



HAL
open science

Le processus de création au féminin du roman noir au tournant des Lumières

Baptiste Reboul

► To cite this version:

Baptiste Reboul. Le processus de création au féminin du roman noir au tournant des Lumières. Les chantiers de la création, 2026, 18 (18), <10.4000/15rsw>. <hal-05530875>

HAL Id: hal-05530875

<https://hal.science/hal-05530875v1>

Submitted on 28 Feb 2026

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons CC BY-SA 4.0 - Attribution - ShareAlike - International License

Le processus de création au féminin du roman noir au tournant des Lumières

Baptiste Reboul



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/lcc/7395>

DOI : 10.4000/15rsw

ISSN : 2430-4247

Éditeur

Université Aix-Marseille (AMU)

Référence électronique

Baptiste Reboul, « Le processus de création au féminin du roman noir au tournant des Lumières », *Les chantiers de la création* [En ligne], 18 | 2025, mis en ligne le 31 janvier 2026, consulté le 27 février 2026.

URL : <http://journals.openedition.org/lcc/7395> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/15rsw>

Ce document a été généré automatiquement le 27 février 2026.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-SA 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

Le processus de création au féminin du roman noir au tournant des Lumières

Baptiste Reboul

Le processus de création au féminin du roman noir au tournant des Lumières

- 1 Le corpus des romans noirs publiés en France à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle a constitué un tournant dans l'histoire de la littérature. Regroupant également les nombreux romans gothiques et les romans allemands du même type traduits en France, il annonce le succès du romantisme naissant en Europe et place la production des romans de cette époque dans un marché international et industrialisé. L'abondance de romans publiés sur une période resserrée, en France pour ce qui concerne cette étude, permet de dégager certains motifs qui se répètent avec insistance d'un roman à un autre. Une grande diversité d'éléments récurrents permet alors de dessiner empiriquement une physionomie du roman noir qu'une définition grossière peut résumer en quelques mots : le roman noir serait un roman écrit « à la manière d'Ann Radcliffe¹ » (Szkopiński 12), dans lequel une jeune femme pure et innocente serait la victime malheureuse d'un antagoniste perfide, dans un milieu obscur fait de châteaux hantés².
- 2 Ce qui apparaît comme premiers éléments de définition, c'est donc dans un premier temps la mention unanime d'un nom d'écrivaine, qui convoque le nom d'autres écrivaines de renom qui écriront après elle³, et c'est dans un second temps la description d'un personnage féminin type. Cela pose immédiatement la question du processus de création d'un tel type de roman, qui est liée à la question de la femme, de son statut, de sa place à la fin du XVIII^e siècle pour pouvoir écrire et surtout pour pouvoir publier : une femme qui veut publier un roman peut ainsi librement mentionner son nom, ce qui peut même être considéré comme un élément vendeur par

les éditeurs⁴. Cela pose également la question de la représentation de la femme dans la fiction car l'un des premiers éléments qui apparaît pour définir un roman noir est aussi l'image typique d'une jeune femme. Les nombreux titres ou sous-titres des romans d'inspiration gothique publiés au tournant du siècle en Europe confirment cette image, qu'ils soient écrits par des femmes ou par des hommes : *Ethelinde* de Charlotte Smith, *Clara Lennox* de Margaret Lee, *Eléonore de Rosalba* de Radcliffe, *Ethelwina* de Thomas Curties, *Juliette Grenville* d'Henry Brooke, *La Belle Abellina* de Carl-Gottlob Cramer, ou encore en France *Les Souffrances de la jeune Ophelle* d'Anne-Jeanne-Félicité Mérard de Saint-Just, *Pauliska* de Jacques-Antoine de Révéroni Saint-Cyr, *Célestine* de Louis Bellin de La Liborlière, *Delphina* de Ménégaux, et jusqu'aux romans de Sade qui titrent par exemple *Justine* ou *Juliette*. Ces deux derniers exemples héritent de surcroît du roman libertin, type de roman à part entière qui mobilise traditionnellement un personnage féminin qui connaît un parcours initiatique émancipateur en accédant au plaisir⁵, traduisant un discours féministe à moitié sincère⁶. Toujours est-il que ces titres construisent déjà un idéal féminin qui sera confirmé dans les romans, en mettant en avant des noms féminins qui évoquent la pureté, à la manière de *Justine* ou de *Célestine*⁷. Cette mise en avant des personnages féminins devient une particularité au tournant du siècle car cela est systématique et s'observe à une échelle élargie dans de nombreux textes, d'autant plus qu'il s'agit d'une mise en avant des femmes par une majorité de femmes, là où des romans célèbres du XVIII^e siècle s'inscrivent dans des corpus moins larges et ont été écrits par des hommes⁸.

- 3 Ces différents éléments permettent finalement de penser une sorte de processus de création, qui passe par la publication, l'écriture, la représentation et la réception des romans noirs, et qui se pose donc en termes de politique, de poétique, de mimesis et d'éthique. Ce processus, qui peut être pensé comme une sorte de cycle, ainsi dégagé, il faut voir en quoi la question du féminin et la question de la femme lui sont naturellement liées, ce qui doit permettre de comprendre en quoi ce processus peut être pensé *au féminin*.

Des femmes qui publient

- 4 Le roman noir est bel et bien un type de littérature privilégié par les écrivaines⁹, le plaçant immédiatement dans un lignage remontant au conte¹⁰, type d'ouvrages également presque exclusivement féminin, même si un seul homme, Perrault, est véritablement l'arbre qui cache la forêt tant ses contes sont aujourd'hui renommés. Cet héritage, qui explique la féerie et la présence du fantastique dans les fictions, fait du roman noir une matière frivole, inconséquente et superficielle, faisant un usage dangereux et particulièrement immoral de l'imagination en délaissant la raison, et qui pour cela doit repousser les hommes et attirer les femmes. Cela va de pair avec le fait que le roman noir ne se veut aucunement littérature élitiste, ce qui a pu servir les nombreuses critiques de ce type de roman véhiculant une misogynie courante à l'égard des femmes qui écrivent¹¹ et des femmes qui lisent.
- 5 Il s'agit en fait du début d'une littérature commerciale¹² qui s'ouvre à un public plus élargi en annonçant une évolution radicale dans la manière de penser la littérature, qui se démocratise de plus en plus. Alors qu'avant le XVIII^e siècle, la littérature se pense plutôt selon une théorie des genres qui s'appuie sur une poétique, c'est-à-dire un ensemble de règles établi pour écrire une œuvre littéraire, le roman noir, à la suite du

roman sentimental, fait rupture et ne revendique aucune poétique qui énoncerait les règles de composition *a priori* : à proprement parler, le roman noir n'est donc pas un genre. La manière d'écrire un roman noir se définit bien plus après coup, *a posteriori*, ce qui doit être rapproché de l'émergence de la sérialité, mode de composition qui repose sur la répétition de formes littéraires qui sont créées d'une manière successive, et qui fait reposer l'attente du lecteur non plus sur des règles qu'il connaît à l'avance mais sur la connaissance d'autres œuvres produites dans la même série, et avec lesquelles il peut établir des points de comparaisons. Dans une sérialité, la réception ou la manière de recevoir une œuvre est ainsi conditionnée et médiatisée par une série d'autres œuvres qui constitue une matrice générale pour comprendre dans quel univers une fiction se déroule¹³. Sans avoir de poétique, les œuvres d'une même série, en l'occurrence ici les romans noirs de la fin du XVIII^e siècle, tournent autour d'un architexte de référence qui n'est jamais clairement explicité mais auquel tous les écrivains et les éditeurs se réfèrent.

- 6 L'ouverture de la littérature à des sphères qui ne sont plus seulement traditionnelles et académiques, et le fait que des femmes investissent le champ littéraire, sont donc liés à une évolution beaucoup plus globale de la littérature qui peut être lue de deux manières différentes. D'une part, c'est une ouverture générale à des femmes de divers milieux sociaux, et plus seulement les milieux élitistes¹⁴, mais d'autre part c'est précisément une littérature illégitime qui s'ouvre aux femmes de milieux modestes, une littérature dépréciée qui fait usage de fantômes jugés futiles¹⁵, d'une écriture jugée médiocre car produite à la chaîne, et d'un style répétitif car usant de séries : dans ce cas-là, ce serait une ouverture temporaire, ce qui explique pourquoi le succès féminin n'est que de courte durée et qu'après le succès du roman noir, particulièrement en France, ce sont des hommes qui connaissent massivement les plus grands succès¹⁶. Cette double lecture peut aussi se lire d'un point de vue politique car c'est tout de même un accès privilégié à un espace de parole public et très visible qui s'ouvre, ce qui justifie une revendication littéraire *féminine* et un processus de création *au féminin*. Mais à l'opposé, cela reste un type de roman systématiquement discrédité et considéré comme immoral, qui privilégie l'imagination à la raison, et qui relègue la création féminine à de la mauvaise littérature.
- 7 La critique de l'époque fait alors de la passionnée de romans soit une écrivaine qui devient une prostituée des lettres, un simple « bas-bleu » qui n'écrit que pour sa survie financière car, le roman se démocratisant, il devient une source de revenu ingrate et parfois presque par défaut ; soit une femme trop ambitieuse qui se transformerait en homme car, pour reprendre le mot de Nodier, « toute femme qui ambitionne un talent, une pensée, une réputation d'homme, doit commencer [...] par faire abnégation de son sexe » (Glinoeur 216) ; soit encore une lectrice qui se détourne des affaires d'état véritablement importantes. Certains éditeurs et certains libraires explicitent eux-mêmes cette volonté expressément politique d'endormir une partie de la population grâce aux romans qu'ils produisent. Un exemple remarquable peut être trouvé dans les remarques laissées par Pigoreau, libraire célèbre du début du XIX^e siècle qui a laissé de nombreux témoignages sur le sujet et qui écrit notamment, à propos des personnes issues des milieux les plus modestes, notamment les femmes, même si elles ne sont pas les seules visées :

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 porteur, 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 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* [sic]. (Pigoreau IV)

- 8 L'homme d'État qui détient le pouvoir politique est ainsi opposé à la lectrice de Radcliffe dont les romans ne servent que de mulettes : ils offriraient des revendications féminines aseptisées qui auraient la faculté de retenir l'attention des lectrices pour laisser la classe dirigeante masculine manœuvrer dans l'ombre.

L'écriture d'un roman noir

- 9 L'investissement de la littérature et de l'écriture par des femmes instaure une parité entre écrivains et écrivaines rare à observer dans l'histoire de la littérature¹⁷, ce qui rend possible la comparaison entre des textes écrits par des femmes et d'autres écrits par des hommes, c'est-à-dire une analyse comparatiste des poétiques d'hommes et de femmes. Certaines scènes sont plus particulièrement à considérer dans une telle comparaison car elles mettent en avant un traitement des plus violents à l'égard des corps féminins, le roman noir étant un type de roman qui joue avec une semblable violence pour soutenir la tension et l'attention du lecteur. Il faut alors considérer l'écart de sensibilité¹⁸ dans l'écriture qui peut exister entre un texte écrit par un homme et un texte écrit par une femme, notamment dans les extraits qui font de la violence envers les corps féminins le ressort principal.
- 10 Les textes les plus sadiques du corpus sont à n'en pas douter écrits par des hommes : il paraît évident de mentionner Sade, connu de son temps comme l'auteur de *Justine* qui met en avant un personnage type féminin qui n'évolue moralement jamais, et dont le corps se trouve constamment être la cible de libertins la plupart du temps masculins¹⁹. Mais d'autres auteurs à la renommée moins sulfureuse publient des textes particulièrement cruels à l'égard des corps féminins : l'écrivain Révéroni Saint-Cyr par exemple, dans son roman-mémoire *Pauliska*, met en scène une jeune femme qui se fait capturer avec une de ses camarades infortunées par une secte d'alchimistes qui se fait un malin plaisir de les mettre à la torture :
- Nous sommes saisies et garottées par le Grand Frère, expéditif en cette matière. On nous attache chacune à un poteau de la grande roue, on lie nos cheveux ensemble par-dessus nos têtes ; on pose nos reins en contact. Salviati se place alors avec délices sur le pain de cire, et ordonne de charger. Le frottement brûle bientôt nos chairs, les étincelles scintillent ; l'Avocat paraissait dans un ravissement inexprimable ; Taillandino et Paolo se plaisaient à donner la plus grande rapidité à la roue. (Révéroni Saint-Cyr II, 173)
- 11 *Pauliska*, qui raconte la torture qu'elle a subie, ne donne aucune indication sur ce qu'elle a ressenti à cet instant, il s'agit d'une simple énumération de faits : le lecteur a cependant des indications sur le plaisir que cette torture a procuré aux personnages masculins : Salviati savoure « avec délices » la scène, il paraît même dans un « ravissement inexprimable » tandis que Taillandino et Paolo se « plais[ent] » littéralement à faire souffrir les deux jeunes femmes, indications douteuses pour un texte censé être écrit par une femme pour rapporter un traumatisme vécu.
- 12 Dans un autre roman, écrit cette fois par une femme, Elisabeth Guénard, la réaction de l'héroïne Joséphine Moreau face à ses oppresseurs est à l'extrême opposé : ayant

souffert à cause de son propre amant, le moine Durolet, elle exprime tout ce qu'elle ressent et meurt en provoquant chez le personnage masculin, non plus un plaisir sadique, mais un remords. Dans une lettre adressée à celui qui l'a réduite dans cet état, elle dit par exemple :

J'ai supporté avec courage et résignation les maux qui m'ont accablée [...] mon cher Durolet ! Que ne puis-je emporter au tombeau la certitude que mes souffrances vous seront utiles, que je serai le dernier de vos crimes !... Pardonnez la force de cette expression au désir que j'ai de vous les voir réparer, et que nous soyons réunis dans un nouvel ordre de choses pour pouvoir vous aimer sans remords. (Guénard II, 214-6)

- 13 Elle meurt en pardonnant son bourreau, à l'image d'une figure christique féminine de martyr, et en dénonçant l'insensibilité de ses bourreaux pour au contraire mettre en avant sa sensibilité : un temps elle reproche « l'insensibilité » (209) d'un amant, un autre temps elle fait de Durolet une « brute insensible » (214) qui ne saurait demeurer à ce point « insensible » (215) plus longtemps. Cela fonctionne car après la mort de Joséphine, aucun plaisir n'advient chez son amant. Le scénario sadien et sadique s'effondre et le repentir le gagne : « Durolet n'avoit point éprouvé cette satisfaction que son amour-propre lui avoit fait ressentir [...] au contraire blessé de ses propres armes, [...] il ne s'envisagea plus qu'avec horreur [...] ; des songes terribles ajoutèrent aux tourmens de ses premiers remords » (217-8). Le plaisir se renverse en souffrance, maigre compassion au regard de la souffrance et de la mort de son amante qu'il a causées.

- 14 Deux autres extraits de romans plus célèbres peuvent également être mis en comparaison : il s'agit de la scène finale du *Moine* de Lewis et d'un extrait de *L'Italien* de Radcliffe. Ces deux scènes sont particulièrement parlantes car les situations fictionnelles sont identiques : un moine perfide est seul face à une jeune femme qu'il doit violenter²⁰ d'une manière ou d'une autre. Les deux romans, publiés la même année, en 1796, semblent se répondre directement : Radcliffe publie en décembre son roman qui reprend les mêmes éléments présents dans le roman de Lewis publié en mars. Elle répond en fait par l'écriture au texte macabre de Lewis car la voie tracée pour le roman gothique par ce dernier, fait de surnaturel, de macabre, d'immoralité, ne correspondait pas au canon qu'elle voulait instituer. C'est notamment le passage choquant du *Moine* qui raconte le viol d'une jeune femme, Antonia, par le moine Ambrosio, et qui est le point d'aboutissement du roman, qui est remis en question :

De moment en moment, la passion du moine devenait plus ardente, et la terreur d'Antonia plus intense. Elle lutta pour se dégager ; ses efforts furent sans succès, et, voyant Ambrosio s'enhardir de plus en plus, elle appela au secours à grands cris. [...] Cet effroi, au contraire, cette répugnance manifeste, cette résistance incessante, ne faisaient qu'enflammer les désirs du moine, et prêter de nouvelles forces à sa brutalité. Les cris d'Antonia n'étaient point entendus ; pourtant elle les continua [...]. Prenant avantage de la position, le ravisseur se jeta à côté d'elle : il la serra contre lui presque morte de frayeur, et harassée de lutte ; il étouffa ses cris sous les baisers, la traita avec la grossièreté d'un barbare éhonté, marcha de liberté en liberté, et, dans la violence de son désir lubrique, blessa et froissa ses membres si tendres. Sans faire attention aux pleurs, aux cris, aux prières, il se rendit peu à peu maître d'elle, et ne quitta sa proie que lorsqu'il eut consommé son forfait et le déshonneur d'Antonia. (Lewis 416)

- 15 Toutes les sensations et tous les gestes d'Antonia qui sont exprimés ne servent pas à développer le point de vue féminin, au contraire, ils servent simplement à renforcer la domination morbide du moine : c'est d'abord la construction d'un fantasme sadique

avant d'être un message de dénonciation d'une brutalité masculine, car plus Antonia implore la pitié, plus cela enflamme la passion d'Ambrosio. Le texte de Radcliffe, qui pourrait être considéré comme une réécriture, renverse de nouveau les émotions et les points de vue :

La douce respiration d'Eléonore lui annonça qu'elle était toujours plongée dans un profond sommeil. Son attitude offrait l'abandon de la douleur, et ses longues paupières étaient encore humides de larmes qui coulaient lentement sur ses joues décolorées. [...] Il chercha son poignard, et sa main tremblante eut de la peine à le dégager des plis de sa robe. [...] L'agitation du moine et sa répugnance à frapper la malheureuse orpheline croissaient à chaque instant ; toutes les fois qu'il se préparait à plonger le poignard dans son sein, le frémissement et l'horreur retenaient son bras. (Radcliffe IV, 177-8)

- 16 Radcliffe, en se servant exactement des mêmes éléments présents dans le texte de Lewis – un moine devant une jeune femme dans un endroit retiré et lugubre, un crime insupportable à commettre – supprime déjà toute référence à un possible viol. Le personnage masculin, Schedoni, hésite ensuite beaucoup plus à commettre son crime, et sa morale finit même par prendre le dessus : la *répugnance* – le mot est dans les deux extraits pour traduire d'une part *disgust* et d'autre *repugnance* – que ressentait Antonia pour le criminel devient dans le roman de Radcliffe celle de Schedoni envers le crime en lui-même. L'héroïne typique exprime sa douleur non plus d'une manière qui attiserait des désirs malsains, comme des cris ou des efforts pour se dégager, qui impliqueraient nécessairement un surplus de brutalité dans la dynamique du texte, mais d'une manière noble, en pleurant endormie. Cependant, la voix féminine reste dans les deux cas absente, remplacée par des cris chez Lewis ou par un silence chez Radcliffe : la défense avec une voix dotée de raison de la victime féminine semble de sorte encore difficile à concevoir.
- 17 Les situations des deux romans finissent finalement par s'inverser : le moine chez Radcliffe ne tue pas sa victime car il se rend compte qu'il a un lien familial avec elle, et devient son protecteur. L'inceste est évité alors que dans le roman de Lewis, le moine est le propre frère d'Antonia : il ne se rend compte de rien et la tue sans réfléchir en pensant qu'elle pourrait s'enfuir. C'est surtout la froideur du ton employé lorsqu'il la tue qui peut marquer, là où les textes écrits par des femmes développent ne serait-ce qu'un minimum le point de vue féminin en prenant en compte leur souffrance, jusqu'à prendre en compte les hésitations intérieures du bourreau et leur retour à la vertu. Cela peut être le signe d'une réponse directe et d'une attaque par Radcliffe contre le style de Lewis.

La représentation de la femme

- 18 Cette différence de sensibilité dans l'écriture fait immédiatement le lien avec l'image de la femme qui est construite dans les romans noirs, donc avec une dimension mimétique, et des représentations que ceux-ci produisent. Dans les romans de l'époque, le trait est bien connu, la jeune femme vertueuse est la victime d'une oppression patriarcale qui est signifiée par des architectures sombres et gigantesques dans lesquelles l'héroïne est enfermée, de la même manière qu'elle est enfermée dans un semblable schéma social. Dans le court roman *Le Château noir ou Les Souffrances de la jeune Ophelle*, écrit par une femme, Mérard de Saint-Just, une femme raconte les souffrances de l'héroïne, enfermée dans le château noir qui appartient à un riche et

vieux financier qui veut l'épouser. Dans un rêve, Ophelle voit des images cauchemardesques du bâtiment qui la réduit à une taille minuscule :

Ce château avait un bâtiment d'une longueur si démesurée, que je ne pus jamais en apercevoir à-la-fois [*sic*] les deux extrémités. Dans cette immense solitude, j'étais seule, abandonnée à moi-même ; mes regards incertains erraient sur le liquide élément, et je m'efforçais de trouver un moyen pour sortir du dédale où j'étais enfermée. (Mérard de Saint-Just 115)

19 Le château, décrit comme un organe phallique, devient un symbole d'enfermement²¹ qui est l'apanage d'un pouvoir masculin débridé, encore une fois froid et sans compassion, et qui empêche la femme d'accéder à son émancipation en lui ôtant la possession de son propre corps. Le texte insiste bien sur l'esseulement de l'héroïne qui n'a aucun moyen de se dresser face à un pouvoir la dépassant complètement : elle est *seule*, *abandonnée* et *enfermée* dans cette *solitude*, ce « vieux château » (124), comme l'est son propriétaire, un « monsieur qui lui parut bien laid et bien vieux²² » (15). Cela évoque le récit sadien qui rend extrême cette figure en présentant de même une victime orpheline, Justine, qui parcourt la France absolument seule et sans aide, allant de châteaux en châteaux faits à l'image de leurs propriétaires, et de bourreaux en bourreaux faits à l'image de leurs demeures, foncièrement sombres.

20 Dans le roman noir d'Elisabeth Guénard, *Les Capucins*, Joséphine Moreau, qui meurt pathétiquement en pardonnant les actes barbares de son amant, succombe précisément après avoir tenté de parvenir à cette émancipation. C'est ce que le roman raconte en décrivant ses intentions d'accéder à deux types de savoir, l'un théorique avec l'apprentissage de connaissances générales, et l'autre pratique avec la découverte de la sexualité²³. Mais elle fait ses classes auprès de son amant qui lui enseigne tout en partant des éléments les plus basiques : même quand elle obtient une source de savoir pour décrocher un certain pouvoir, ce n'est jamais complet et cela la soumet à une autorité masculine. Il s'agit peut-être d'une critique d'ordre politique formulée par l'autrice elle-même qui présente ce personnage féminin comme obtenant trop tardivement une éducation qu'elle n'a pas reçue étant enfant :

Elle profita des leçons de Durolet et apprit à écrire et à parler avec pureté, devint non une femme d'esprit, mais perdit cet air niais et ce ton trivial qu'elle avoit dû à son éducation, et acquis assez de supériorité sur son mari, pour être la maîtresse du logis. (Guénard II, 15)

21 Cela peut paraître positif à première vue, de même pour sa découverte du plaisir qui répond à un choix personnel de se rendre sur le lieu du rendez-vous où se trouve celui qui deviendra son amant, décision qui ne découle d'aucune contrainte ni d'aucune pression extérieure :

Joséphine hésitoit, non qu'elle ne fût très curieuse de savoir ce que M. Durolet avoit à lui apprendre ; mais un reste de pudeur, et surtout la crainte de sa mère, qui la traiteroit avec une sévérité extrême, la retenoit. (I, 40)

22 Elle finit par accepter de son propre chef de se rendre sur le lieu de rendez-vous, ce qui va la libérer de sa mère et lui faire découvrir le libertinage. Mais quand, bien plus tard, son amant doit s'absenter une courte période et qu'elle en profite pour découvrir d'autres plaisirs avec d'autres personnes, afin d'obtenir une liberté absolue et afin de se dégager de toute tutelle malsaine, c'est à ce moment-là que son amant va la trahir et causer involontairement sa mort en faisant en sorte qu'elle soit enfermée dans le couvent de Sainte-Pélagie. L'autrice met ainsi en avant le désir d'émancipation par le savoir d'une femme, mais dans le même temps elle en signale les limites car c'est cette

volonté d'indépendance qui la conduit à la mort, comme pour montrer que la femme est punie de son désir de liberté. Le texte peut aussi être vu comme une dénonciation du statut féminin – bien que l'autrice ne sorte jamais du cadre de la fiction pour défendre explicitement une certaine posture – car le sort de Joséphine Moreau n'est pas isolé dans le corpus des romans noirs, ni même dans le roman si les autres personnages féminins sont considérés : la sœur de Durolet finit par exemple esseulée et meurt de chagrin, ne pouvant se réaliser pleinement à cause de ses statuts d'épouse et de sœur qui la soumettent elle aussi à des autorités masculines. Cela semble traduire un problème systémique de condition²⁴ : l'émancipation est la question principale, mais la réponse ne reste que tragique et le regard pessimiste.

Les lectrices des romans

- 23 La représentation dans les romans noirs des personnages féminins qui veulent s'émanciper semble directement liée à la réception chez les nombreuses lectrices de l'époque car à cette date, le lectorat majoritaire des romans reste essentiellement féminin²⁵. Pour une lecture morale du roman noir, celui-ci délivre à la lectrice le plus souvent jeune et fébrile²⁶ deux figures fictionnelles féminines qui s'opposent, l'une à suivre parce qu'elle est un modèle de vertu, et l'autre à ne pas suivre parce qu'elle est un modèle de vice. L'absence de figure plus nuancée laisse à penser que ce qui est construit est avant tout un idéal de douceur restreint à un rôle d'épouse aimante, et que la seule alternative réside dans la corruption de l'âme et dans la débauche morale avec des figures de marâtres vicieuses qui rappellent celles des contes populaires. Le roman sadien, certes cas à part de la littérature noire de la fin du siècle, offre ces deux figures avec éclat : d'une part se trouve Justine, qui revendique un idéal de *justice*, d'autre part se trouve Juliette, dont l'étymologie du nom est apparentée au dominant père des Dieux. Cependant, Sade détourne les figures courantes pour en délivrer des portraits parodiques, ce qui explique pourquoi le vice l'emporte au bout du compte sur la vertu.
- 24 Toujours est-il que cette figure réversible est autant présente chez les écrivains que chez les écrivaines, et peut-être même avec plus de récurrence chez les écrivaines qui semblent plus soigneuses de proposer une figure féminine vertueuse à imiter, et qui forme avec son pendant masculin le couple typique du roman noir opposé à la figure bourrelle et persécutrice. En considérant les huit romans noirs qui suivent, une conclusion évidente apparaît : cinq écrits par des hommes mettent en avant un antagoniste masculin et trois écrits par des femmes mettent en avant un antagoniste féminin. Chez les auteurs tout d'abord : dans *Victor* de Ducray-Duminil, l'antagoniste est Roger ; dans *Pauliska*, de Révéroni Saint-Cyr, c'est entre autres le baron d'Olnitz ; dans *Célestine* de Bellin de la Liborlière, c'est Rasoni ; dans *Delphina* de Ménégault, c'est dom Ferdinand et le moine Quevaldo ; et dans *Ladouski et Floriska* de Lacroix de Niré, c'est Brontirio. Chez les autrices de ce corpus restreint, le constat s'inverse : dans *Les Chevaliers du Cygne* de Genlis, l'antagoniste féminin est Armoflède ; dans *Eugenio et Virginia* de Brayer Saint-Léon, c'est la marquise Spanozzi ; et dans *Les Souffrances de la jeune Ophelle* de Mérard de Saint-Just, c'est la belle-mère d'Ophelle, madame de Pelverde.
- 25 Cela se confirme dans les deux romans anglais cités plus haut, *Le Moine* de Lewis et *L'Italien* de Radcliffe, où cette dernière opère un renversement en faisant du moine de

son roman un criminel qui cherche à se repentir en protégeant celle qui devait être sa victime : la figure de l'antagoniste s'incarne alors dans un personnage féminin, à savoir la propre mère du héros qui refuse que son fils épouse une orpheline inconnue, et qui met tout en œuvre pour les séparer. Tout cela signifie que ce sont les écrivaines qui, dans ce processus de création au féminin, construisent le plus et le mieux le type moral que la lectrice doit recevoir et suivre, en présentant un exemple et un contre-exemple, car les deux figures alimentent la même vision de la femme à la fin de la décennie révolutionnaire²⁷.

- 26 Le roman de l'autrice Brayer de Saint-Léon décrit par exemple la belle-mère de l'héroïne Virginia – nom qui évoque de nouveau la pureté – s'emparant du pouvoir habituellement laissé aux hommes en s'occupant des affaires familiales, mais échouant dans ses plans qui consistaient à sacrifier Virginia pour accéder à une certaine fortune. Elle devient à la fin du roman l'image de la déchéance qui doit inspirer l'horreur :

N'ayant plus aucun intérêt à se contraindre en présence de son époux, elle se livra bientôt aux véritables penchans qu'elle avait reçus de la nature. Aigre, contrariante, jalouse à l'excès cette femme, qui avoit toujours paru un ange de douceur, se transforma en furie. (Brayer de Saint-Léon II, 109)

- 27 Il semble ne pas y avoir d'entre-deux entre l'*ange de douceur* et la *furie* : la vertueuse Virginia, qui meurt après avoir subi toutes sortes de sévices, suscite l'admiration tandis que sa belle-mère endosse le rôle de la furie, et de la fureur, qui est viril et qui doit être réservé à l'homme pour ne pas rabaisser la femme qui en témoigne.
- 28 Ce modèle en quatre temps qui a été dégagé, qui passe par la publication, la manière d'écrire, la représentation, et la réception des romans noirs, permet finalement de décrire un processus de création des romans noirs qui a beaucoup à voir avec le féminin. C'est d'abord la question politique qui prime car les romans noirs portent ostensiblement le nom des autrices et leur confère une parole privilégiée qui se diffuse dans un espace public et visible. Mais ce n'est pas simplement le contenu des romans qui porte la voix de ces autrices, c'est aussi leur manière d'écrire : un style qui s'apparente à une poétique proprement féminine émerge et se démarque d'une manière d'écrire plus traditionnellement masculine. De surcroît, cela va de pair avec la représentation de la femme dans la fiction des romans noirs : bien qu'auteurs et autrices s'accordent pour faire de la protagoniste féminine une victime d'antagonistes sans cœur, il semble que les autrices accentuent les souffrances endurées pour en partie dénoncer une oppression patriarcale. Cela permet d'articuler l'ordre mimétique des romans noirs à leur dimension politique et poétique, ce qui est à mettre en parallèle avec la figure éthique de la femme que les romans délivrent. En effet, les romans noirs étant majoritairement lus par des femmes, un modèle exemplaire à suivre se dessine dans la fiction et définit la protagoniste selon sa vertu qui l'accompagne jusqu'à la fin, quand bien même celle-ci se résoudrait dans la mort. De sorte, bien que jetant la lumière sur un système d'oppression qui accable le personnage féminin, les autrices et leurs romans ne proposent pas d'alternative et restreignent la femme à un rôle marginal, sans la doter du pouvoir de se soustraire à une autorité supérieure de nouveau dénoncée dans d'autres romans. Le modèle général ainsi dégagé, qui se conçoit comme une sorte de cycle, permet de redéfinir le roman noir, sans plus ramener ce type de roman à un genre que Radcliffe aurait fait à elle seule émerger. Plutôt que de voir seulement dans le roman noir un type radcliffien qui installe une jeune femme dans un milieu hanté où rôdent les fantômes, peut-être faut-il aussi et surtout y voir un

type de roman écrit par des femmes, pour des femmes, transposant fictionnellement des questionnements liés au féminin.

BIBLIOGRAPHIE

- Bellin de la Liborlière, Louis François Marie. *Célestine ou Les Époux sans l'être*, édité par Maurice Lévy. Classiques Garnier, 2011.
- Delon, Michel. *L'idée d'énergie au tournant des lumières (1770-1820)*. Presses universitaires de France, 1988.
- Diderot, Denis. *Les Bijoux indiscrets*. s.n.e, 1748.
- Ducray-Duminil, François Guillaume. *Victor ou L'Enfant de la forêt*, édité par Łukasz Szkopiński. Classiques Garnier, 2019.
- Gaillard, Aurélia. *L'Invention de la couleur par les Lumières, de Newton à Goethe*. Les Belles Lettres, 2024.
- Glinoyer, Anthony. *La littérature frénétique*. Presses universitaires de France, 2009.
- Guénard, Élisabeth. *Les Capucins ou Le Secret du cabinet noir*. Marchand, 1801.
- Heine, Maurice. « Le marquis de Sade et le roman noir ». *Lignes*, n°44, 2014, pp. 131-146.
- Killen, Alice. *Le Roman terrifiant ou roman noir de Walpole à Anne Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840*. Slatkine, 2000.
- Krief, Huguette. *Entre terreur et vertu : et la fiction se fit politique... 1789-1800*. Honoré Champion, 2010.
- Le Brun, Annie. *Les châteaux de la subversion*. Gallimard, 2010.
- Letourneux, Matthieu. « Introduction – la littérature au prisme des sérialités ». *Belphegor : Sérialités*, n°14, 2016, <https://journals.openedition.org/belphegor/794>. Consulté le 20 mai 2025.
- Lévy, Maurice. *Images du Roman noir*. Eric Losfeld, 1973.
- Lévy, Maurice. *Le roman « gothique » anglais 1764-1824*. Albin Michel, 1995.
- Lewis, Matthew. *Le Moine*. Babel, 1996.
- Pigoreau, Alexandre-Nicolas. *Suppléments à la Petite bibliographie biographico-romancière*. Pigoreau, 1821-1828.
- Poirier, Blandine. « Le roman rose face aux passions noires : Delphine de Germaine de Staël ». *MaLiCE* n°15, 2022, <https://cielam.univ-amu.fr/malice/articles/roman-rose-face-aux-passions-noires-delphine-germaine-stael>. Consulté le 19 mai 2025.
- Quérard, Joseph-Marie. *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 XVIII^e et XIX^e siècles*. Vol. 3, Firmin Didot père et fils, 1829.
- Radcliffe, Ann. *Éléonore de Rosalba ou Le Confessionnal des pénitens [sic] noirs*. Lepetit, 1797.

Sade, Donatien Alphonse François. *La Philosophie dans le boudoir*. s.n.e. 1795.

Sade, Donatien Alphonse François. *Histoire de Juliette*, édité par Michel Delon. Gallimard, 1998.

Sainte-Beuve, Charles-Augustin. « De la Littérature industrielle ». *Revue des Deux Mondes*, n°19, 1839, pp. 675-691.

Seth, Catriona. éditeur. *Imaginaires gothiques : aux sources du roman noir français*. Desjonquères, 2010.

NOTES

1. Les romans qui imitent le style de l'autrice ne seraient donc que des « radcliffades » (Lévy, *Roman gothique*, 479-517).
2. Voir par exemple Heine, Maurice. « Le marquis de Sade et le roman noir ». *Lignes*, n°44, 2014, pp. 131-146 ou Le Brun, Annie. *Les châteaux de la subversion*. Gallimard, 2010, pp. 172-3.
3. Jane Austen et Emily Brontë écriront par exemple dans le sillon tracé par l'écrivaine anglaise.
4. Certains éditeurs mentionnent le nom de Radcliffe pour des romans qu'elle n'a pas écrit, pour rassurer le lecteur, qui est un acheteur potentiel, sur la qualité du livre qu'il tient en main. Voir par exemple Radcliffe, Anne [en fait Lamothe-Langon, Étienne-Léon]. *L'Hermite de la tombe mystérieuse ou Le fantôme du vieux château*. Ménard et Desenne, 1816.
5. Pensons par exemple à *L'Académie des dames* de Chorier, à *Thérèse philosophe* de Boyer d'Argens ou encore à *La Fille de joie* ou *Les Mémoires de Miss Fanny* de John Cleland, romans qui sont tous réédités jusque dans les années 1780, tout juste avant le succès du roman noir et du roman gothique.
6. Bien que la réalité empirique et statistique du sexe et du genre des lecteurs de romans libertins ne puisse être connue avec précision, il faut noter les discours de certains romans comme *Les Bijoux indiscrets* ou *La Philosophie dans le boudoir* qui annoncent expressément être destinés aux femmes : « prenez, lisez, ne craignez-rien. [...] Vous hésitez encore ? [...] Encore une fois, Zima, prenez, lisez, & lisez tout : je n'en excepte pas même les discours du Bijou Voyageur qu'on vous interprêtera sans qu'il en coûte à votre vertu ; pourvu que l'Interprète ne soit ni votre Directeur ni votre Amant [sic] » (Diderot. *Les Bijoux indiscrets*, 1749, p. iv) ; « La mère en prescrira la lecture à sa fille » (Sade. *La Philosophie dans le boudoir*. 1795).
7. Justine évoque la justice d'ordre divin quand Célestine évoque le ciel. Voir Bellin de la Liborlière, Louis François Marie. *Célestine*, édité par Maurice Lévy. Classiques Garnier, 2011, p. 24.
8. *Clarissa Harlowe* de Richardson ou *Julie ou La Nouvelle Héloïse* de Rousseau ont par exemple fait date au XVIII^e siècle.
9. Voir Seth, Catriona. « La revanche de l'imagination ». *Imaginaires gothiques : aux sources du roman noir français*, édité par Catriona Seth. Desjonquères, 2010, p. 17.
10. Voir Gaillard, Aurélia. *L'Invention de la couleur par les Lumières, de Newton à Goethe*. Les Belles Lettres, 2024, p. 116.
11. Voir par exemple comment Élisabeth Guénard est jugée par Quérard dans son *Dictionnaire bibliographique* : « romancière aussi médiocre que féconde » (Quérard, Joseph-Marie. *La France littéraire*. Vol. 3, Firmin Didot père et fils, 1829, p. 499).
12. Voir Sainte-Beuve, Charles-Augustin. « De la Littérature industrielle ». *Revue des Deux Mondes*, n°19, 1839, pp. 675 691.
13. Voir Letourneux, Matthieu. « Introduction – la littérature au prisme des sérialités ». *Belphégor : Sérialités*, n°14, 2016, <https://journals.openedition.org/belphegor/794>. Consulté le 20 mai 2025.

14. La langue de référence de la littérature gothique est bien une langue moderne, l'anglais, en comparaison des langues classiques qui jusque-là servaient de modèles. Voir Lévy, Maurice. « Du roman gothique au roman noir ». *Imaginaires gothiques*, op. cit., pp. 54-5.
15. Voir par exemple le commentaire de Staël dans *De la littérature* : « Les romans que l'on nous a donnés depuis quelque temps, dans lesquels on voulait exciter la terreur, avec de la nuit, des vieux châteaux, de longs corridors et du vent, sont au nombre des productions les plus inutiles, et par conséquent, à la longue, les plus fatigantes de l'esprit humain » (Paris, Éditions Flammarion, 1991, p. 361)
16. Voir Krief, Huguette. *Entre terreur et vertu : et la fiction se fit politique... 1789-1800*. Honoré Champion, 2010, p. 262.
17. Lévy pose qu'il y aurait, dans le contexte britannique, « neuf romancières pour un romancier "gothiques" » (Lévy, *Roman gothique*, 150). Cela semble plus égalitaire en France.
18. Lévy en fait un critère essentiel pour différencier les écritures. Voir *ibid.* p. 153 ou p. 447. Voir également la différence entre une sensibilité féminine et une sensibilité masculine dans la fiction dans Delon, Michel. *L'idée d'énergie au tournant des lumières (1770-1820)*. Presses universitaires de France, 1988, pp. 306-9.
19. Même Dieu finit par la foudroyer, ce qui révèle l'ironie sadienne dans les dernières pages de *L'Histoire de Juliette*. Voir Sade, Donatien Alphonse François. *Histoire de Juliette*, édité par Michel Delon. Gallimard, 1998, pp. 1258-9.
20. Cela répond à un des *topoi* les plus courants du roman noir. Voir Poirier, Blandine. « Le roman rose face aux passions noires : Delphine de Germaine de Staël ». *MaLiCE* n°15, 2022, <https://cielam.univ-amu.fr/malice/articles/roman-rose-face-aux-passions-noires-delphine-germaine-stael>. Consulté le 19 mai 2025.
21. Voir Le Brun, Annie. *Op. cit.*, pp. 232-3.
22. Voir sur ce roman Seth, Catriona. « À flanc d'abîme, à flanc d'énigme ». *Imaginaires gothiques*, op. cit., pp. 99-112.
23. Voir Krief, Huguette. *Op. cit.*, pp. 376-380.
24. Voir Grancé, Jérémie. « Les Chevaliers du Cygne de Genlis : politisation du roman gothique ». *Imaginaires gothiques*, op. cit., pp. 171-2.
25. Voir Lojkine, Stéphane. « Introduction ». *Lettres anglaises ou Histoire de miss Clarisse Harlowe, par Samuel Richardson. Traduction d'Antoine-François Prévost d'Exiles*. Les Presses de l'université Laval, 2007.
26. Virolle, Roland. « Mme de Genlis, Mercier de Compiègne : gothique anglais ou gothique allemand ? ». *Imaginaires gothiques*, op. cit., p. 119.
27. Michel Delon dégage une différence d'énergie dans cette opposition, en prenant pour exemple les personnages de Laclos, à savoir la marquise de Merteuil et la présidente de Tourvel. Voir Delon, Michel. *Op. cit.*, p. 271-4.

RÉSUMÉS

Le roman noir ou le roman gothique, à la fin du XVIII^e siècle, a constitué un type de fiction privilégié par les femmes à tous points de vue : un tel investissement a créé une parité rare à observer dans l'histoire de la littérature, ce qui peut permettre de considérer des différences d'écriture entre hommes et femmes, si tant est qu'il y en ait. Le roman noir pose également la

question de la représentation de la femme, souvent une caricature de l'héroïne pure qui devient la victime de l'oppression masculine, dont la barbarie débridée l'empêche d'accéder à son émancipation. En étant d'abord destinée à des femmes, cela construit une figure morale que la lectrice est invitée à suivre. C'est ce processus de création-réception, posé en termes de politique, de poétique, de mimésis, et d'éthique, qui est interrogé pour essayer de comprendre comment les femmes ont investi le champ littéraire avec cette littérature.

At the end of the 18th century, the *roman noir* or gothic novel was a type of fiction invested by women in every aspect: such investment created a gender parity, never before seen in the history of literature, which may make it possible to consider differences in writing between men and women, if any. The roman noir also raises the question of the representation of women, often a caricature of the pure heroine who becomes the victim of male oppression, whose unbridled barbarity prevents her from achieving emancipation. And by being primarily aimed at women, it constructs a moral model that the female reader is invited to follow. It is this process of creation-reception, presented in terms of politics, poetics, mimesis and ethics, that is examined in an attempt to understand how women have invested the literary field with this literature.

INDEX

Keywords : roman noir, gothic novel, feminine, fiction, representation, Ann Radcliffe, Félicité de Genlis

Mots-clés : roman noir, roman gothique, féminin, fiction, représentation, Ann Radcliffe, Félicité de Genlis

AUTEUR

BAPTISTE REBOUL

baptiste.reboul@etu.univ-amu.fr Aix-Marseille Université, CIELAM, Aix-en-Provence, France