



Imaginaire des lieux dans le roman *Malvina*

Robin Craig

Number 3, July 2013

Lire le texte et son espace : outils, méthodes, études

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1017366ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1017366ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département d'études françaises, Université de Toronto

ISSN

1925-5357 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Craig, R. (2013). Imaginaire des lieux dans le roman *Malvina*. *Arborescences*, (3). <https://doi.org/10.7202/1017366ar>

Article abstract

Considered by many critics as one of the paradigmatic spaces of the late eighteenth-century French literature, the gothic castle occupies a central place in the literary imaginary of this period. This article seeks to explore the many literary, cultural and ideological dimensions of the gothic castle and its associated *topoï* in the sentimental novel *Malvina* (1800) by the French author Sophie Cottin. How is this gothic and libertine space integrated into the sentimental structure of *Malvina*? Moreover, what does the esthetic hybridism of *Malvina* reveal about pre-Romantic literary sensibilities?

IMAGINAIRE DES LIEUX DANS LE ROMAN *MALVINA*

Robin Craig
Université Laurentienne

1. Introduction

Considéré par Luc Rasson comme « *l'architecture herméneutique* par excellence » (Rasson 1993 : 17), le château gothique constitue un des lieux paradigmatiques de la littérature française du tournant du XIX^e siècle (Aurax-Jonchière 2004). Espace et décor romanesques protéiformes, le château gothique dérive de l'anglomanie transnationale (surtout autour du roman noir) qui sillonne le paysage littéraire européen de cette époque (Lévy 1968). Au niveau narratif, l'espace et le décor du château fonctionnent, selon Henri Lafon, comme un lieu de retraite modulé « par les douleurs de la passion amoureuse, la mélancolie [...] » (Lafon 1992 : 63). Également construction commune de la littérature libertine, le château s'érige comme un espace libidinal propice à la séquestration et la séduction du sujet érotique (Le Brun 1982) Dans une perspective esthétique, la sémantique du château ainsi que les métaphores connexes de défense et de fortification imprègnent la stratégie textuelle de plusieurs romans du XVIII^e siècle qui s'édifient contre l'*éthos* optimiste, mais totalitaire des Lumières (DeJean 1984).

Afin d'explorer les dimensions de ce transfert esthétique et culturel du château dans la littérature française du tournant du XIX^e siècle, cet article examinera l'économie qu'en fait une écrivaine française, Sophie Cottin, dans son roman sentimental *Malvina*, publié en 1800. L'intrigue de *Malvina* se concentre en grande partie dans un château gothique en Écosse. Après la mort de son amie, Clara Sheridan, l'héroïne française, Malvina de Sorcy, se retire dans le château écossais de sa cousine Mistriss Birton. À l'exception des quelques indications temporelles et spatiales sommairement figurées au début de *Malvina*, le roman ne présente aucun autre véritable ancrage narratif mis à part le château gothique.

Dans ce roman, tout l'espace intérieur du château se déploie en contradiction avec la géographie dépouillée et monotone du paysage écossais. Il s'agit d'une zone luxueuse de surcharge décorative. Relevant à la fois des paradigmes architecturaux du château sadien et du boudoir libertin de la

littérature érotique, l'habitat intérieur du château abrite plusieurs pièces mondaines disposées de manière enchâssée avec des chambres de plus en plus intimes. De plus, le décor et l'appareil sensoriel dans chaque pièce, que ce soit la bibliothèque, la salle de musique ou « l'asile de la volupté » (Cottin, *Malvina* : 32), concourent à la théâtralisation des désirs. Souvent décrits dans une terminologie architecturale et spatiale, les itinéraires narratifs et actanciels du roman s'apparentent ainsi pour le lecteur à des expériences érotico-esthétiques.

Loin d'être simple « *ancilla narrationis* » (Genette 1969 : 57) de l'appareil diégétique, les architectures et décors intérieurs du château gothique dans le roman *Malvina* forment une « sphère d'action » (Hamon 1977 : 127) et constituent un « ancrage référentiel » (Hamon 1977 : 127) à partir desquels le personnage romanesque dérive son unité signifiante, soit sa fonction dans le récit. Configurée et spatialisée à travers le langage, la signification du personnage se cristallise notamment autour d'une relation métonymique avec l'espace dans lequel il évolue (Genette 1972). Ainsi, la description de l'espace et du décor romanesques peut, d'une part, servir à symboliser la psychologie et la disposition morale des divers personnages et, d'autre part, à circonscrire et à narrativiser leurs relations et conflits interpersonnels. D'un côté, la description du château gothique et surtout la valeur explicative et symbolique de la description de son espace intérieur opulent, agit de manière analogique et métaphorique sur la construction du personnage de Mistriss Birton, châtelaine antipathique. De l'autre, la coexistence de ces divers cadres gothiques et libertins au centre de l'intrigue sentimentale de *Malvina* témoigne du projet littéraire composite de Mme Cottin, faisant d'elle « [l']une des meilleures représentantes du premier Romantisme » (Gaulmier 1970 : 3).

Quels sont les enjeux du recours à l'imaginaire gothique, et plus particulièrement à l'espace du château gothique, dans *Malvina*? Comment le château gothique et son intérieur libertin s'imposent-ils à l'intérieur de la structure diégétique de ce roman sentimental et moral? En quoi l'hybridité esthétique dont témoigne *Malvina* est-elle révélatrice des diverses tensions et sensibilités littéraires de la période préromantique?

Bien que le cadre spatio-temporel de *Malvina* s'inspire largement des lieux et des imaginaires constitutifs de la littérature gothique et libertine, l'usage qu'en fait Mme Cottin se révèle original. Tout au long de son roman sentimental, Mme Cottin invoque divers architectures et décors gothiques ou libertins pour les détourner de leur fonction traditionnelle. Soustraits à leur usage obligé, les espaces et topoï gothiques et libertins du château se voient recodés et modulés afin de répondre aux exigences génériques et idéologiques du roman sentimental. Au lieu de séduire et de corrompre Malvina, les nombreux pièges et obstacles moraux auxquels fait face l'héroïne durant son séjour

dans le château se voient atténués et transposés dans le régime sentimental du roman. Ainsi, de possibles instances conventionnelles de séduction sont transformées en moments d'édification féminine.

2. Mme Cottin et le romantisme littéraire

À plusieurs égards, le roman *Malvina* est révélateur des multiples vecteurs d'influences qui s'entrelacent pour façonner l'esthétique littéraire du tournant du XIX^e siècle. Son exploration de l'intériorité psychologique de l'angélique héroïne Malvina, ainsi que sa mise en scène de nombreux conflits domestiques et quotidiens qui tracassent la vertu féminine traduisent l'ambition édicatrice à laquelle se voue la littérature sentimentale des Lumières. Lectrice enthousiaste du roman sentimental et moral, français et anglais, Mme Cottin s'affiche comme disciple littéraire d'une longue lignée d'écrivains tels, « Mme Riccoboni, Mme de Charrière, Bernardin de Saint-Pierre, Mme de Staël, Mme de Genlis, Chateaubriand, et Mme Ducos, ainsi que Richardson, Sterne, Goldsmith et Godwin » (Sykes 1949 : 72). Dans son livre, *Madame Cottin*, L.C. Sykes affirme que Rousseau en particulier exerce « une forte influence sur [l]a formation intellectuelle et sentimentale » (Sykes 1949 : 122) de Mme Cottin. La correspondance privée de l'écrivaine abonde en références aux œuvres littéraires et pédagogiques de Rousseau. Sa production romanesque, notamment sa prédilection pour les maximes, témoigne également de son adhérence au culte de la sensibilité et au moralisme rousseauistes (Sykes 1949 : 195).

Le choix du cadre géographique de *Malvina* — les hautes terres d'Écosse — et son appropriation de tout l'imaginaire gothique démontrent également dans quelle mesure Mme Cottin était à l'affût de la vogue littéraire de son époque. Cette préférence pour l'atmosphère littéraire du Nord découle de la confluence de deux grands courants littéraires au tournant du XIX^e siècle, soit l'ossianisme et le roman noir anglais. Le roman *Malvina* regorge de références au poème épique d'Ossian, témoignant plus généralement de la celtomanie qui aiguillonne le champ littéraire français de cette période (Van Tieghem 1967 ; Cazenobe 1988). Mme de Staël dans *Corinne ou l'Italie* (1807), et Isabelle de Charrière dans *Les ruines de Yedburg* (1798) puisent également dans la richesse de l'ossianisme ambiant afin d'alimenter leurs propres productions littéraires (Pelckmans 2004).

En ce qui concerne l'usage que fait Mme Cottin des tonalités et des thématiques ossianiques dans son roman *Malvina*, la critique est unanime à le caractériser de mécanique, conventionnel et

superficiel. Par exemple, Paul Van Tieghem souligne dans *Malvina* plusieurs incohérences au niveau de son traitement de l'intertexte ossianique : « La romancière ne connaît guère son auteur si elle croit que Malvina, fille de Toscar est *la fille d'Ossian*... Voilà un écrivain qui n'a lu Ossian que peu ou mal, et qui pourtant a révélé à beaucoup de lecteurs la couleur et les thèmes ossianiques » (Van Tieghem 1967 : 25). Pour L.C. Sykes, les descriptions du paysage écossais que nous livre Mme Cottin dans *Malvina* sont lacunaires et suggèrent chez l'écrivaine une connaissance incomplète des spécificités culturelles du peuple calédonien : « [...] rien ne révèle de [la part de Mme Cottin] une connaissance, même superficielle, des mœurs écossaises ou anglaises. Même les cornemuses, les tartans des clans, les noms en 'Mac' — font absolument défaut » (Sykes 1949 : 129). Finalement, pour Paul Pelckmans, tous les toponymes écossais ainsi que les allusions ossianiques présentes dans *Malvina*, n'apportent aucun « renouvellement décisif » (Pelckmans 2004 : 250) à l'anglicité conventionnelle dont témoigne la littérature sentimentale de cette période. De fait, pour Mme Cottin, le décor romanesque n'est qu'un supplément symbolique qui sert à circonscrire et à traduire la disposition morale et psychique de ses héroïnes, personnages dans lesquels Jean Gaulmier estime voir « les premiers exemples d'une psychologie réaliste » (Gaulmier 1970 : 7). L'ossianisme superficiel qu'exhibe *Malvina* et que lui reproche la critique se révèle toutefois nécessaire à la logique du roman. Il permet à Mme Cottin de se conformer aux exigences et aux goûts esthétiques dictés par le champ littéraire de son époque sans pour autant sacrifier l'orientation moralisatrice et idéologique de son roman sentimental.

Les multiples accents gothiques et libertins décelables dans *Malvina* sont également indicatifs de l'impact du roman noir anglais sur la configuration spatio-temporelle de son intrigue. Depuis son émergence pendant les années 1760, le roman noir, distillé notamment par les plumes d'Ann Radcliffe, d'Horace Walpole et de Matthew Gregory Lewis, ne cesse d'être apprécié par lectorat anglais et français (Durot-Boucé 2004 : 17). Dans les fictions noires, plusieurs espaces, topoï et personnages tels, les paysages sombres, les abbayes et châteaux en ruine, les galeries souterraines, les fantômes, les moines monstrueux et lubriques et les demoiselles pudiques et vulnérables participent à l'agencement de l'intrigue (Brix 2004 : 284-285). Pourtant, si Mme Cottin puise dans l'imaginaire gothique pour l'élaboration des dimensions spatio-temporelles de *Malvina*, elle ne cherche pas à rivaliser avec les maîtres du roman noir (Bianciardi 1995 : 602). Selon Colette Cazenobe, son imitation de la tonalité gothique est plutôt d'ordre superficiel, se limitant à l'emprunt de quelques topiques communes tels, les « démentes, feintes funérailles, séquestration, enlèvement, délire, duel, poésie des tombeaux, etc. » (Cazenobe 1988 : 183). Replacés dans le contexte de l'écriture senti-

mentale de Mme Cottin, ces espaces et *topoi* gothiques et libertins se voient dépouillés de leur fonctionnalité angoissante et érotique. Autrement dit, il s'agit d'espaces et de modes littéraires conventionnels, mais dénués de leur pouvoir symbolique et idéologique. Reconfigurés et adaptés aux besoins d'une écriture sentimentale, ces espaces gothiques et libertins jouent un rôle particulier dans le développement actanciel de Malvina, héroïne vertueuse, qui évolue et réagit par rapport à l'univers terrifiant et dangereux qui l'entoure. C'est principalement à l'analyse des contrastes et des contradictions produites par l'interpénétration de ces multiples architectoniques et *topoi* romanesques que nous bornerons la suite de notre étude.

3. *Malvina* : le château gothique

Construction privilégiée du roman noir, le château gothique, souvent érigé dans un milieu sauvage et impénétrable, s'impose dans l'espace littéraire comme un chronotope sinistre. Tout l'appareil architectural du château dans *Malvina* témoigne d'une hybridation esthétique, chargé à la fois d'intonations médiévales, gothiques et sadiennes. Pourtant, dans l'optique sentimentale de *Malvina*, tous ces aspects lugubres et angoissants propres au château gothique sont neutralisés et rendus anodins par l'intégration et l'aménagement de différents espaces connexes destinés au soin et à l'édification morale de ses habitants. Et c'est dans ces espaces que se déroulent des scènes hautement pathétiques. De fait, l'architecture extérieure du château gothique et son milieu naturel environnant se déploient en contraste avec la tendance sentimentale de l'intrigue.

Les premières impressions du château de Mistriss Birton que nous livre le narrateur de *Malvina* attestent de la nature isolée et inhospitalière des hautes terres écossaises :

Le château de mistriss Birton était situé à quelques milles de Killinen ; son extérieur gothique, les hautes montagnes couvertes de neige qui le dominaient, et l'immense lac de Tay qui baignait ses murs, rendaient son aspect aussi imposant que sauvage (Cottin, *Malvina* : 11-12).

L'atmosphère forestière et montagneuse de la géographie environnante reproduit l'effet d'isolement et d'enfermement dont témoignent de manière générale les constructions gothiques (Lafon 1997). Cette esthétique d'enfermement gothique est animée par un ensemble d'éléments naturels tels le « brouillard », « la fureur des tempêtes » et « [d'] impétueux torrents » (Cottin, *Malvina* : 13), ce qu'allègue une ambiance fantasmagorique. Selon Maurice Lévy, la verticalité angoissante caractéristique des paysages nocturnes et des architectures gothiques fait écho à la conscience romantique en proie à l'incertitude existentielle (Lévy 1968). Dans *Malvina*, les diverses composantes climatiques et

topographiques propres à l'écologie littéraire gothique sont importantes quant à la caractérisation psychologique de l'héroïne éponyme ; la géographie convient parfaitement à ses dispositions mélancoliques et répond à son désir de « vivre loin du monde » (Cottin, *Malvina* : 22) et semble « sympathis[er] avec sa douleur » (Cottin, *Malvina* : 10).

La dimension moyenâgeuse du château est évoquée dans plusieurs de ses aspects architecturaux. Entouré de « larges fossés » (Cottin, *Malvina* : 13), le château comporte « une large porte garnie de fer » couverte de « barreaux » (Cottin, *Malvina* : 13) et de « rameaux de lierres desséchés » (Cottin, *Malvina* : 13). L'inscription du système politique de la féodalité est également perceptible dans la subdivision de l'espace du château. À l'image du château-fort médiéval, la forteresse centralise son pouvoir autour d'un seigneur. Ce dernier fournit aux vassaux, qui habitent et exploitent ses terres, une protection militaire. Microsociété autosuffisante et hospitalière concentrée autour de Mistriss Birton, le château dans *Malvina* comporte une aile destinée au soin des ouvriers, dans laquelle se trouvent de nombreux établissements, incluant une école, une infirmerie, et une forge où la châtelaine « distribue, gratis, aux pauvres habitants de [sa] terre, du fer et des outils pour gagner leur vie » (Cottin, *Malvina* : 34). Ici, le motif de la clôture est démultiplié. À ces divers espaces disciplinaires, voire monacaux, de fermeture sociale, politique et physique, se fusionne une logique de clôture naturelle formée par les hautes terres couvertes « d'une grande forêt de sapins noirs » (Cottin, *Malvina* : 23). Ainsi configuré, l'espace gothique se donne comme un espace intelligible et « déjà-lu », c'est-à-dire un espace prédéterminé qui est constitué à partir d'un code culturel « supratextuel » (Barthes 1985 : 354-355).

Tout l'idéal féodal et charitable de cette aile du château dans *Malvina* se déploie en contraste avec la richesse matérielle des appartements principaux de Mistriss Birton. En voyant le malaise de Malvina devant l'aménagement luxueux de ces appartements, Mistriss Birton assure à sa cousine que leur construction est postérieure à celle des hospices :

« Ma belle cousine, vous semblez surprise, je le vois, de trouver quelques commodités dans le fond de cette province, et peut-être me blâmez-vous d'avoir donné trop à mon goût à cet égard ; mais sachez, du moins, que je ne m'y suis livrée qu'après avoir fondé des établissements utiles. » (Cottin, *Malvina* : 33).

Dans l'économie du roman, l'évocation de ces divers hospices bâtis par Mistriss Birton sert à camper, bien que faussement, le personnage de Mistriss Birton comme une bienfaitrice, en faisant valoir sa générosité auprès des démunis. Cependant, lorsque Malvina et Mistriss Birton visitent les hospices, la personnalité superficielle de la châtelaine se dévoile. Dans l'extrait suivant, lors de la

visite de l'infirmerie, Malvina observe l'indifférence avec laquelle Mistriss Birton traite les malades et la révérence obligeante – mais froide – de ces derniers à l'égard de la châtelaine :

[Malvina] fut assez contente de l'ordre et de la propriété qui régnaient dans les divers établissements qu'elle parcourut ; mais elle remarqua avec surprise que la personne de mistriss Birton, loin de répandre la joie, inspirait la crainte : on la saluait avec respect, au lieu de la bénir avec reconnaissance, et le visage des malheureux qui l'entouraient exprimait bien plus l'air craintif de quelqu'un qui attend un bienfait, que l'air touché de quelqu'un qui l'a reçu. (Cottin, *Malvina* : 66)

Par contraste, les interactions entre Malvina et les pauvres de l'hospice nous permettent de saisir le clivage moral qui existe entre elle et Mistriss Birton. À la différence de la châtelaine qui quitte l'infirmerie en se précipitant, Malvina se révèle posée, compatissante et attentive à l'égard des malades :

Malvina ne parlait point le dialecte écossais des montagnards, mais son visage avait quelque chose de si bienveillant, son accent si doux, son regard si humain que chacun se sentait encouragé auprès d'elle, et voyait sans peine ce qu'elle voulait dire ; car la langue du cœur n'a pas besoin de mots pour être comprise, c'est dans les yeux qu'elle est écrite. (Cottin, *Malvina* : 67)

Cette visite des hospices par Mistriss Birton et Malvina propose au narrateur un cadre spatial à partir duquel il peut configurer la suite du vecteur actanciel du récit. De ce fait, ces scènes de visite attestent de la force révélatrice et génératrice des espaces – des activités qu'ils recèlent et des relations de pouvoir interpersonnelles qu'ils admettent – quant à l'élaboration du portrait moral du personnage romanesque. Insinué dès le début du roman, le rôle d'opposant joué par Mistriss Briton s'éclairera plus loin dans l'histoire, notamment lorsque cette dernière cherchera à empêcher le mariage de Malvina et Sir Edmond Seymour. En qui concerne l'orientation actancielle de Malvina, l'architecture extérieure du château y répond elle aussi. Les nombreux espaces à coloration pathétique et philanthrope, symboliques de la vertueuse Malvina, mettent en relief l'empreinte du roman sentimental. De fait, l'architecture extérieure du château est révélatrice de la dialectique esthétique et des tensions littéraires qui sous-tendent l'ensemble de la composition romanesque de Mme Cottin.

4. *Malvina* : le château libertin

Bien que de l'extérieur, le château gothique dans *Malvina* évoque l'esthétique médiévale, l'aménagement de ses espaces intérieurs relève d'une axiologie architecturale libertine. À l'inverse de l'espace littéraire gothique, organisé autour du principe du « confinement malheureux », le récit liber-

tin voit dans l'espace la possibilité d'un « confinement heureux » (Brix 2004 : 287). L'enfermement « heureux » de l'objet désiré nécessite un lieu clos propice au théâtre de la séduction amoureuse. La littérature érotique de la fin du XVIII^e siècle abonde de lieux et de décors, tels les cabinets, boudoirs et petites maisons, destinés à une telle claustration amoureuse. Selon Michel Brix, l'espace libertin littéraire se caractérise par la déréalisation :

À l'intérieur de ces espaces protégés, rien n'évoque la réalité ni les soucis du quotidien. On se retrouve dans le monde du rêve et de l'illusion : ornements rococo, peintures dans la manière de Boucher ou de Fragonard, miroirs qui reproduisent à l'infini l'image du corps désiré ou des corps qui s'étreignent, draperies luxueuses, trompe-l'œil enchanteurs, statues lascives, dorures, lits épais, coussins, composent un décor s'apparentant, par son atemporalité et sa rupture avec la sphère des imperfections du monde, aux « îles fortunées » de l'utopie. (Brix 2004 : 286)

Comme le note Brix, l'architecture, le décor et les objets entretiennent un rapport métonymique avec l'espace et jouent un rôle primordial dans la recherche des plaisirs. Dans plusieurs récits libertins, l'individualité du personnage libertin-séducteur s'estompe face aux pouvoirs enchanteurs du décor et des objets (Martin 2004 : 392). Pour Hélène Higelin-Fusté, l'omniprésence de l'architecture et des décors dans l'univers libertin modifie de manière indéniable l'orientation narrative du récit de séduction : « Le discours de la séduction est substitué par une minutieuse description architecturale et décorative [...] » (Higelin-Fusté 2008 : 5).

Dans *Malvina*, la découverte des appartements intimes de Mistriss Birton se réalise dans le contexte d'une visite guidée. Ainsi, le récit est axé sur la description de l'architecture, du décor et des meubles que recèlent ces divers espaces intimes. Ce procédé narratif de la visite guidée a déjà été mis en œuvre, mais à des fins différentes, par François de Bastide dans son roman *La petite maison*. Dans ce roman, un jeune marquis, Trémicour, tente de séduire Méлите, une jeune femme naïve, en lui faisant visiter les multiples recoins de sa petite maison. Lieu isolé et caché, situé à la périphérie parisienne, la petite maison de Trémicour regorge d'architectures libertines et d'artifices sensuels. Les désirs de Méлите s'allument progressivement à travers la visite des différentes chambres et s'attisent notamment devant l'énergie érotique et les plaisirs esthétiques que procurent le « lit d'étoffe de pékin jonquille chamarrée des plus belles couleurs » (Bastide, *La petite maison* : 35), « les jattes de porcelaine gros bleu rehaussées d'or » (45) et les fresques et meubles peints par Boucher, Huet et Bachelier (45-46) qu'ils dérobent à son regard. Ainsi, les ravissements érotiques énoncés par Méлите sont de l'ordre d'une expérience esthétique. De fait, Paul Young suggère que le roman de Bastide conçoit un nouveau modèle d'intériorité élaboré plutôt à partir d'une terminologie esthétique et spatiale :

Bastide's ekphrastic writing highlights this movement away from the body; the text does not offer a single *portrait moral* [...]. If the *for intérieur* is readable, it is only because it appears to have been projected onto the objects and spaces surrounding Trémicour (Young 2008 : 79).

À l'instar de *La petite maison*, les espaces intérieurs du château dans *Malvina* se dévoilent au lecteur par l'entremise d'une visite guidée : « Le déjeuner étant fini, et la conversation épuisée, mistriss Birton proposa à sa cousine de parcourir l'intérieur du château » (Cottin, *Malvina* : 31). L'ensemble des chambres qui composent l'appartement de Mistriss Birton se déploient selon la logique conventionnelle de l'emboîtement et se dévoilent à la manière d'un effeuillage. Afin de solliciter les sensations des ses occupants, chaque chambre, savamment préparée, recèle un appareil ornemental propre à la séduction libertine, c'est-à-dire une jouissance à la fois physico-sensorielle, intellectuelle et esthétique. Ces décors et objets peuvent être classés selon une catégorie de modalité d'expression artistique et esthétique, soit la musique, la lecture et la peinture. Dans la pensée psychomatérialiste sensualiste et expérimentale du libertinage, ces expressions esthétiques sont envisagées comme des mobiles puis des métaphores aptes à fomentier et à moduler l'émoi du désir (Bernier 2001).

Bien que Mme Cottin exploite plusieurs topoï communs du roman libertin dans *Malvina*, leur fonctionnement et leur usage diégétiques se révèlent antinomiques. Au lieu d'être séduite par les pièges érotiques tendus par l'architecture sensuelle qui l'entoure, Malvina demeure chastement indifférente. Si Malvina est curieuse de découvrir les espaces privés de Mistriss Birton, elle n'est pas pour autant voyeuse. Ainsi, au lieu d'adopter la perspective voyeuriste du personnage libertin, le lecteur embrasse plutôt la subjectivité vertueuse de Malvina.

La visite débute par la description presque encyclopédique des espaces et des décors que recèle l'appartement de Mistriss Birton. Elle commence avec la présentation de deux salles destinées à des formes de sociabilité intime, « un joli salon de musique » contenant « des orgues, des pianos, des harpes, enfin toutes sortes d'instruments possibles » (Cottin, *Malvina* : 31), puis « une spacieuse bibliothèque ». La visite se poursuit dans « une vaste galerie de tableaux ». Si, dans le château libertin, la préférence est pour les toiles galantes et érotiques de Boucher et de Fragonard, chez Mistriss Birton il y a des peintures paysagistes. En fait, la spécificité des tableaux, surtout des peintures paysagistes, dans le château de Mistriss Birton, est évoquée plus tôt dans le roman dans une scène qui permet à la romancière de jouer sur l'opposition entre la culture (la civilisation) et la nature, qui est une thématique essentielle du roman. Plus précisément, la référence à la peinture paysagiste met en confrontation deux esthétiques de la nature, soit la grande, belle, sauvage et sublime nature, espace proto-romantique des hautes terres et la nature pastorale, soit une nature arcadienne et domestiquée. En

voyant la disposition mélancolique de Malvina qui contemple le paysage écossais à travers la fenêtre de son appartement, Mistriss Birton conseille à la jeune femme de poser plutôt son regard méditatif sur les paysages bucoliques représentés dans les tableaux de maîtres italiens et flamands qui ornent les murs de sa chambre. Pour la châtelaine, la nature artificielle captée dans la peinture surpasse en valeur esthétique la géographie réelle et démesurée de l'Écosse :

Tandis que Malvina considérait attentivement ce tableau, elle fut interrompue par une voix caressante qui s'informait d'elle avec intérêt ; elle se retourne, et aperçoit mistriss Birton dans le déshabillé le plus élégant, et qui, lui souriant, lui dit ; « Ah ! ma belle cousine, ce ne sont point ici les aspects doux et fertiles de notre France ; c'est là seulement que se déploient tous les bienfaits de la nature : nous n'avons ici que ses rigueurs ; mais, en attendant que la belle saison vienne un peu égayer nos montagnes, j'ai eu soin de faire placer ici différents tableaux des meilleurs maîtres des écoles italienne et flamande. Croyez-moi, il vaut mieux regarder le beau ciel de France et d'Italie en peinture, que celui d'Écosse en réalité ». Malvina leva les yeux, et aperçut en effet plusieurs jolis paysages disposés avec goût sur le papier vert qui ornait son cabinet. (Cottin, *Malvina* : 24).

À part les tableaux paysagistes, il existe dans le château d'autres images de la nature artificielle et esthétisée. Lorsque Malvina arrive dans le boudoir de Mistriss Birton, elle découvre que le système de tuyaux du château sert à nourrir une serre dans laquelle la châtelaine cultive une collection de plantes dont la valeur érotique est manifeste :

[E]lle avait fait construire au-dessus une petite serre chaude où elle cultivait, en toutes saisons, les arbrisseaux odorants que des climats plus doux ne voyaient naître que l'été : par une ouverture aménagée avec art, la rose, l'oranger et l'héliotrope exhalaient leurs parfums aromatiques dans son boudoir. (Cottin, *Malvina* : 32).

Ici, les aspects visuels et olfactifs de la flore exotique se conjuguent pour solliciter la sensualité du visiteur. « Un bocage de verdure entremêlé de touffes de fleurs » (Cottin, *Malvina* : 32) peint dans la fresque des murs reproduit le motif végétal du boudoir. Toutes ces fleurs artificielles semblent si réelles que même la voix narrative commente l'effet trompeur de cet artifice : « chacun, trompé par leurs couleurs et séduit par l'odorat, se croyait au milieu des champs » (Cottin, *Malvina* : 32). Nous retrouvons des échos de cette serre érotisée dans quelques ouvrages du XIX^e siècle dont les exemples les plus percutants demeurent la serre naturaliste de Renée Saccard dans *La Curée* (1871) d'Émile Zola et la serre décadente de des Esseintes dans *À Rebours* (1894) de J.-K. Huysmans.

Bien que le roman nous livre très peu d'information quant au portrait physique de Mistriss Birton, il est clair que sa sensualité se reflète dans son environnement intime. Ici, corps et décor coïncident. La vitalité voluptueuse et l'artificialité du décor végétal sont symboliques des penchants faux et corrompeurs de la châtelaine.

Derrière toute cette végétation réelle et ornementale, cachée par « un rideau de crêpe », se dévoile « l'asile de la volupté » (Cottin, *Malvina* : 32). Le seul mobilier dans la chambre, « une otto-

mane », accorde à l'espace un certain érotisme exotique largement consonnant avec les intérieurs libertins de l'époque. Cet épisode du boudoir et la description du décor et des objets qu'il recèle confirment l'importance des indicateurs spatiaux quant à la caractérisation du portrait moral des personnages. Le périple sensuel et esthétique dans le boudoir de Mistriss Birton n'a aucune incidence sur la suite narrative du roman et de ce fait constitue un des seuls moments dans l'histoire où la description de l'espace prévaut sur la narration des événements. Pourtant, entrer dans ce boudoir, c'est entrer dans un univers libertin d'ostentation et de technicité esthétique dans lequel les divers indicateurs spatiaux (architectures et décors) deviennent des dispositifs de persuasion érotique agissant sur la psychologie du spectateur.

Dans le cadre du récit libertin, le dévoilement final de « l'asile de la volupté » pourrait représenter le terminus délicieux de l'itinéraire érotique. Pourtant, pour Mme Cottin, il s'agit plutôt d'un terminus narratif qui canalise et neutralise les penchants libidineux du sujet romanesque et du lecteur. De ce fait, le boudoir de Mistriss Birton se donne comme univers de pièges moraux aménagé afin de persécuter la vertu de Malvina. Le triomphe de Malvina, c'est-à-dire sa capacité à préserver sa pudeur romantique, représente un refus de la part de l'écrivaine d'inscrire son personnage dans le narratif libertin. Plus encore, cette tension entre l'esthétique libertine et l'idéologie sentimentale est symbolique du conflit et des contradictions qui existent entre la passion et la vertu auquel se heurtent plusieurs des personnages féminins de Mme Cottin (Rossard 1982).

Cette superposition des lieux libertins et gothiques au cœur d'une intrigue sentimentale fait du roman *Malvina* une sphère textuelle matricielle et hybride dans laquelle s'entrelacent de multiples trajectoires littéraires, transgénériques et interculturelles. L'utilisation originale que fait Mme Cottin de ces espaces témoigne de l'apport de l'écriture féminine aux transformations esthétiques lors du passage de la littérature des Lumières à la littérature romantique.

Références bibliographiques :

- Abensour, L. et F. Charras, dir. 1978. *Romantisme noir*. Paris : Éditions de l'Herne.
- Auraix-Jonchière, P., dir. 2004. *Ô saisons, Ô châteaux. Châteaux et littérature des Lumières à l'aube de la Modernité (1764-1914)*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal.
- Barthes, R. 1985. *L'Aventure sémiologique*. Paris : Éditions du Seuil.
- Bastide, J.-F. 2008. *La petite Maison*. Paris : Éditions Payot et Rivages.
- Bernand-Griffiths, S. ; P. Glaudes et B. Vibert, dir. 2006. *La Fabrique du Moyen Âge au XIX^e siècle*. Paris : Honoré Champion.

- Bernier, M.-A. 2001. *Libertinage et figures du savoir. Rhétorique et roman libertin dans la France des Lumières*. [Sainte-Foy : Québec] : Les Presses de l'Université de Laval ; Paris : L'Harmattan.
- Biancardi, D. 1995. *Sophie Cottin, une romancière oubliée à l'orée du Romantisme*. Thèse de doctorat, Université Paul Verlaine de Metz. <http://cotbian.free.fr/these.html>. Consulté le 15-30 juin 2012.
- Brix, M. 2004. « Du Château d'Otrante à la forteresse de Silling ». Dans *Ô saisons, Ô châteaux. Châteaux et littérature des Lumières à l'aube de la Modernité (1764-1914)*, sous la direction de P. Auraix-Jonchière. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal : 283-295.
- Cazenobe, C. 1988. « Une préromantique méconnue : Sophie Cottin ». *Travaux de Littérature I* : 175-202.
- Charrière, I. de. *Œuvres complètes*, tome IX. 1981. Édition critique préparée par Jean-Daniel Candaux et al. Amsterdam : G.A. Van Oorschot [1798].
- Cottin, S. *Œuvres complètes, tomes II, III, IV*. 1824. Paris : Menard et Desenne, Fils. [1800].
- DeJean, J. 1984. *Literary Fortifications. Rousseau, Laclos, Sade*. NJ : Princeton UP.
- Durot-Boucé, E. 2004. *Le Lierre et la Chauve-souris. Réveils gothiques. Émergence du roman noir anglais 1764-1824*. Paris : Presses Sorbonne-Nouvelle.
- Eleb, M. et A. Debarre. 1989. *Architectures de la vie privée, maisons et mentalités aux XVIII^e et XIX^e siècles*. Bruxelles : Archives d'architecture moderne.
- Gaulmier, J. 1970. « Sophie et ses malheurs ou le Romantisme du pathétique ». *Romantisme 2* : 3-16.
- Genette, G. 1969. *Figures II*. Paris : Seuil.
- Genette, G. 1972. *Figures III*. Paris : Seuil.
- Hamon, P. 1977. « Pour un statut sémiologique du personnage ». Dans *Poétique du récit*. Paris: Seuil.
- Higelin-Fusté, A. 2008. « Le boudoir dans la littérature ou l'architecture de l'intimité ». *Équinoxes 11* (Printemps/Été) : 1-7.
http://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/Issue%2011/Eqx11_Higelin-Fuste.html. Consulté entre le 15 et le 30 juin 2012.
- Huysmans, J.-K. *À rebours*. 1993. Édition préparée et annotée par Pierre Waldner. Paris : Garnier Flammarion [1884].
- Lafon, H. 1992. *Les Décors et les choses dans le roman français du dix-huitième siècle de Prévost à Sade*. SVEC : 297. Oxford : Voltaire Foundation.
- Lafon, H. 1997. *Espaces romanesques du XVIII^e siècle, 1670-1820. De Madame de Villedieu à Nodier*. Paris : PUF.
- Le Brun, A. 1982. *Les Châteaux de la subversion*. Paris : Garnier.
- Le Scanff, Y. 2007. *Le Paysage romantique et l'expérience du sublime*. Seyssel : Éditions Champ Vallon.
- Lévy, M. 1968. *Le Roman gothique anglais, 1764-1822*. Paris : Albin Michel.
- Martin, C. 2004. *Espaces du féminin dans le roman français du XVIII^e siècle*. SVEC : 01. Oxford : Voltaire Foundation.
- Minski, A. 1998. *Le Préromantisme*. Paris : Armand Colin.

- Pelckmans, P. 2004. « L'Écosse des romancières ». Dans *Locus in Fabula. La topique de l'espace dans les fictions françaises d'Ancien Régime. La République des Lettres 19*, sous la direction de N. Ferrand. Louvain : Éditions Peeters : 249-259.
- Rasson, L. 1993 *Châteaux de l'écriture*. Paris : Presses universitaires de Vincennes.
- Rossard, J. 1982. *Pudeur et Romantisme (Mme Cottin, Chateaubriand, Mme de Krüdener, Mme de Staël, Baour-Lormian, Vigny, Balzac, Musset, George Sand)* Paris : Librairie A.G. Nizet.
- Staël, G. de. *Corinne ou l'Italie*. 1985. Édition préparée et annoncée par Simone Balayé. Paris : Gallimard [1807].
- Sykes, L.C. 1949. *Madame Cottin*. Oxford : Basil Blackwell.
- Van Tieghem, P. 1967. *Ossian en France. Tome Second*. Genève : Slatkine Reprints.
- Young, P. 2008. *Seducing the Eighteenth-Century French Reader. Reading, Writing, and the Question of Pleasure*. VT : Ashgate Publishing Company.
- Zola, E. *La Curée*. 1981. Édition préparée et annotée par Henri Mitterand. Paris : Éditions Gallimard [1871].