Georgette Ducrest. - Le Château de Coppet en 1807. Le Poignard de cristal. Fragment des « Souvenirs de Félicie »* (Paris: Gustave Barba, nd), p. 40.

et vos ordres » (p. 36) présentent approximativement la même idée. Le *Pygmalion* de Genlis souligne surtout les dangers mortels qui se présentent à une jeune fille qui n'a aucune idée des lois de la nature, ni de celles de la société, ce dernier trait étant le fait de Mlle de Clermont, qui a peu d'expérience du monde par comparaison à son amant.³

L'innovation du thème de Genlis est que si Melun est le Pygmalion de la princesse, plus jeune et aisément impressionnable à cause de son inexpérience, en revanche c'est elle qui l'a rendu sensible, et lui faisant quitter son immobilité, son indifférence muette, elle le conduit à la passion, puis au mariage. Il est tout autant sa Galatée.

Par ailleurs, les déplacements des personnages sont toujours motivés par des objets, la matière, voire celle d'un animal désigné à la chasse, ou celle des lettres (entendues comme courrier) : « ... la dame d'honneur se leva pour aller chercher son sac à ouvrage, qui était à l'autre extrémité de la chambre » (p. 29) ; « Le lendemain on partit pour la chasse du cerf » (p. 46) ; « sous prétexte de vouloir entendre mieux la musique, se retira dans le coin le plus obscur de la gondole... » (p. 22) ; « A l'instant où l'on descendait des gondoles pour retourner au château... Feignit d'avoir reçu des lettres qui demandaient sa présence à Paris... » (p. 23). Le sac, le cerf, la musique comme sphère d'audition, sont toujours les justifications de mouvement de rapprochement, de départ, d'arrivée. C'est que nous sommes dans une société de spectateurs, où le tête-à-tête est toujours livré à la surveillance d'une tierce personne. La conséquence de cette surveillance permanente de soi par autrui, de l'incidence d'interruption, est le contrôle de l'expression selon un puissant jeu d'acteur, et la valeur explicative des paroles justifiant les déplacements — ou les tirades qui seraient « déplacées ». Si l'expression naturelle se trahit, l'intimité est scandaleusement révélée : « on ne la contemplait point, on l'examinait » (p. 54). Le devoir de politesse et de sociabilité exclut l'affect de l'accident personnel, alors que l'étiquette exige la présence des membres de la société à ses occasions de célébration.

L'une de ces célébrations majeures, réglant les déplacements des

³ « Il a de l'expérience, Pygmalion ; il n'est pas comme moi, arrivé seulement depuis quelques heures » dit Galatée dans *Pygmalion et Galatée ou la statue animée depuis vingt-quatre heures, comédie en un acte*, dans *Chefs-d'œuvre de mad. De Genlis*, vol. 22 (Vienne : de l'imprimerie Schrämel, 1813) p. 212, de pp. 209-263.

personnes, sont les bals. Ces derniers sont fortement mis à contribution dans l'expression répétée de l'attachement de la princesse au duc. Il s'agit de prouver de façon spectaculaire que la distraction amoureuse et le désir de lui plaire est à l'origine de son oubli du placet qu'elle s'était engagée à soutenir, non pas le plaisir frivole de la nouvelle robe de bal qui venait de lui être livrée. Ainsi, la princesse a mauvaise grâce de se plaindre de l'étiquette, lorsqu'elle a utilisé les obligations du duc vis-à-vis de la société qui se déplace de façon réglée comme les danseurs d'un quadrille. C'est ainsi qu'elle a pu le rencontrer à de multiples occasions, surtout lorsqu'il la fuyait.

Le paradoxe de la culture sociale visuelle est que le drame passionnel peut manquer de pathos car il est de la plus grande discrétion. Genlis s'entient à l'indication du rythme des pas : « elle ne les attendit pas, elle se hâta d'entrer dans le salon. M. de Melun, la voyant arriver sans boiter, la regardait de l'air le plus touché » (p. 26). Cet enchaînement doit signaler l'impatience de la princesse à voir l'homme qu'elle aime, pour lequel elle a menti afin de lui sacrifier les bals de cour, et l'attendrissement de l'amant lorsque la supercherie dévoile la préférence qu'elle lui porte. Voici deux exemples de vignettes plus explicites et plus conventionnelles : « au moment où M. de Melun se mit à genoux devant elle » pour rappeler la déclaration d'amour du duc à la princesse ; « M. de Melun baisa ce touchant écrit, et, le remettant sur son sein... » (p. 29) avant de s'adresser à la princesse. La scène de mariage est certes pittoresque, mais sans développement émotionnel ni spectaculaire — ceux-ci sont épuisés dans le tête à tête avec la statue du grand Condé : « On entra dans la chaumière ; Claudine l'avait ornée des plus belles fleurs. Le chapelain s'était muni d'une pierre consacrée, que l'on posa sur une table de marbre et qui servit d'autel. Deux domestiques, le mari de Claudine et le valet de chambre de M. de Melun, servirent de témoins et tinrent le poêle sur la tête des époux... » (p. 45). C'est ici la raréfaction des choses accompagnant la célébration qui transmet le caractère secret, illégal, la chute sociale. La concision extrême de la cérémonie s'exprime par le placement des objets par rapport aux personnages, le minimalisme légal par le dénombrement des membres du groupe formant ce tableau ou cette sculpture composée.

De surcroît, la parole a tendance à l'objectification : « les choses raisonnables qu'il avait eu le projet de dire.... lui parurent déplacées ou trop dures » (p. 33). Les paroles sont encore des « choses » qui trouvent leur place sur des bracelets, gravées et serties de diamants, rangées dans un écrin lors

de dispute, ressorties lors de regrets, portées aux poignets si l'amour est triomphant. Les bracelets de la princesse mêlent l'or et les diamants au sentiment. Il s'agit de rendre ineffaçable les serments échangés sous le coup de l'emportement amoureux : « Pour toujours » prononcé par la princesse, et « Jusqu'au tombeau » échappé au duc de Melun.

Comme dans le roman de *Paul et Virginie*,⁴ les mots et les choses ne font qu'un. Les jardins et les allées ont des titres qui prédestinent l'action ou sont des lieux de mémoire. En effet, « l'île d'Amour » prédispose la princesse à l'attendrissement : « Il est difficile de se défendre de l'émotion qu'inspire si naturellement la première vue de ce séjour enchanté : Mlle de Clermont l'éprouva ; elle sentit au fond de son cœur des mouvements d'autant plus dangereux qu'ils étaient nouveaux pour elle » (p. 10). Ce passage nous montre une princesse amoureuse à « première vue » avant même d'avoir rencontré l'« objet » de ses vœux. Ce qui conforte la thèse d'introduction : « Non.... ce n'est point dans la solitude et sous le chaume que l'amour règne avec plus d'empire.... C'est au milieu des passions factices,.... c'est dans les palais.... qu'il naît avec promptitude et qu'il s'accroît avec violence » (p. 7).

Ce qui enivre d'abord la princesse sont les louanges « concises » des gens de cour qui l'ont vaincue d'avance : « on n'a le temps ni de s'armer contre elles ni de les repousser » (p. 10). Ainsi les flatteries ont devancé les flèches de l'amour. Le chaume deviendra un des lieux de mémoire, témoignant de l'amour de la princesse et de M. de Melun, lorsqu'à l'occasion de la visite du roi, Mlle de Clairmont doit décorer cette chaumière : «elle fit orner la façade d'une décoration de fleurs et de mousse représentant un temple rustique, avec ces mots tracés en lettres de feu sur le frontispice : *Le temple de l'Amour et du Mystère* ; inscription ingénieuse dont M. de Melun seul put comprendre le véritable sens » (p. 46).

Les inscriptions, les « fabriques » correspondent tout à fait à la mode des jardins de plaisance, dont celui de Versailles, aménagé de jets d'eau ornés de sculptures se rapportant aux fables de La Fontaine. Or ce qui frappe dans

⁴ Voir Rebecca Ford, « Literary correspondences: Bernardin de Saint-Pierre and Mme de Genlis », *Nottingham French Studies* 54.2 (2015) : 181-193 ; Monique Stern, « Lettres inédites de Madame de Genlis à Bernardin de Saint-Pierre », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 169 (1977) : 187-275. Pour les études intertextuelles, voir Judith Still, « Genlis's *Mademoiselle de Clermont*: A textual and intertextual reading », *Australian Journal of French Studies* 37.3(2000 Sept.-Dec.) : 331-347.

ces épisodes est la contrainte — contrainte due essentiellement aux regards, à l'absence de solitude, et qui affecte l'expression au point de devenir des inscriptions concises qui font corps avec l'architecture, plutôt que des effusions verbales entre les personnages. Enfin la dimension morale de la vie émotionnelle passe par la circulation des objets. M. de Melun semble d'une sévérité pointilleuse, pusillanime, envers sa « Galatée » qui oublie l'engagement du placet :

Elle s'assit auprès d'une table sur laquelle, en s'appuyant, elle posa le placet qu'elle venait de recevoir. Au bout de quelques minutes, on accourt pour l'avertir qu'un habit de bal qu'elle avait commandé venait d'arriver de Paris. Elle se leva précipitamment, emmena Mme de G., et sortit du salon. M. de Melun, resté seul auprès de la table, aperçut le placet oublié... Il le prit et le mit dans sa poche, décidé à ne le rendre que si on le redemandait. Il resta exprès dans le salon, afin de voir si on enverrait chercher ce placet... (p. 17)

Fort heureusement, le duc répare cet oubli, mais il a attendu inutilement dans le salon, il n'a pas dîné pour se rappeler à la princesse par son absence. Il en tient rigueur à la princesse, l'obligeant à des sacrifices multiples pour lui prouver la force de son amour pour lui, sa capacité de reconnaître ses impératifs en bravant l'autorité de Monsieur le Duc et du roi. Il semble la vouloir pénitente envers lui et révolutionnaire quant à l'ordre hiérarchique de la société. Il veut s'accorder à ses valeurs plus matures de conscience sociale envers les malheureux et les défavorisés, ceux qui sont plus bas que la princesse dans l'échelle sociale — dont lui-même —, et envers lesquels il veut lui voir un mouvement de solidarité. Ce qui ressemble à une leçon de charité chrétienne pour Mlle de Clermont, relativement à ceux qui sont démunis par rapport au luxe dont elle jouit, se révèle être profondément séditeuse vis-à-vis de l'autorité qui la maintient dans ses privilèges et qui la protègent.⁵

⁵ Dans « Eugénie et Léonce, ou la robe de bal », l'idée d'Eugénie est de retrancher dix écus pour se faire faire une robe de bal, sur une somme de cinquante écus qui lui a été donnée à cet effet, afin de pouvoir offrir une importante somme d'argent à un paysan ayant des enfants paralytiques, dans *Les Veillées du château* (Paris: Morizot, 1861). Margery Ann Crumpacker semble plus attentive à la volonté d'indépendance autonome de Genlis qui fut

C'est ainsi que le second placet d'une paysanne séduite et que la princesse va doter et marier au valet coupable de ce méfait « fut lu dans la calèche » (p. 21) c'est-à-dire sans délais. Il n'est donc pas surprenant que le mariage de la princesse au duc de Melun se déroule sous le « chaume », c'est-à-dire à l'extrême opposé de l'échelle sociale du « château » selon Genlis (*Monumens* p. xiii), et dans la maison même de cette paysanne qu'elle a mariée à son séducteur. Car M. de Melun a un jeu trouble. Aux yeux de la loi et de l'amitié, ce duc a certainement dérogé à ce qu'il devait à la princesse, et au frère de celle-ci : « Dans sa situation, profiter de ses sentiments, achever de la séduire, c'était bouleverser sa destinée, c'était la perdre, et manquer à tous les devoirs de la reconnaissance et de la probité » (p. 27). Une ambiguïté persiste quant aux valeurs de la monarchie contre l'égalité sociale à laquelle aboutissent les principes de Rousseau, et l'abandon des diamants et de l'habit orné de la cour, mouvement de mode qui a été reproché à la reine comme participant aux bouleversements de distinction sociale qui ont amorcé la Révolution.

Quoi qu'il en soit, pour l'amante délaissée, les portes, les fenêtres, le bruit des roues lui annonce toujours la possibilité imminente du retour de l'être cher :

Livrée à l'ennui, aux regrets, à ce vide affreux qu'on éprouve loin du seul objet qui peut intéresser, elle n'avait qu'une consolation, l'espoir de son retour, et qu'un plaisir, celui de guetter à sa fenêtre toutes les voitures qui arrivaient dans la cour. Lorsqu'elle était dans le salon, elle entendait toujours la première le bruit d'un carrosse, ou celui d'un fouet de poste. Alors, les yeux attachés sur la porte, elle attendait avec saisissement que cette porte s'ouvrit... (pp. 23-24)

La description de cette pantomime émotive n'est pas neuve dans les romans de Genlis. Elle en fait utilisation dans son conte moral, *Alphonse et Dalinde ou*

pro-révolutionnaire, néanmoins sujette à l'exil et ruinée par la Révolution, puis représentant l'ordre monarchique pour Napoléon, qui était apparemment curieux d'en apprendre les mœurs à travers ses écrits. Dans *Three Eighteenth-Century Women Writers : Contravening Authority*, thèse de doctorat, New York University, 1977. Voir aussi Sharon Worley, « Gendered reconstruction of feminist authority in the Prince's Parlor : Stéphanie Genlis and Royalist Identity During the Napoleonic Era », in *Remaking literary history*, eds. Helen Groth, Paul Sheehan (Newcastle : Cambridge Scholars Press, 2010), 87-97.

la féerie de l'art de 1797-1798. Un long récit inaudible fait par un père à sa fille en lui montrant par étape les lieux de mémoire d'un drame local est parfaitement suivi d'un spectateur accidentel. Il est saisi d'amour par les marques de sensibilité de la jeune fille réagissant à l'histoire que lui raconte son père. Genlis fait ainsi allusion à des « tableaux vivants » dont elle parle encore dans le premier livre d'*Adèle et Théodore*. La poétique de *Mlle de Clermont* tend vers la didascalie. Cette dernière indique aussi bien une série de saisissements, parfois indiqués par la parataxe, qu'une attention aux seuils, passages et arrêts d'architecture, pour une héroïne prise dans l'espace des murs du salon et dont les désirs cherchent à prendre essor. Le récit de *Mlle de Clermont* dépend d'une architecture à frontispice, jardin de sculptures, escaliers dérobés, portes et fenêtres surveillées ou au dédale.

L'architecture du texte : une comparaison avec l'Histoire de la duchesse de C***

Les implications de ce style d'écriture « matérielle » ou architecturale sont peut-être plus claires dans *l'Histoire de la duchesse de C**** (1782), une nouvelle de veine gothique.⁶ De nouveau, il existe un lien fort entre l'évolution du personnage principal et l'architecture qui l'emprisonne. L'aventure de l'héroïne commence en compagnie de sa meilleure amie qui vient de se marier, et qu'elle accompagne dans le « labyrinthe » nocturne du parc de sa nouvelle demeure, où « au détour d'une allée, nous vîmes très distinctement un jeune hommeLa lune donnoit sur son visageAprès un moment de silence.... ». ⁷ La rencontre frappe l'imagination de la jeune fille. Elle a néanmoins quelques craintes vis-à-vis de ce séduisant jeune homme, qui reste d'abord muet sur son identité, puis qui se révèle être le comte de Belmire. A la suite d'un bal masqué à Rome, il l'a retenue par sa robe (p. 245) pour lui faire une déclaration d'amour et une promesse de mariage. Ce n'est pas lui qu'elle épouse cependant, mais son oncle, aux traits plus discernables de Minotaure, et qui finira par la tenir enfermée dans un souterrain sans lumière pendant neuf ans, méritant ainsi le titre de « monstre inhumain » (p.

⁶ Trouille identifie le genre de ce roman comme gothique-sentimental, *op. cit.*, p. 7.

⁷ Dans *Adèle et Théodore, ou lettres sur l'éducation*, vol. 2 (Maestricht: chez J. E. Dufour & Ph. Roux, 1782) p. 241 de pp. 239-309.

299). Le visage du duc de C*** est illuminé une seule fois par une lanterne, se montrant ému de l'énormité de sa vindicte contre son épouse, dans un recoin du dédale où il l'a enfermée « ...j'ai dans ce château de vastes souterrains inconnus à tout le monde » (p. 270). Si le duc et le comte se ressemblent indubitablement, la duchesse de C*** se dédouble elle-même : elle est secrètement prisonnière vivante et cachée dans un souterrain, tandis qu'elle est officiellement veillée puis enterrée par le moyen d'une effigie de cire qui lui ressemble à s'y méprendre.

L'effet de ces multiplications de soi permet l'élaboration d'un récit-labyrinthe à bifurcations. Elle se voit engagée à épouser le duc de C***, un mariage malheureux gâché par la jalousie de son époux qui la punit en lui faisant changer de robe pour la coucher sur la paille : « il me présente une robe ; il m'aide à la passer... » (p. 268) ; « je me trouvai seule dans ces vastes souterrains, environnée d'épaisses ténèbres, & couchée sur des nattes de paille » (p. 275). Ainsi commence un parcours psychologique puis spirituel qui la mène à Dieu.⁸ Les configurations de la robe retenue, changée, du château opposé à la paille, le jeune homme du jardin d'amour sont composées différemment mais ils tournent sur les mêmes objets qui sont repris dans *Mlle de Clermont*. Plus intrigant encore, l'expression de panique de la duchesse de C*** ressemble à la déclaration d'amour du duc de Melun dans l'histoire de *Mlle de Clermont*, ou dans le *Pygmalion* de Rousseau : « je n'existe donc plus que pour vous ? » dit la duchesse de C*** lorsque son époux lui explique comment il la fait passer pour morte et enterrée (p. 270). Sa fille la remplace auprès de sa mère, en adoucissant le deuil. Sa mère admire la constance amoureuse du duc de C***. Elle vient lui rendre visite : « Je verrai ce superbe monument que votre amour élève à la mémoire d'un objet si digne de nos regrets » (p. 281). Le comte de Belmire se rapproche de son oncle dont il vient habiter le château. Il est heureux de la voir dans les portraits qui ornent presque toutes les chambres du château dont elle occupe le souterrain. Il épouse la fille de celle qu'il croit morte.

Ainsi, l'histoire d'amour de la jeune fille avec le comte de Belmire se poursuit alors qu'il la croit morte. Du côté de la duchesse de C***, elle s'est

⁸ Mary Trouille l'a finement détaillé, ainsi que les mouvements psychiques masochistes puis manipulateurs de la victime dans son introduction du volume qu'elle a édité et donc je n'y reviens pas (*op. cit.*).

laissée enterrer vivante pour ne pas révéler le nom du comte de Belmire pour lui éviter la vengeance d'un mari jaloux, qui était suffisamment sensible pour se rendre compte que son épouse en aimait un autre, et elle se déclare libre d'aimer celui qu'il lui plaît, étant donné l'injurieux dommage d'emprisonnement qui lui est destiné. En fait, elle se marie virtuellement au comte de Belmire par le biais de son double qui est sa propre fille.

Étant donné que la fille de la duchesse rencontre le comte de Belmire à quinze ans, comme la duchesse de C***, sa mère, l'avait fait elle-même. La fille est un double de sa mère qui suit le fil virtuel d'une destinée que la duchesse de C*** eût suivie si elle avait eu l'approbation de son père et l'amitié de sa mère. Lorsque le duc de C*** se sent mourant, il fait passer son secret à son neveu, le comte de Belmire, de sorte que sa prisonnière ne meure pas de faim. Belmire libère son amante : cette dernière ne veut renaître à la « vie » qu'en présence de son père et sa mère — symbole du contrôle qu'elle aura sur sa destinée future. En effet, elle retourne chez ses parents, et reprend le cours de sa vie comme si elle n'avait jamais rencontré ni Belmire, ni son oncle. En obtenant les clés du souterrain où elle était enfermée, la duchesse de C*** se soustrait à l'architecture labyrinthe de la maison des époux et fiancés pour retourner dans le palais de sa naissance.

Le jeune Comte de Belmire, qui la retient par sa robe au bal masqué pour l'engager à se marier (p. 246) n'a pas abouti pour elle, mais plutôt pour son double (sa fille). D'une certaine manière, la duchesse de C*** s'est heureusement soustraite à son amant : « je goûtai aussi un plaisir extrême en me retrouvant dans le palais où j'étais née » (p. 305). Elle éprouve le bonheur de la « demeure paternelle » (p. 306) jusqu'à l'heureux mariage de sa fille avec le comte de Belmire. Le retrait de la duchesse de C*** dans l'arrière-pays de Nice (p. 309) est sa sortie du dédale amoureux et pétrifiant.

Le système des objets

Une attention aux objets du récit et à leur circulation dans *Mlle de Clermont*, comparativement à *l'Histoire de Mme de C**** confirme une tendance à endiguer le désir et à renoncer aux objets de consommation qui caractérisent la seconde moitié du siècle. Paula Radisich estime que la modernité de la représentation de la matière par Chardin épure son intérieur des objets et des meubles qui s'y trouvaient— tels que répertoriés à la mort

de sa première épouse — pour concentrer la symbolique de ses tableaux.⁹ Radisich évoque d'ailleurs les valeurs qui s'opposent à cette consommation chez les Jansénistes, La Font de Saint-Yenne et Rousseau (*ibid.*). Cependant, dans les deux récits de Mme de Genlis, le parcours amoureux est dicté par l'architecture de palais, châteaux et jardins, où les jeunes amantes sont confrontées à des statues ou compagnons de bal, qui arrêtent leurs pas en les retenant par la robe et en changeant leur robe. En supplément de ce motif, la romance est à l'origine de production d'objets dont la fabrication et l'utilisation est détaillée, ce qui transforme les marchands artisans ou artistes en adjoints et peut-être adjuvants des saillies passionnelles.

Pour situer Genlis dans ce contexte, il faut dire que Mlle de Clermont enivrée par l'architecture décorative de Chantilly et par les louanges de cour se trouve dans une situation parallèle à celle des victimes des marchandes de mode, telles que dépeintes par Marivaux : « La boutique de ces marchandes est un vrai coupe-gorge pour les bonnes gens qui n'ont pas la force de dire non. Etes-vous belle et jeune ? Elles vous cajolent sur vos appas en déployant leurs marchandises : ces compliments ne sont pas étrangers à la vente ; on dirait qu'ils font partie de la marchandise même » (1988, 17). Chantilly est lui-même ce « milieu des passions factices C'est là que la délicatesse et tous les raffinements du goût embellissent ses offrandes, président à ses fêtes, et donnent à son langage une séduction trop souvent irrésistible » (p. 7). Que la princesse se soit dépouillée de sa robe d'apparat et de ses diamants ou non, c'est un amour de palais embelli et orné qui l'a emportée, et dans lequel elle entraîne M. de Melun, comme l'ouvrage du cachet comprenant les serments d'amour l'atteste, puisqu'il faut le commander de toute urgence : « Mlle de Clermont, le soir même, avait envoyé chez son graveur l'ordre de tracer ces paroles sur un cachet tout fait, et de le lui envoyer le lendemain à midi ; ce fut exécuté » (p. 28). Son entourage attise son émotion : « Cette dernière entendit répéter continuellement l'éloge de M. de Melun....mais ces louanges, qui la flattaient si sensiblement, exaltaient encore son amour ; elle n'y voyait aucun artificeet il lui était si doux de

⁹ *Pastiche, Fashion, and Galanterie in Chardin's Genre Subjects. Looking Smart* (Newark : University of Delaware Press, 2014). Elle conclut ainsi : « In general, it seems he excised from his genre representations the clutter of early Modern things he enjoyed contemplating in his lived environment », p. 114.

les croire sincères » (p. 40). Il y a donc quelque chose de surfait à cette grande passion amoureuse dont deux héroïnes de Genlis cherchent à se défaire comme d'un luxe dérogeant à leur nature.

Ainsi la passion sous le mythe de Pygmalion est-elle liée à l'art : « On ne soulignera jamais le fait que Pygmalion ne crée pas intentionnellement la forme parfaite d'une femme virtuelle, mais c'est pour ainsi dire l'art qui la crée *pour lui*, et *malgré lui* » estime Victor I. Stoichita (2008, 30). Mlle de Clermont doit en effet se modeler à l'image de ce que prise M. de Melun. Ce serait alors le dédale de la passion qui mène l'héroïne à l'égarement ou à la « perte », et qu'il s'agirait de fuir selon au moins deux textes de Genlis qui sont motivés par l'architecture des demeures et leurs jardins. Deux mythes conjoints de Pygmalion et de Dédale, opèrent dans ces romances.

Dans deux histoires nous retrouvons l'homme statue qui retient l'héroïne par la robe, la chute de l'épouse qui change de robe, le chaume ou la paille, la lettre saisie par l'homme, la froideur (l'homme ne dîne pas ou la femme risque de mourir de faim nourrie par l'homme geôlier), l'homme qui contrôle l'ouverture ou la fermeture des portes, l'héroïne saisie, pétrifiée, perdue dans un labyrinthe de la forêt ou du souterrain, portée puis ensevelie dans une prison (la duchesse de C***) ou un carrosse-corbillard ensanglanté : Mlle de Clermont qui est activement « perdue » dans la forêt par le cocher, sous les ordres de Monsieur le Duc son frère, utilise la voiture qu'on lui renvoie et qui a servi à transporter le corps de son époux, suite à son accident de chasse. Là où les lettres imprudentes que la duchesse de C*** a envoyées à sa meilleure amie sont détournées (copiées) par son époux qui en conçoit une jalousie criminelle, le duc de Melun implose d'une rudesse froide en redirigeant le placet vers le destinataire attendu : « En rentrant pour me coucher, je l'ai trouvé établi chez moi, m'attendant de pied ferme pour me forcer, malgré ma lassitude et l'heure indue, à écouter la lecture d'un placet, et ensuite à l'apostiller de ma main » (p. 19). La romance est à l'origine de production d'objets dont la fabrication, la circulation, et l'utilisation est détaillée (la robe de bal, les bracelets, les portraits, la figure de cire) pour jouer un rôle nodal dans la conduite et les retournements de la narration. Philippe Hamon nous enjoignait d'étudier « le personnel du roman » (1996). Genlis nous encouragerait à en étudier les objets.

Servanne Woodward The University of Western Ontario

BIBLIOGRAPHIE

CRUMPACKER, M. A (1977). *Three Eighteenth-Century Women Writers: Contravening Authority*, thèse de doctorat, New York University. En ligne: <https://www.lib.uwo.ca/cgi-bin/ezpauthn.cgi?url=http://search.proquest.com/docview/54601563?accountid=15115> (consultée le 3 juin 2017).

DIDEROT, D. (2008) *Salons*. Ed. Michel Delon. Paris: Gallimard.

DUNN, H. T. (2012) *Dressing Down : Representations of Fashion in the Post-Rousseauian Female Memoirs*. University of Virginia, ProQuest Dissertations Publishing. En ligne.

https://www.lib.uwo.ca/cgi-bin/ezpauthn.cgi?url=http://search.proquest.com/docview/155192413_1?accountid=15115 (page consultée le 3 juin 2017).

GENLIS, Madame de ([Caroline] Stéphanie Félicité du Crest de Saint-Aubin, Marquise de Sillery) (1782). *Adèle et Théodore, ou lettres sur l'éducation*, vol. 2. Maestricht: J. E. Dufour & Ph. Roux.

----- (1805) *Les Monumens religieux, ou description critique et détaillée des monumens religieux, tableaux et statues des grands maîtres, gravures sur pierre et sur métaux, ouvrages d'orfèvrerie, églises de toutes les sectes de la religion chrétienne, tombeaux, monastères, cimetières, grottes, héritages remarquables etc., qui se trouvent en Europe et dans les autres parties du monde*. Paris: Maradan.

----- (1813) *Pygmalion et Galatée ou la statue animée depuis vingt-quatre heures, comédie en un acte*, dans *Chefs-d'œuvre de mad. De Genlis*, vol. 22. Vienne : de l'imprimerie Schrämel.

----- *Mémoires de Mme de Genlis sur la cour, la ville et les salons de Paris, illustrés par Janet-Lange et V. Foulquier, publiés avec le concours de Mme Georgette Ducrest. - Le Château de Coppet en 1807. Le Poignard de cristal. Fragment des « Souvenirs de Félicie »*. Paris: Gustave Barba, nd.

----- (1994) *Mademoiselle de Clermont*. Gérard Gengembre (éd.). Paris : Editions Autrement. HAMON, P. (1996) *Le personnel du roman : le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*.

Genève : Droz.

MARIVAUX de Chamblain, P.C. (1998) *Lettres sur les habitants de Paris*, dans *Journaux et œuvres diverses*. Eds. Frédéric Deloffre et Michel Gilot. Paris : Garnier, pp. 5-39.

ROUSSEAU, J-J. (1780-1789) *Pygmalion, scène lyrique*, dans *Collection complète des œuvres*, Genève, vol. 8, in-4°. En ligne : <http://www.rousseauonline.ch/Text/pygmalion-scene-lyrique.php> (page consultée le 27 décembre 2017).

STOICHITA, V.I. (2008) *L'Effet Pygmalion. Pour une anthropologie historique des simulacres*. Genève : Droz. SURGERS, A. (2007) *Et que dit le silence ? La Rhétorique du visible*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.

TROUILLE, M. S. (2010). « Introduction ». Dans Stéphanie de Genlis, *Histoire de la duchesse de C****. London : MHRA, pp. 1-17.

WORLEY, S. (2010) « Gendered reconstruction of feminist authority in The Prince's Parlor: Stéphanie Genlis and Royalist Identity During the Napoleonic Era ». Dans Helen Groth, Paul Sheehan (éds.), *Remaking literary history*. Newcastle : Cambridge Scholars Press, pp 87-97.