



HAL
open science

**Satire du matérialisme dans le roman féminin
britannique de 1778 à 1824: Fanny Burney, Jane
Austen, Suzan Ferrier**
Patricia Dillard Dillard Eguchi

► **To cite this version:**

Patricia Dillard Dillard Eguchi. Satire du matérialisme dans le roman féminin britannique de 1778 à 1824: Fanny Burney, Jane Austen, Suzan Ferrier. Littératures. Université d'Orléans, 2011. Français. NNT: 2011ORLE1114 . tel-00690631

HAL Id: tel-00690631

<https://theses.hal.science/tel-00690631>

Submitted on 24 Apr 2012

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.



UNIVERSITÉ D'ORLÉANS



ÉCOLE DOCTORALE SCIENCES DE L'HOMME ET DE LA SOCIÉTÉ

ÉQUIPE de RECHERCHE du LABORATOIRE META

THÈSE présentée par :
Patricia Dillard Eguchi

soutenue le : **2 Avril 2011**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université d'Orléans**

Discipline : **Littérature et civilisation britannique**

**Satire du matérialisme dans le roman féminin
britannique de 1778 à 1824, Fanny Burney,
Jane Austen, Susan Ferrier**

THÈSE dirigée par :

Thomas Pughe
Jeffrey Hopes, codirecteur,

Professeur à l'université d'Orléans
Professeur à l'université d'Orléans

RAPPORTEURS :

Anne Bandry-Scubbi
Hélène Dachez

Professeur à l'université de Strasbourg
Professeur de l'université de Toulouse 2

JURY:

Thomas Pughe
Jeffrey Hopes
Anne Bandry-Scubbi
Hélène Dachez
Madeleine Descargues-Grant

Professeur à l'université d'Orléans
Professeur à l'université d'Orléans
Professeur à l'université de Strasbourg
Professeur à l'université de Toulouse 2
Professeur à l'université de Valenciennes

SOMMAIRE

<u>INTRODUCTION</u> :	p. 4
<u>PREMIERE PARTIE : DES NOTIONS ESSENTIELLES</u>	p. 20
1- Chapitre 1 : Roman féminin, condition féminine et féminisme : où se situent les œuvres de Burney, Austen et Ferrier ?	
a- Roman féminin :	p. 21
b- Condition féminine :	p. 44
c -Féminisme.....	p. 57
2- Chapitre 2 : La satire :	p. 68
3- Chapitre 3 : Quel matérialisme ?	p. 92
<u>DEUXIEME PARTIE : LES POINTS COMMUNS</u> :	p. 113
1- Chapitre 1 : Introduction au contexte social dans les romans de Burney, Austen et Ferrier :	p. 114
2- Chapitre 2 : Didactisme :	p. 143
3- Chapitre 3 : Notions et éléments de discours communs à Burney, Austen et Ferrier	
a- L'élément bourgeois :	p.182
b- L'ironie : double-entendre, sous-entendu et non-dit :	p. 193
c- La cohérence :	p. 201
d- L'élément d'intrusion :	p. 205
<u>TROISIEME PARTIE : L'OBJET</u>	p. 214
1-Chapitre 1 : Les falbalas de Madame Duval :	p.215
2-Chapitre 2 : Les multiples objets de <i>Northanger Abbey</i> :	p.241
3-Chapitre 3 : l'avidité consummatrice de Lady Juliana :	p.268
4-Chapitre 4 : Beefsteak et soupe à la tortue : la gourmandise du Dr Redgill.....	p.285
<u>QUATRIEME PARTIE : L'ARGENT</u>	p.302
1-Chapitre 1 : <i>Cecilia</i> ou le monde de l'argent :	p. 308
2-Chapitre 2 : Austen : Mariage de raison, mariage déraison :	p.339
<i>Lady Susan</i> :	p.344
<i>Sense and Sensibility</i> :	p.345
<i>Pride and Prejudice</i> :	p.352
<i>Persuasion</i> :	p.364

3-Chapitre 3: Bipolarités structurelles dans les romans de Ferrier:..... p. 372
 Marriage :..... p.376
 The Inheritance :.....p.392

CONCLUSION :.....p.409

BIBLIOGRAPHIE :.....p.431

INTRODUCTION

De fortes contraintes juridiques, morales et coutumières pesaient sur les femmes de la fin du 18^{ème} siècle. Les écrits féminins s'en ressentaient autant du point de vue des stratégies littéraires que de l'intrigue. Pour contourner les interdits et les tabous dont l'écriture féminine devait tenir compte, certaines romancières eurent recours à une satire ingénieuse qui ridiculisait les travers d'une société qui leur interdisait le sens critique. L'étude du contexte permet de faire la lumière sur le pourquoi et le comment de leurs stratégies satiriques. C'était l'époque des Lumières anglaises et écossaises, du début de la Révolution Industrielle et de la formation des classes moyennes. L'économie s'épanouissait et requérait une première « consommation de masse ». Synecdoques de la femme à vendre ou qui cherche à l'être, l'objet et l'argent sont les deux aspects d'analyse critique qui sous-tendent la structure de ce travail. Les mots-clés seront donc satire, matérialisme et condition féminine. La théorie de la re-création esthétique à la réception de Wolfgang Iser sert à souligner l'écart de réception possible entre les lectorats de deux époques au moins, et ensuite à susciter, investigations dans le contexte à l'appui, une émotion nouvelle à la lecture de ces ouvrages vieux de deux siècles. La théorie de la consommation de Baudrillard est choisie parce qu'elle facilite une compréhension de certains comportements autour de l'objet de personnages satirisés dans les romans.

Si l'une des façons d'exprimer une opinion contestée par la moitié d'un lectorat peut être la satire, certaines romancières comprirent que le choix de ce trope pouvait non seulement celer des sous-entendus qui risquaient de provoquer l'indignation du patriarcat mais également séduire le lecteur misogyne. Nous allons progressivement voir comment la plasticité des techniques satiriques se révèle d'une utilité précieuse à trois femmes qui se suivent dans le temps, dont l'influence va de l'une vers l'autre et qui ont beaucoup à dire, à ridiculiser et à ironiser sur la société et les mœurs de leur temps. Cette thèse démontrera entre autres que le recours à la satire permet d'attirer l'attention du lecteur de l'époque et la nôtre sur l'espace exigü attribué à la femme et sur son total manque de droits.

Soumise, objet comptable ou de désir, la femme de la fin du 18^{ème} siècle et du début du 19^{ème} siècle connaissait une existence limitée par la loi, le droit coutumier, la religion et l'opinion publique. Le patriarcat était maître du destin féminin. Ce pouvoir était contesté par quelques femmes de lettres et certains écrivains. Les « *Bluestockings* » pour lesquelles la plupart des hommes n'avaient aucun respect et que certaines femmes redoutaient d'imiter ouvertement – c'est le cas de Fanny Burney – faisaient preuve de connaissances approfondies en lettres classiques par exemple et traduisaient du latin ou du grec, gagnant dans cette activité une certaine confiance en elles-mêmes : cette confiance était vue comme

un défi au patriarcat. Les « *Bluestockings* » seront naturellement examinées lors de ce travail, la pertinence de leurs revendications rejoignant certains plans de la satire implicite que l'on rencontre chez Burney, Austen et Ferrier.

Une façon de critiquer plus librement sans en avoir exactement l'air est donc le recours à la satire. L'un des buts de cette thèse est de démontrer la plasticité de la technique satirique et son utilité pour des romancières de la fin du 18^{ème} siècle et du début du 19^{ème} siècle qui se positionnent comme sociocritiques mais désirent éviter de heurter de plein fouet la susceptibilité patriarcale ; l'un des points d'intérêt de ce travail sera de démontrer pourquoi la susceptibilité du lectorat masculin devait être sérieusement ménagée. La satire permet de brasser plusieurs plans critiques à la fois tout en conférant un espace d'expression bien plus large que celui qui était autorisé alors pour une femme. Cette thèse démontrera que le recours à la satire est une stratégie qui permet notamment d'attirer l'attention du lecteur sur l'espace exigü attribué à la femme et sur son total manque de droits ; le procédé permet de souligner les excès matérialistes qui réduisent la femme en toton des modes, en gibier à pourchasser pour mettre la main sur sa dot, en dépendante de mari qui a plein droit sur la fortune de sa femme qu'il joue aux cartes, et, pour finir, en maîtresse de maison à plein temps. Les raisons de l'emploi de la satire à l'encontre du matérialisme n'existent pas uniquement pour dénoncer le monde patriarcal ; mais le capitalisme tout neuf qui produit les articles provenant des fonderies de Birmingham, la porcelaine de Wedgwood ou les tissus améliorés par les progrès dans le domaine des filatures, appartient au monde des hommes ; la femme y participe en consommatrice quitte à devenir esclave de ses désirs d'objets, ou bien jeune fille à peine pubère, vend ses charmes et son « éducation » (qui ne compte pas que les grâces et deux ou trois morceaux à jouer sur un piano) sur le marché du mariage dans l'espoir d'obtenir confort et même accès aux nouveautés qu'elles soient objets ou spectacles.

Le recours à la satire chez la femme écrivain n'était pas si commun comme on s'en rend compte en étudiant le cheminement du roman féminin à l'époque. Les proto-féministes comme Catherine Macaulay et Mary Wollstonecraft auraient peut-être été plus populaires à leur époque si au lieu de la colère et de l'indignation – parfaitement compréhensibles sous certains aspects – elles s'étaient servies d'esprit, d'humour et de satire. Et pourtant, Wollstonecraft demeure LA proto-féministe sur laquelle les recherches se basent pour comprendre le sentiment d'écœurement des femmes de cette époque. A l'analyse, nous pouvons cependant retrouver autant de force critique chez Burney, Austen et Ferrier qui emploient très peu dans leurs ouvrages l'indignation directe contre l'inégalité des sexes.

L'étude de leur stratégie satirique démontre cependant un éveil semblable quant au sort de la femme et même une vision plus libérale et plus épanouie que ce que Wollstonecraft destinait à l'éducation des jeunes filles.¹

Le choix des trois auteurs s'impose de lui-même : ces romancières ont en commun un grand sens de l'observation et une force de jugement qui leur permet de séduire le lectorat masculin comme on s'en rend compte dans la critique des gazettes de l'époque, tout en bousculant habilement les préceptes des moralisateurs qui cherchaient à museler les femmes. L'époque choisie qui commence au dernier quart du 18^{ème} siècle et se termine à la fin du premier quart du 19^{ème} siècle est riche en bouleversements en tous genres, depuis les découvertes scientifiques et mécaniques jusqu'à l'avènement du capitalisme et l'aube d'un proto-féminisme qui était fort modeste dans ses désirs. Cette époque fournit ample matière à la critique sociale, les polémiques et bien sûr la satire, qu'elle soit masculine ou féminine. Il est intéressant de voir que ce tournant de siècle est fort propice aux romancières qui ont littéralement dominé le genre pendant une quarantaine d'années.²

Les œuvres de Burney, Austen et Ferrier ne sont pas toutes satiriques et, pour cette raison, la thèse s'en tiendra à l'analyse de celles qui constituent une satire intéressante du matérialisme dans le quotidien féminin, autrement dit le règne de l'objet et le sujet paradoxal de la nécessité d'acquiescer un revenu tout en étant désintéressé. Chaque auteur a sa façon de s'attaquer aux deux, et nous avons en sus l'intérêt de la comparaison entre trois points de vue sociaux différents qui reconstituent pour le lecteur de nos jours le paysage de la société d'alors.

Burney est l'écrivain de Londres qui connaissait des personnages fascinants comme le Dr Johnson, le peintre Reynolds, l'acteur de théâtre Garrick, et le monde musical grâce à son père le musicologue Dr Burney et sa sœur qui était claveciniste ; en fréquentant Mrs Thrale³ qui tenait un salon littéraire, elle avait la possibilité d'entendre des commentaires et des réparties ; en faisant partie de la maisonnée de la reine Charlotte, elle avait l'occasion

¹ Lire les revêches conseils donnés par Mary Wollstonecraft dans : *Thoughts on the Education of Daughters*, Thoemmes Press, (1797) 1995. Ces conseils écrits pour gagner sa vie sont à peine différents de ceux qu'elle développe dans *A Vindication of the Rights of the Woman* écrits plus tôt entre 1790 et 1794. Il faut songer qu'à cette époque Burney avait déjà publié *Evelina* (1778) et *Cecilia* (1782), et que l'enjouement de Burney ne pouvait que lui gagner des suffrages déniés à Wollstonecraft dont la passion indignée la desservait.

² Nous verrons plus loin les chiffres.

³ Mrs Thrale que le riche mari commerçant en bière laissait soigneusement derrière lui à la campagne pour vivre sa vie à lui à Londres où il avait ses maîtresses, ne voyait aucun inconvénient à ce que son épouse soit d'une part enceinte pour la plupart du temps, et d'autre part tienne une sorte de salon littéraire. Mrs Thrale recueillit le Dr Johnson quand il était âgé avant d'aller elle-même après son veuvage, en Italie où elle épousa un ténor. Nous reviendrons sur Mrs Thrale.

de se faire une idée des exigences invraisemblables de l'étiquette – et de tomber malade¹ – avant d'épouser un noble français sans le sou réfugié en Angleterre à cause de la Révolution Française. Burney est l'auteur qui était le plus dans la nécessité d'écrire non seulement parce que la pétulance de sa plume le réclamait mais pour la raison plus simple qui était la nécessité de gagner sa vie. Nous verrons au fur et à mesure que pour les femmes de son époque, il était plus courant de subir le manque d'argent que d'être en possession du moyen d'en gagner.

Austen, la seule romancière des trois à avoir survécu à l'élimination progressive des femmes écrivains par les faiseurs d'anthologies de la littérature, avait des moyens modestes et connaissait la vie sur le grand pied uniquement grâce à l'un de ses frères chez qui elle passait des vacances et qui avait prospéré dans la marine. Son séjour à Bath ne lui avait pas donné le goût des « grandes » villes. Sa vie relativement brève d'adulte se passa dans une petite ville. Néanmoins comme le montre la biographie complexe de Austen par Claire Tomalin², la famille de l'auteur et leurs accointances vont d'un extrême à l'autre sur l'échelle de la fortune.

Pour compléter le panorama social, nous avons une Ecossoise d'Edimbourg dont le père administrait les terres du duc d'Argyll ; autrement dit, Susan Ferrier n'avait pas exactement besoin d'argent pour vivre. Ferrier avait beaucoup à observer, les cibles de sa satire se trouvant dans le pittoresque de la société qu'elle fréquentait depuis le pauvre chef de clan des Highlands (ou « laird ») jusqu'aux grandes dames anglaises en déplacement depuis la plus moderne Angleterre. Grâce à Ferrier, nous découvrons non seulement les paysages réels et sociaux de l'Ecosse mais aussi le point de vue défavorable d'une Ecossoise sur ce qui représente le monde anglais. La dichotomie anglo-écossaise transparaît clairement dans ses deux premiers romans qui seront analysés dans ce travail.

Jane Austen lisait Burney qu'elle appréciait (notamment *Cecilia* - et *Camilla* que nous ne présentons pas). Ferrier lisait Burney et Austen ; nous ne savons pas si elle les appréciait mais nous pouvons déduire que c'était le cas : son style de surenchère comique et les cibles du ridicule voisinent avec le style comique et enjoué de Burney, tandis qu'elle n'hésite pas à placer dans ses romans des phrases calquées sur celles de Austen. Si cela prouve une chose, c'est que la circulation des livres entre Angleterre et Ecosse n'était pas mauvaise ; et pourtant il nous est difficile de nous rendre compte du fait que les deux pays, géographiquement si proches pour nous, étaient à l'époque deux mondes qui se

¹ A force de règlements draconniens pour l'entourage des dames de la reine Charlotte, Fanny Burney tomba sérieusement malade et dut quitter la Cour.

² Claire Tomalin, *Jane Austen, passions discrètes*, Editions Autrement Littérature, 1997.

fréquentaient peu, si l'on excepte l'aristocratie écossaise qui n'avait d'écossais que les terres.

Si les trois auteurs ont en commun le recours à la satire et forcément donc – entre autres – le goût d'une spirituelle critique sociale complètement diverse suivant leur personnalité et leurs motivations, il n'y a rien qui puisse sous-entendre imitation ou plagiat. Les trois romancières sont extrêmement différentes, sauf dans leur implicite démonstration du peu de cas qui était fait de la femme et leur explicite dénonciation des abus du matérialisme dans le quotidien ; elles insistent, par extension et selon leurs styles de procédé d'écriture, sur le manque d'espace de vie – et d'expression en ce qui les concerne – accordé à la femme, estimée comme objet et comme esclave de l'objet, comme symbole de leur dot et comme victime de la nécessité de se trouver un mari le mieux fortuné possible. Les romans de Burney sont partagés entre la satire et le sentimental comme deux moitiés qui représenteraient les deux interdits d'alors pour la femme : nous verrons qu'il n'était pas loisible aux femmes d'avoir de l'esprit ni de se perdre dans les romans sentimentaux, les romans français (Rousseau notamment) et allemands (Goethe) étant jugés nuisibles pour le chétif entendement féminin.

La période choisie commence à l'époque où le roman féminin gagne ses galons. Afin de mieux comprendre ce en quoi les trois auteurs sont originaux non seulement dans leur choix de la satire pour mieux dénoncer les ridicules et les folies, mais également sur le plan générique, nous reconstituerons le chemin du roman anglais dans notre première partie ; c'est un chemin assez court qui nous conduit aux années 1770, quand Burney entre en lice. Ce cheminement du roman est intéressant et révélateur. Lorsque Burney prend la plume, elle n'est évidemment pas la seule candidate à s'installer rapidement au sommet du genre ; mais les autres romans de femmes – nous le verrons – ne font qu'esquisser une histoire d'amour ou, à la manière de Sarah Fielding et Charlotte Lennox, jouent avec la satire dans un contexte anecdotique ; elles peuvent s'en prendre à l'excès de la lecture d'un seul genre de roman¹ ou produire une satire parfois décosue², se privant ainsi de l'impact de la métaphore filée. Burney, Edgeworth, Austen et Ferrier écrivent toutes en ménageant deux finalités : constituer un récit avec une intrigue qui sert d'ossature à l'expression satirique autant qu'aux rebondissements de scène en scène, et avoir recours à une pluralité de plans sur lesquels s'appuient et pivotent et l'intrigue et la critique sociale, dite et non-dite, explicite et implicite.

¹ Comme *The Female Quixote* de Lennox.

² C'est le cas de Sarah Fielding qui fait mourir son héros *David Simple* sans motif apparent pour sa satire.

S'il est indéniable que Edgeworth appartient à la même catégorie d'auteurs que nos trois romancières, elle est beaucoup plus étudiée que Ferrier sur laquelle les sources secondaires sont rares. En outre, le contraste entre les lairds pittoresques et les aristocrates anglais, entre l'ancienne tradition d'élevage de bétail et la nouveauté du pacage du mouton qui a eu comme conséquence de tondre les forêts écossaises mérite l'analyse. Burney, Austen, et Ferrier, en outre, sont celles qui mettent le mieux en évidence et les accros de ce phénomène tout neuf de consommation et la chosification inévitable de la jeune fille sur le marché du mariage.

Burney et Ferrier avaient été traduites en français et en d'autres langues de leur vivant, mais à notre époque il semble que certains critiques des romancières anglaises désirent continuer à les confiner aux oubliettes. C'est le cas de Eva Loechner qui écrit dans le *Magazine Littéraire* de juin 2008 que Austen est l'« héritière de (ces) romances un peu mièvres » dans lesquelles les heureux mariages des héroïnes sont « la fin heureuse et désirée ».¹ Eva Loechner n'est probablement pas la seule à ne pas bien connaître l'histoire de la littérature féminine anglaise, et, faute impardonnable, à n'avoir pas lu ou pas compris la portée de romans tels ceux de Sarah Fielding, Charlotte Lennox, Maria Edgeworth ou Fanny Burney. Le même *Magazine Littéraire* étale de similaires erreurs de jugements hâtifs et erronés. Ainsi Minh Tran Huy écrit : « De fait les Anglaises n'ont cessé, de Jane Austen à Zadie Smith, d'occuper le devant de la scène littéraire, chez elles comme à l'étranger » et parle de « pionnières comme Jane Austen »². En effet, si celle-ci était la seule véritable première romancière de la littérature en langue anglaise, il ne nous resterait qu'à continuer dans le chemin des faiseurs d'anthologie ou d'histoire du roman comme Ian Watt. Citons la très juste remarque de Dale Spender qui ficelle la controverse en rappelant que, dans les années 1950, l'histoire du roman était une affaire d'hommes et de Jane Austen :

*Women – or more precisely, one woman – entered only after men had ushered the novel into the world : Jane Austen, writes Ian Watt in « A Note » at the end of **The Rise of the Novel**, provided a steady and guiding influence for this new form but neither she, nor any woman, had helped to bring it into existence. In this book in which Fanny Burney is mentioned on only three occasions (and in less than three lines) he does say 'that Jane Austen was the heir of Fanny Burney', but as this is the only cursory reference, the impression remains that when it comes to women novelists there was no one to speak of, before Jane Austen.*³

¹ Eva Loechner, « Une voix nouvelle », *Le Magazine Littéraire*, N°476 Juin 2008, p.60.

² Minh Tran Huy, « De Jane Austen à Zadie Smith...Les romancières anglaises », *Ibid*, p.54.

³ Dale Spender, « Women and Literary History » *The Feminist Reader, Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*, Catherine Belsey & Jane Moore eds, Palgrave Macmillan, (1989) 1997, p.17. La remarque

Il semblerait bien que Minh Tran Huy et ses acolytes se contentent de faire écho au jugement hâtif de Ian Watt en ce qui concerne la soit disant pionnière du roman anglais. Ce qui n'enlève rien à la valeur distinguée de Jane Austen, valeur écrite qui risque d'être mise en péril par les mises en films de ses œuvres. Outre le fait que de son vivant, et contrairement à Burney, Austen n'occupait pas exactement le devant de la scène littéraire, comme nous le verrons, il y a déjà avant elle un petit catalogue de romancières dont le style n'avait rien de mièvre. Il est d'ailleurs amusant de constater comment Eva Loechner, dans le même article¹, précise que Austen défait le schéma attendu des épousailles de l'héroïne. Comment ? Où sont les romans de Austen où l'héroïne ne se marie pas dans la plus parfaite félicité ? Même Marianne Dashwood (*Sense and Sensibility*) est supposée être heureuse avec le colonel Brandon : Austen nous prie de le croire.

Nous voici déjà confrontés à la controverse des jugements qui émettent les auteurs pour mieux les classer : nous avons « pionnière », mais nous avons aussi féminin et féministe. Ces deux dernières notions ont leur importance et placent les trois auteurs dans l'axe sociocritique du contexte en face duquel nous allons travailler.

Les recherches effectuées par les critiques des années 1980 comme Margaret Anne Doody², Dale Spender, Eva Figes³ et bien d'autres avec lesquels(elles) nous ferons connaissance comme, plus récemment Janet Todd⁴, montre que l'évolution du roman en langue anglaise et écrit par les femmes est complexe et liée aux précaires libertés d'expression que prenaient les écrivains depuis le 17^{ème} siècle.

Pour mieux comprendre l'habileté de nos trois romancières et combien elles méritent d'être lues, relues et appréciées de nos jours, il sera nécessaire de faire plusieurs détours. Nous irons du général au particulier en commençant par situer les notions indispensables à cette thèse que sont la forme générique du roman, les formes satiriques et le contexte satirique, les grandes lignes de contexte social et historique qui sont évidentes pour le lectorat d'alors et plus obscures pour nous-mêmes en insistant sur l'aspect matériel qui inclut production, consommation, gaspillage et pauvreté ; parallèlement à cette introduction générale au contexte, nous pénétrerons dans le monde des femmes tel que peu

de Ian Watt provient de: *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding* , London, 1957, p.296.

¹ Eva Loechner, « Une voix nouvelle », *Le Magazine Littéraire* N°476, Juin 2008, p.60.

² Margaret Anne Doody, *Frances Burney, The Life in the Works*, Rutgers U.P., New Brunswick, N.J., 1988.

³ Eva Figes, *Sex & Subterfuge, Women Writers to 1850*, The Macmillan Press Ltd, 1982.

⁴ Janet Todd, *The Sign of Angellica, Writing and Fiction, 1660-1800*, New York, Columbia U.P., 2002.

d'hommes se sont donné le mal de l'étudier et dont l'historienne Amanda Vickery¹ nous donne un aperçu. Socialement, un élément de poids dans le domaine du matérialisme au 18^{ème} siècle est celui de la constitution des classes moyennes en rapport étroit avec le progrès industriel, les inventions et le monde des Lumières. Dépendant du degré et de l'ancienneté de leur fortune, autant que de leur façon à s'intégrer au monde du « Ton », elles forment plusieurs échelons et, comme nous le verrons, le terme bourgeois n'a pas encore de connotation péjorative alors que celui de commerçant commence à en avoir une. Nous tiendrons donc compte des transformations de classes (classes moyennes en pleine formation, gentry et aristocratie dominant le panorama social sans échapper à l'influence de la Révolution Industrielle et à la frénésie de consommation). Pour cette raison et parce que cela a des répercussions sur la satire, nous devons tenir compte de l'élément bourgeois dans ce travail de par la juxtaposition des changements qui survenaient dans la société ; grâce aux progrès techniques, aux théories capitalistes comme surtout celle d'Adam Smith, les fortunes nouvelles des marchands, des propriétaires de manufactures ou des arrivistes, ce que nous appelons en français la bourgeoisie et en anglais « middle class » venait prendre une place essentielle dans ces changements ; cette bourgeoisie aux nombreux échelons était une classe neuve. Elle n'incluait pas que des commerçants fortunés mais également les artistes de renom, les écrivains, les inventeurs, bien des penseurs et théoriciens que nous verrons brièvement quand ils ont un rapport avec la compréhension de la satire et de son contexte, et donc cette foule éduquée dans le goût ou les lettres, dans la musique ou la peinture constituaient ce que nous pouvons appeler...l'intelligentsia de cette époque et avant que le terme soit né. L'élément bourgeois est important dans la thèse pour deux raisons : Burney, Austen et Ferrier en faisaient partie et donc leur jugement de la société est forcément influencé par les aléas de la fortune – ou du manque de fortune en ce qui concerne Burney et Austen. L'élément bourgeois entre en compte directement dans la lecture des romans car il y a caricature ou critique ouverte de l'aristocratie même si l'héroïne se retrouve en fin de roman fille d'un grand seigneur comme c'est le cas de *Evelina* de Burney ou appartient à la gentry comme c'est le cas des héroïnes de Austen. La gentry est un autre échelon de la société censément une coudée au-dessus des classes moyennes, et une personne de la gentry appartient souvent à une famille de propriétaire terrien. Nous enquêterons naturellement sur les divers échelons sociaux qui ont un rôle direct à jouer non seulement dans l'intrigue mais sur la satire. Outre la satire de l'importance du nom chez les aristocrates comme dans *Cecilia* ou *The Inheritance*, pour

¹ Amanda Vickery, *The Gentleman's Daughter, Women's Lives in Georgian England*, Yale U.P., 1998.

Burney et Ferrier, nous ne pouvons que réaliser, grâce au texte, l'importance de fonds pour la fille à marier chez les trois auteurs. Chaque écrivain trouve un moyen sûr de mettre son héroïne à l'abri du besoin tout en lui évitant d'être intéressée ; l'amour est un excellent moyen pour cela surtout si le héros a le charme supplémentaire que lui prête sa fortune, voire son rang comme c'est le cas des héros de Burney. L'amour est donc indispensable : prenons référence sur Austen elle-même qui refusa l'un des plus sérieux prétendants à sa main, sept ans plus jeune qu'elle, vingt-quatre heures après l'avoir accepté, et écrivit dans une lettre de conseils à sa nièce Fanny Knight: « Anything is to be preferred or endured rather than marrying without Affection »¹

Naturellement, il y avait des raisons pour lesquelles les satiristes étaient depuis le siècle précédent priés de modérer leur cruauté. Toute satire étant une piqûre, les satiristes les plus célèbres dans l'Angleterre de la première moitié du 18^{ème} siècle allaient vers la surenchère ou la diffamation et nous verrons comment deux « journalistes » d'alors avaient leur mot à dire sur la primauté du jeu d'esprit sur la violence mortelle des duels et de la calomnie. Il s'agit de Addison et Steele qui animaient leurs deux gazettes, *The Spectator* et *The Tatler*. Parce qu'ils prêchaient la modération dans la satire tout en ne se privant pas de disséquer leurs contemporains, ils font partie de ceux qui influençaient le monde de l'écrit, et il en est de même, à l'opposé, des prêcheurs venus après la seconde moitié du 18^{ème} siècle. Parce que le monde féminin devait endurer la critique et se plier à des listes interminables de règles sur le quant-à-soi notamment dans le monde du roman, ceux qui influèrent dans un sens comme dans l'autre leurs écrits feront partie de notre enquête à la fois sur l'écrit que sur la société.

Le choix du sujet invite à se référer aux théoriciens qui choisissent l'importance du contexte dans l'écrit satirique, comme c'est le cas de Gadamer, par exemple, dans *Truth and Method*². Mais Wolfgang Iser est plus proche de nous et relie les différents paliers de réception grâce à sa théorie de re-création esthétique lors de l'acte de lecture, re-création qui est l'œuvre d'un lecteur actif qui participe à l'écrit. Parce que la méthode choisie est d'apposer texte et contexte face aux lectorats, Iser dans *L'acte de lecture, Théorie de l'effet esthétique*³ dépasse l'herméneutisme dans sa conception de la création de l'œuvre. Nous mentionnons au moins deux lectorats : il sera tenu compte d'une part de ce que nous savons

¹ *Jane Austen's Letters*, collected and edited by Deirdre Le Faye, Oxford U.P., 1995, Lettre du 18-20 Novembre 1814 à Fanny Knight, cataloguée 109, p.280.

² Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, London and New York, Continuum (1975) 2004.

³ Wolfgang Iser, *L'acte de Lecture, Théorie de l'effet esthétique*, Mardaga, Philosophie et Langage, (1976) 1997.

de la réception contemporaine des romancières, et d'autre part de celle que nous connaissons de nos jours, et qui est représentée par la critique. Comme, suivant Iser, chaque lecteur est un re-créateur de texte en puissance, l'intention fondamentale dans ce travail est de considérer le travail de réception en fonction du contexte car :

L'idée importante est que le contenu propositionnel de l'acte de langage étant contextualisé, l'acte ne peut jamais être réduit à la pure séquence de ses propositions, mais qu'il est fixé par la situation et les conditions dans lesquelles sont émises ces propositions.¹

Il y a donc des points inaltérables dans l'écrit qui sont dictés par le contexte et l'époque. Le travail d'interprétation qui ne peut qu'être personnel s'appuiera le plus possible sur les sources primaires et les études historiques, permettant d'évaluer la plausibilité de ce qui est implicite ou non-dit ; néanmoins, l'explicite critique satirique étant née du contexte, la compréhension des cibles sera facilitée par le travail des historiens. La transformation qui s'opère de la réception à la re-création d'un texte vers soi est l'un des aboutissants intéressants qui projette les Lumières du 18^{ème} siècle vers notre 21^{ème} siècle et vice et versa. Les analyses de Iser sur Thackeray et son ironie, notamment, rapprochent les stratégies textuelles et l'éveil de la curiosité du lecteur puis de son interprétation. En outre, Iser nous rappelle que le lecteur ne peut pas être simplement plongé dans un écrit sans voir son jugement, voire son autre lui-même, demeurer hors-texte ; il résume ainsi :

Le fait est que le lecteur est à la fois immergé dans le texte et toujours au-delà du texte. (...) l'objet du texte se construit comme un corrélat de la conscience par un enchaînement de synthèses successives. L'activité synthétique de lecture est continue et fait contrepoids au point de vue mobile du lecteur.²

C'est cet aspect de l'esprit à la fois dans l'œuvre et occupé à établir des synthèses, non seulement d'un mot à un autre mais d'un contexte vers l'écrit et vers le lecteur d'un autre temps que nous retiendrons tout particulièrement car il nous pousse à établir un harmonieux rapport entre texte et hors-texte.

Nous avons déjà énuméré certains des points principaux que la thèse suivra : la notion de bourgeois, l'influence des « *Bluestockings* » – et plus tard de Mary Wollstonecraft – la mise-en-relation entre au moins deux époques de lectorat et de réception, et tout ce qui, du point de vue du contexte, peut avoir fait impact ou peut expliciter la nécessité de mise en

¹ Ibid, p.103.

² Wolfgang Iser, *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, Mardaga, 1976, p.201.

satire. Nous verrons que des évènements sociaux capitaux sont également passés sous silence comme c'est le cas avec Ferrier, et que l'élément didactique qui répond aux sermons de Fordyce ou aux satires de Pope, est inséparable de ces romans.

Nous avons mentionné l'utilité de situer nos romancières dans l'histoire du roman, histoire qui était à l'époque assez courte en ce qui concerne les femmes, mais qui surtout avait connu un retournement moral avec la vertu brandissant son étendard à partir des années 1750. La finalité de ce procédé est de souligner l'originalité de femmes comme Burney, Austen et Ferrier, qui ont su concilier l'esprit du 18^{ème} siècle, esprit qui s'étend à la satire en ayant l'apparence de conserver la légèreté d'un badinage, avec des revendications non-dites que cette thèse va démontrer. Les trois femmes avaient une formation littéraire assez semblable ; Richardson comme Fielding ou Pope étaient tenus en haute estime alors que les sermons de Fordyce constituaient le code de conduite à suivre, code dont elles tenaient compte tout en prenant la liberté de l'interpréter pour leurs propres fins. Or, qui dit code de conduite et sermons, présume fortement didactisme, notion essentielle dans cette thèse parce que sous l'apparence de didactisme, l'écrivain peut déguiser les divers plans sur lesquels joue sa satire. Comme nous le verrons en détail, et au fur et à mesure, la satire est par nature dénonciatrice et s'accompagne souvent de châtement ; par la même logique, tout acte approuvé par la satire se doit d'être récompensé et c'est ainsi que les trois romancières expriment la nécessité de trouver une plénitude empathique avec un conjoint dans le mariage : ce point qui n'est généralement plus discuté à notre époque, est révélateur d'une inégalité totale entre les sexes à l'époque de George III et sous la Régence, inégalité qui condamnait la femme à être au mieux l'intendante de sa maison. Et l'on peut adjoindre à cela l'influence de Addison et Steele qui continua à se faire sentir après leur mort : l'abonnement automatique au *Spectator* dont les maisons conservaient les éditions passées chez Burney et Austen en est une preuve. Nous voyons donc comment le roman féminin que nous présentons est pétri d'esprit et...de moralité.¹ Pour cette raison, la satire et le sentimental – nous l'avons mentionné pour Burney – font partie intégrante des romans.

La thèse sera structurée en quatre parties. Les notions capitales qui sont le roman féminin, la satire, et les formes de matérialisme seront traitées préalablement en partie I; en effet, les écoles de satire classique étaient encore importantes au 18^{ème} siècle et au début du

¹ Roy Porter rapporte un commentaire d'Addison qui résume la matière – mais non la finalité – avec laquelle nos romancières fabriquent le levain de leur récit. 'I shall endeavour,' Addison wrote, 'to enliven morality with wit, and to temper wit with morality, that my readers may, if possible, both ways find their account in the speculation of the day'. Cité dans: Roy Porter, *English Society in the 18th Century*, Penguin, (1982) 1990, p. 304.

19^{ème} siècle. Au fur et à mesure de notre travail, nous nous rendons compte que trois écoles dominant chez nos romancières : l'école horatienne qui est le langage de la femme d'esprit modèle, l'école juvénalienne qui représente le mode d'expression des hommes qui se heurtent aux ridicules des convenances, qui les bousculent et ce faisant viennent en aide à l'écrivain et enfin la ménippée dont certaines caractéristiques se retrouvent chez Burney et chez Ferrier. L'école horatienne étant la moins agressive, il est naturel que ce soit celle-ci qu'emploient les femmes d'esprit. Burney et Ferrier ont recours à l'école juvénalienne pour travailler la satire que l'on pourrait dire double. En effet, un personnage expressément satirisé devient le porte-parole d'un bon sens qu'il ne sied point aux femmes d'exprimer soit parce que cela est trop comique et le rire féminin est ressenti comme une insulte aux mœurs patriarcales, soit parce qu'ils servent à mettre en évidence des travers encore plus accusés. Ces personnages ont le langage agressif, utilisent la familiarité et ont recours à la violence physique, caractéristiques qui font partie de l'école Juvénalienne dont le style ne saurait en aucun cas convenir à une femme, d'où la nécessité de les satiriser. Austen conserve un esprit fin et ironique mais sa satire qui joue dans les dialogues et qui est parfois cruelle et coupante, ne vient pas se juxtaposer à une école en particulier ni à la ménippée ; il y a néanmoins un rapprochement avec le carnavalesque et les fameuses bacchanales des Anciens lors de ces bals où chacun s'efforce de porter un masque – même les héroïnes puisqu'elles sont sans contredit sur le marché du mariage – et lors desquels héros et héroïnes s'efforcent d'échanger des propos non pas polis mais nettement critiques de la société ; c'est le cas dans *Northanger Abbey* et dans *Pride and Prejudice*. Il est intéressant de voir justement l'évolution de ces bals d'un roman à l'autre pour arriver à *Persuasion* où l'héroïne n'est plus sur le marché du mariage, ne participe pas à un bal, et récupère héros et fortune pour la récompenser de sa romantique constance.

La première partie de la thèse qui est en rapport direct avec les romans présentés n'inclura pas d'analyse : les notions présentées sont là pour situer les écrits, donner les motifs du recours à la satire comme moyen d'expression, voire de moquerie du système patriarcal, et enfin brosser le paysage social qui sert de fond à ces romans de mœurs, que le lecteur d'aujourd'hui ne peut vraiment étiqueter de féministes malgré les sourdes récriminations et démonstrations celées derrière la satire du matérialisme sous toutes ses formes. C'est ainsi que nous présenterons les écoles de satire, le cheminement du roman féminin, et les divers aspects du matérialisme afin de préciser comment un ouvrage aussi étranger au monde féminin que *The Wealth of Nations* de Adam Smith pouvait influencer la

sphère féminine comprenant aussi bien écrivains et lectrices, lettrées et illettrées, voire les malheureuses prostituées si nombreuses à Londres sous George III.

En apposition aux ouvrages présentés, la seconde partie donnera une introduction brève à quelques lignes essentielles du contexte des romans, lignes communes qui ont surtout trait à la structure sociale alors en train de se mettre en place. En outre, parce que les romans présentés sont soit répertoriés comme romans de manières ou Bildungsromane nous insisterons sur l'aspect de société « *polite* » et de tout ce qui va avec et qui souvent est fort peu poli. Comme le prouvent les divers ouvrages d'historiens qui se sont penchés sur le rapport entre la consommation, les plaisirs et le commerce au 18^{ème} siècle¹, les mœurs avaient évolué en rapport direct avec l'obtention des produits de la production des manufactures autant nationales que situées dans les comptoirs anglais en Inde voire en Chine. La consommation était effervescente et chacun participait selon ses moyens. C'est pour cette raison que la démonstration de la thèse sera divisée entre deux parties : l'objet et l'argent, Partie III & IV. Deux autres sous-chapitres complèteront la partie II. D'abord, nous nous préoccupons du didactisme qui est un facteur important du roman féminin de la fin du 18^{ème} siècle, qu'il soit satirique ou non, mais a fortiori lorsqu'il se sert de satire : la critique des mœurs met en évidence son contraire, et la satire équilibre souvent le négatif et le positif, le ridicule et la noblesse de sentiment dans les romans présentés pour la thèse. Le didactisme est même un bouclier pour la romancière satirique qui la protège contre l'exigence sourcilieuse de la critique d'alors (écrite par des hommes), des lecteurs, et enfin constitue une justification de l'emploi de la satire. Le raisonnement est simple. Contrairement aux Anciens (l'exemple rabâché des grammaires latines nous a enseigné que la comédie corrigeait les mœurs en riant), la femme qui ose avoir recours à l'esprit satirique doit en justifier l'utilisation par une bonne dose de didactisme. Les formes de didactisme varient d'une romancière à l'autre, et les passages qui seront analysés montreront le degré de précaution dont l'auteur finit par s'entourer. Si les motivations pour l'emploi du didactisme varient avec chaque auteur, il va de soi que ce didactisme est également

¹ Si Roy Porter et J.H. Plumb traitent du plaisir et des répercussions du plaisir sur la vie quotidienne et la santé dans le cas de Roy Porter (Voir :J.H. Plumb, *Georgian Delights*, London : Weidenfeld & Nicolson, 1980, et tous les ouvrages de Roy Porter), d'autres historiens mettent en évidence plusieurs aspects de ce même phénomène qui relie plaisirs, consommation, et répartition sociale. Voir par exemple : Maxine Berg, *Luxury and Pleasure in Eighteenth Century Britain*, Oxford U.P., 2005. ;Liz Bellamy, *Commerce, Morality and the Eighteenth Century Novel*, Cambridge U.P., 1998.; Leonore Davidoff, Catherine Hall, *Family Fortunes, Men and Women of the English Middle Class, 1780-1850*, Routledge, London and New York (1987) 2002.; Elizabeth Kowaleski-Wallace, *Consuming Subjects, Shopping and Business in the Eighteenth Century*, Columbia U.P., 1997.; Elizabeth Langland, *Society in the Novel*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1984. ;Neil Mackendrick, John Brewer, D.H. Plumb, *The Birth of a Consumer Society: The Commercialization of Eighteenth Century England*, London, Europa, 1982.

influencé par le sentiment religieux, sentiment qui est le plus profondément exprimé par Ferrier et qui est en accord avec son temps et l'église presbytérienne qui dominait à Edimbourg.

Pour terminer la partie II, nous mettrons en lumière et via l'analyse textuelle, trois éléments communs à Burney, Austen et Ferrier, éléments auxquels nous avons déjà fait allusion mais dont l'importance est indéniable à la fois parce qu'il faut tenir compte du contexte et parce que la technique narrative choisie par ces femmes l'exige : l'élément bourgeois, le demi-mot et l'élément de cohérence, l'élément d'intrusion.

Nous avons choisi des auteurs qui se complètent et font appel à la satire pour donner libre cours à leur plume, et cependant nous n'établirons pas automatiquement d'analyse comparative entre ces femmes. Elles demeurent différentes même si elles sont liées par certains points techniques ainsi que sur le désir impulsif de critique des mœurs qui, à l'analyse, révèle l'emphase mise sur l'intenable monde féminin de leur époque.

Les deux parties essentielles de la démonstration, portant d'une part sur l'objet et d'autre part sur l'argent, consistent en analyses qui seraient impossibles sans les parties préliminaires qui éclaircissent le terrain ; ces parties préliminaires dont la lecture certes peut sembler d'abord un peu fastidieuse et ensuite apporter peu au sujet de la thèse nous aideront à comprendre le cadre temporel et générique, faciliterons l'analyse subséquente des structures narratives et la mise en scène des cibles de la satire. Seule la première partie sera dénuée d'analyse réelle. Dans ce travail, la mise au point des notions est un départ, un encadrement, une référence. L'introduction à la société du 18^{ème} siècle ensuite ne prétend pas être autre chose. Ce sont les recherches pour les démonstrations qui constitueront le corps des investigations dans le contexte. D'autre part, il va de soi que puisque nous sommes dans l'étude du roman féminin qui s'inscrit dans une époque où la femme n'avait ni liberté ni droits (si nous excluons celui de se taire) sur son destin, les analyses reposeront sur les éléments qui constituent ou touchent de près l'existence et le quotidien des femmes. Notre incursion dans le contexte sera donc axée sur deux volets : le matérialisme et la sujétion des femmes autant à ce matérialisme et à la représentation synecdochique des éléments matériels (un chapeau par exemple) qu'au patriarcat ET au pouvoir. La sphère féminine nous force à passer par les soucis quotidiens propres aux femmes, soucis qui de nos jours déconcertent, voire rebutent certaines lectrices. Les soucis quotidiens de ces femmes sont éloignés de la politique et de l'action sociale et se réduisent parfois à des événements que le lecteur du 21^{ème} siècle considère – à tort, comme on s'en aperçoit à la lumière du contexte – comme totalement dénués d'intérêt. Il est fort possible que ces

raisons soient celles qui – avec l’ignorance des écrits des siècles précédents – empêchent la réédition de bien des romans.

Il serait inexact d’affirmer que les romancières ne se rendaient pas compte de la superficialité du quotidien féminin et, par extension, de celle de bien des hommes : on le voit à la représentation des personnages masculins satirisés ou caricaturés comme les petits-maîtres affétés chez Burney, les jeunes hommes vulgaires chez Burney et Austen comme Mr Smith et le fils Branghton dans *Evelina*, ou John Thorpe dans *Northanger Abbey*. Nous nous inscrivons donc dès le départ en faux contre tout jugement qui ferait des romans de ces femmes des ouvrages datés, démodés, petit-bourgeois et les épithètes ne manqueraient pas si nous ne prenions pas le contexte à témoin. Néanmoins, et ceci est prouvé par les intrigues et les rapports entre hommes et femmes, héros et héroïnes, la femme dans les romans de Burney, Austen et Ferrier non seulement demeure sur son quant-à-soi mais se soumet à l’homme. Sandra M. Gilbert et Susan Gubar observent :

*Austen’s propriety is most apparent in the overt lesson she sets out to teach in all her mature novels. Aware that male superiority is far more than a fiction, she always defers to the economic, social, and political power of men as she dramatizes how and why female survival depends on gaining male approval and protection.*¹

C’est indubitable ; mais dramatiser la soumission féminine n’est pas la finalité de la satire. Ces deux critiques observent que les héroïnes finissent par s’accommoder aux goûts et propriétés des héros. Quel choix les femmes avaient-elles à l’époque ? Un roman qui se sert de la satire est modelé dans l’argile de la réalité, celle que l’auteur connaissait parce que c’était son siècle et que le destin de femme rebelle et intellectuelle comme Wollstonecraft n’avait rien d’enviable.

Parce que nous avons des critiques qui, à notre époque, lisent sans tenir compte des divers plans de la satire et de ce que ces plans révèlent, parce que le passage du féminisme dans les années 1970 a quelque peu empêché l’examen de la trajectoire de cette satire, il est d’autant plus intéressant de voir ce qu’une lecture peut changer dans la critique si cette lecture, au lieu de tenir compte des thèmes importants à l’époque du lecteur, tient compte des thèmes importants à l’époque de l’auteur. La re-création que nous ferons du texte peut même laisser découvrir un nouvel éclairage.

Armés de notions qui vont du féminisme au matérialisme en passant par les mœurs et la morale, nous passons à présent à la 1^{ère} partie qui débute par le roman féminin.

¹ Sandra M. Gilbert, Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic, The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven and London, Yale U.P., 1979, p.154.

P R E M I E R E P A R T I E

DES NOTIONS ESSENTIELLES

- 1- Roman féminin, condition féminine et féminisme : où se situent les œuvres de Burney, Austen et Ferrier ?**
- 2- La satire**
- 3- Quel matérialisme ?**

1 –Roman féminin, condition féminine, féminisme

a-Roman féminin

Si le roman masculin était déjà assis confortablement dans le monde de l'édition au 18^e siècle, les écrits féminins ont pris le genre du roman progressivement souvent sous forme de mémoires ou de récits structurés à la façon d'un reportage. Un préjugé généralisé sévissait encore durant le 18^{ème} siècle à l'encontre du roman : on craignait que les lecteurs – et surtout les femmes – ne sympathisent avec les personnages au point de confondre réalité et fiction. C'est ce qui se passe dans *Don Quichotte* de Cervantès et, au 18^{ème} siècle dans le roman de Charlotte Lennox, *The Female Quixote*. Les grands romans masculins précèdent les romans féminins traités ici dans cette thèse et ont formé les romancières à l'écriture. Deux romanciers se détachent particulièrement : Richardson et Fielding, appréciés tout autant de Burney que de Austen. L'aspect financier que représente un roman, autrement dit une histoire complète avec héros, suspense, amour etc. était essentiel, comme l'indique la remarque connue du Dr Johnson : « No man but a blockhead ever wrote, except for money ».¹ Le Dr Johnson n'avait pas une haute opinion des romans et de ses lecteurs ; pour lui, les romans étaient surtout destinés « aux jeunes, aux ignorants et aux oisifs à qui ils servent de conduite et d'introductions à la vie » :

*They are the entertainments of minds unfurnished with ideas, and therefore easily susceptible of impressions ; not fixed by principles, and therefore easily following the current of fancy ; not informed by experience, and consequently open to every false suggestion and partial account.*²

Bien entendu, à relire le Dr Johnson, nous savons qu'il ne parle pas que des romans féminins, il n'avait d'ailleurs pas, sur la fin de sa vie, une si mauvaise opinion des romans ni des femmes littéraires ou romancières comme le prouve le plaisir qu'il a pris à lire *Evelina* dont la satire de certains personnages comme Mr Smith³ le mettait en joie. Néanmoins l'opinion d'un homme comme le Dr Johnson sur les romans prouve le peu d'importance dans lesquels ils étaient tenus. Bien des manuels d'instruction s'adressaient aux jeunes personnes pour les prévenir des effets nocifs de la lecture de romans et recommandaient leur propre liste d'ouvrages qui pouvaient être lus en toute sécurité. Ainsi

¹ Dans : *Life of Samuel Johnson*, James Boswell, LL. D. Everyman's Library (Knopf), New York, (1811), p.111.

² Dans : *Rambler* N°4, 31 Mars 1750.

³ Mr Smith est un jeune homme qui imite les petits-maîtres mais dont les façons sont encore mal dégrossies. Néanmoins, il est dans le mouvement ascendant social.

l'auteur de *New and Elegant Amusements for the Ladies of Great Britain, by a Lady* (1772), s'adresse aux jeunes femmes :

...peruse the superior works of our finest Authors, such as Lord Lytton, Dr Young, Dr Goldsmith, Pope, Swift, Addison [and avoid] swarms of insipid Novels, destitute of Sentiment, Language and morals.¹

Cette remarque prouve qu'en 1772, tous les romans n'avaient pas encore subi le « retournement moral » qui commença vers 1750 comme nous nous en apercevons dans la chronologie des romans féminins. Il est aussi ironique de penser que peu d'années plus tard, les femmes allaient laisser une empreinte littéraire autant sentimentale que stylistique et morale. Même si certains romans recevaient un meilleur accueil du lectorat, la qualité de l'écriture et le soulèvement de la vertu primaient dans ces romans que Henry Tilney défend ironiquement, dans *Northanger Abbey*².

Le roman féminin, au sens d'histoire en prose, a semé ses premiers jalons au 17^{ème} siècle et s'est progressivement développé pour devenir extrêmement présent à la fin du 18^{ème} siècle.

Une partie des faiseurs d'anthologies comme des chercheurs – et des lecteurs – du 20^{ème} siècle a occulté des écrivains jusqu'alors couramment lus, comme Burney, mais aussi Aphra Behn, Eliza Haywood, Sarah Fielding ou Charlotte Lennox. J.Paul Hunter explique que la conséquence directe en ce qui nous concerne est de voir des œuvres mineures rayées des listes de lecture en compagnie de grandes romancières ; c'est le cas de Burney qui jusqu'au début du 20^{ème} siècle avait été régulièrement considérée comme une grande dame de la littérature anglaise du tournant 18^{ème}/19^{ème} siècle ; œuvres et auteurs disparurent de vue, des programmes universitaires et des bibliothèques.³ Les conséquences directes sont simples : jusqu'à très récemment, hormis les romans de Jane Austen, seuls les romans masculins étaient édités, certains en format de poche comme ceux de Swift, Fielding, Defoe, mais pas ceux de Goldsmith ni Smollet ni Richardson. On écrivit beaucoup sur un petit nombre d'auteurs masculins – et Austen – mais les œuvres de Lennox, Fielding (Sarah), et bien sûr Burney et plus tard Edgeworth ou Ferrier n'ont été rééditées que dans

¹ Cité dans : John Brewer, *The Pleasures of the Imagination, English Culture in the 18th Century*, Harper Collins Publishers, Hammersmith, London, 1997, p.193.

² Henry Tilney dit à Catherine : « The person, be it a gentleman or lady, who has no pleasure in a good novel, must be intolerably stupid » (*Northanger Abbey*, Penguin 2003, p.102).

³ Voir : J.Paul Hunter, « The novel and social/cultural history », *The Cambridge Companion to the Eighteenth Century novel*, Cambridge U.P., (1996) 2002, p.11.

les deux dernières décennies du 20^{ème} siècle et, en ce qui concerne Ferrier, seulement son premier roman.¹

Le roman féminin, qui connaît autant de sous-genres que le roman masculin, a grandi dans un contexte particulièrement propice à l'écriture féminine, créé en partie par le recul de l'analphabétisme au 18^{ème} siècle. Lire et écrire permirent à certaines femmes d'imaginer qu'elles pouvaient secouer une oppression et une injustice légale et coutumière qui faisaient littéralement d'elles des esclaves. Eva Figes nous explique que le dernier quart du 18^{ème} siècle a été le départ d'un renversement dans l'écriture anglaise : les femmes se mirent à dominer le genre du roman.

*Throughout the 18th century women had been writing popular novels, largely for the consumption of other women, and both production and consumption were viewed with considerable contempt by the superior sex. But during the last decade of the 18th century a change took place: women began to write novels with a skill and an authority which commanded the respect of both sexes, and over the next fifty years, they colonized the medium and made it their own. They took over the novel in England, gave it a new shape, structure, and unity of intention which was to have a lasting impact to this day. If there is such a thing as the classical novel in English literature, and I think there is, then women were responsible for defining and refining it.*²

A la fin de son ouvrage, *The Rise of the Novel*, Ian Watt mentionne comme une concession que l'on fait à plus faible que soi que la plupart des romans du 18^{ème} siècle en Grande Bretagne ont été écrits par des femmes.³ Jane Spencer⁴ nous rappelle aussi qu'une étude sur le roman du 18^{ème} siècle semble insister sur le fait qu'une majorité numérique (sous-entendue non qualitative) de romans était produite par des femmes. Pour elle, ce genre de remarques vise à déprécier les romancières plutôt qu'à jeter une quelconque lumière statistique. Jane Spencer en se référant à un article écrit par Judith Phillips Stanton⁵ nous donne l'une des conclusions que l'on peut en tirer : des travaux statistiques et

¹ Notons que si *The History of Fanny Burney* par Joyce Hemlow est sorti en 1958, un an après *The Rise of the Novel* de Ian Watt dans lequel il n'attribue à Burney qu'une note pour dire que Austen est l'héritière de Burney, le roman le plus célèbre de Burney, *Evelina*, n'est édité en poche chez Penguin que depuis les années 1990 (1981 pour Oxford). Tous les romans de Ferrier ont été édités dans les années 1929 – édition limitée chez Eveleigh Nash & Grayson, London – mais jusqu'en 2009 seul *Marriage* était réédité. Néanmoins, il y a une recrudescence d'intérêt pour ces deux auteurs et leurs premiers romans en Angleterre où elles sont au programme universitaire.

² Eva Figes, *Sex and Subterfuge, Women Writers to 1850*, Macmillan, 1982, p.1.

³ Ian Watt, *The Rise of the Novel* (1957) Penguin, 1977, p.339.

⁴ Dans « Women writers and the eighteenth century novel », *The Cambridge Companion to the Eighteenth Century Novel*, Cambridge University Press, (1996) 2002, p.212. Jane Spencer fait allusion à l'étude de Clive T. Probyn, *English Fiction of the Eighteenth Century, 1700-1789*, London & New York, Longman, 1987, p.2.

⁵ Judith Phillips Stanton, « The Production of Fiction by Women in England, 1660-1800 : A Statistical Overview », article écrit pour le 8^{ème} congrès international sur le siècle des Lumières (8th International Congress on Enlightenment) à Bristol, 1991.

bibliographiques plus récents suggèrent que l'accroissement net en production romanesque dans les dernières décennies du 18^{ème} siècle était encore plus remarquable chez les femmes écrivains, et que le nombre de romanesques était équivalent à celui des romanciers, quoique peut-être plus grand dans le domaine des romans épistolaires. Il est indéniable que l'enseignement universitaire du 20^{ème}/21^{ème} siècle n'a commencé à se préoccuper de Lennox, Burney, Edgeworth ou Sarah Fielding que récemment. Pour exemple, nous pouvons en outre constater que, quantitativement, le *Cambridge Companion to the Eighteenth Century Novel* consacre plus des trois quarts de ses articles à de vénérables romanciers ne laissant (par pur acquit de conscience ?) qu'un article sur Burney et un autre sur « les romanesques » en vrac, supprimant soigneusement le Dr Johnson avec son *Rasselas* et *The Vanity of Human Wishes*. Et donc, Defoe, Swift, Richardson et Smollett trônent dans toute leur gloire - certainement méritée mais pourquoi non partagée ?

Sur ce sujet, Janet Todd¹ avance les chiffres de quatre cent femmes écrivains publiées dans les années 1790. Dale Spender nous dit avoir retrouvé au bout de laborieuses recherches une centaine de bonnes romanesques du 18^{ème} siècle.² L'opinion de Todd diffère de celle de cette thèse sur le point de la satire qui n'est pas son sujet. Néanmoins tenons compte de ce qu'elle écrit :

*Although Wollstonecraft and Hays are fascinating for their efforts to turn the novel into a vehicle of reform for their passionate analysis of the legacy of sensibility, it is not with them that the strength of late eighteenth century lies. Rather it is with those women who managed to insert into the novel that extraordinary authority already noticed in Hannah More, of the woman as moralist. Such women – Fanny Burney, Ann Radcliffe, Charlotte Smith, and a little later, Maria Edgeworth and Jane Austen – dominated the fiction of the late eighteenth and early nineteenth centuries unrivalled by any male writer until the rise of Walter Scott. It is worth contemplating this unique phenomenon in literary history, this conjunction of genre and gender, and setting it in a critical perspective.*³

Nous voyons que Todd fait de Burney, Edgeworth et Austen des écrivains moralisateurs, ce qui n'est pas faux. Néanmoins cette représentation est incomplète parce qu'il n'y a aucune mention de l'aspect satirique de la narration. Ces écrivains satirisent leur monde et jouent avec une troupe de personnages de la comédie humaine symbolisant des

¹ Janet Todd, *The Sign of Angellica, Writing and Fiction, 1660-1800*, Virago, 1989. Cet ouvrage est ciblé sur la période de la Restauration et du 18^{ème} siècle mais le sens de la continuité et la largeur de de l'horizon traité fait qu'il est également pertinent en ce qui concerne l'époque de Austen et Ferrier, le début du 19^{ème} siècle et du Romantisme.

² Voir son article : « Women and literary history », *The Feminist Reader, Essays on Gender and on the Politics of Literary Criticism*, Palgrave Macmillan, (1989), 1997.

³ Janet Todd, *The Sign of Angellica, Women Writing and Fiction, 1660-1800*, Virago, 1989, p.228.

mœurs et des ridicules, des qualités et des défauts ; leur satire met les travers humains face au miroir grossissant et il en découle la constatation suivante : ôtez le travers et vous trouvez la morale. Ou du moins un aspect de la morale à l'époque dite. Cependant, la domination d'une poignée de femmes dans le genre littéraire qu'est le roman, et ce pendant une quarantaine d'années, est en effet singulière et peut-être unique en Europe.

Jusqu'ici nous avons donc deux caractéristiques communes aux romancières : d'une part, elles ont pu écrire à cause des progrès de l'éducation qui, vers la fin du 18^{ème}, permettait même aux domestiques londoniens de lire le journal¹ et donc aux femmes de lire et écrire ; d'autre part, elles prêchaient la morale. Il y a toutes sortes de façons de prêcher la morale et la satire en est une. En outre, la morale étant revenue avec force comme une conséquence des excès du libertinage, la romancière, comme toute autre femme, n'avait plus qu'à bien se tenir si elle voulait faire carrière dans un monde dominé juridiquement et coutumièrement par la loi patriarcale.

Nous avons mentionné le mot roman sans lui donner une définition ad hoc. Circonscrire le domaine du roman n'est pas aisé étant donné l'évolution qu'il a subie en un siècle. Julia Epstein, méfiante, prétend travailler sur des écrits en prose lorsqu'elle écrit son ouvrage sur Burney², prose fictionnelle, épistolaire et journalistique, qui devient roman quand elle n'a pas d'autres termes à employer. Tous les autres critiques qui travaillent sur l'époque du 17^{ème} siècle à nos jours utilisent le mot roman.

John Richetti nous précise que le mot « roman » n'est que l'un des termes rencontrés au 18^{ème} siècle dans le discours des écrivains ou des lecteurs durant cette année où les narrations en prose s'appelaient aussi bien « romance » ou « histoire »³ ou alors de façon plus équivoque « véritable histoire » ou encore « histoire secrète ». C'était au lecteur de décider si ces véritables histoires l'étaient réellement. Il semble naturel de penser que les termes « véritable » et « secret » devaient être utilisés pour appâter le lectorat et non comme référence historique sérieuse. Les œuvres en prose d'études historiques appartiennent à un tout autre domaine et justement ne mentionnent jamais le mot « véritable ». Le fait est que le fossé entre réalité et fiction n'est pas aisé à localiser avant le 18^{ème} siècle qui voit le roman jouer avec les notions encore floues de fiction et de réalité, faisant souvent passer l'une pour l'autre par le simple fait d'apposer le nom du héros dans le titre, dans la mention

¹ Nous verrons plus loin que cette assertion ne se base pas seulement sur l'histoire de *Joseph Andrews* de Fielding qui est d'ailleurs antérieure à la fin du 18^{ème} siècle.

² Julia Epstein, *The Iron Pen, Frances Burney and the Politics of Women's Writing*, Bristol Classical Press, 1989.

³ John Richetti, « The novel and social/cultural history », *The Cambridge Companion to the Eighteenth Century Novel*, Cambridge U.P., (1996) 2002, p.9.

« histoire de... ». C'est le cas pour *Tom Jones* de Fielding aussi bien que de *Evelina*¹ de Burney.

Comme nous le précisions plus haut, les trois quarts du 18^{ème} siècle appartiennent aux romanciers de tous bords, grands comme petits. Certains romanciers ont construit une intrigue qui gouverne le roman dans sa totalité comme pour les romans-pavés de Richardson, d'autres romanciers écrivent une pure satire en prose comme les *Gulliver's Travels* de Swift, et enfin nous avons ce qui est le plus communément employé, le récit au jour le jour, soit à la troisième personne soit épistolaire ou même homodiégétique (Sterne). Que le ton soit satirique ou pas, la forme est souvent picaresque et le récit jamais près du quotidien confiné des femmes. Mais même à l'époque du picaresque, les histoires, ou romances, ne sont pas uniquement écrites par des hommes. Aphra Behn précéda même, au 17^{ème} siècle, la mode des récits – réels ou imaginaires – de voyage avec son roman ou histoire immensément populaire, *Oronoko or the Royal Slave* (1688).²

Les femmes de lettres du 18^{ème} siècle n'étaient cependant pas toutes des romancières. Mémoires et poèmes, écrits critiques et lettres font partie des matériaux de construction du monde littéraire féminin ; une gazette, *The Female Spectator*, lancée en 1744, fut la toute première éditée par une femme, Elizabeth Haywood, dramaturge et romancière. Cette gazette écrite pour et par les femmes était remplie d'articles sur l'amour, le mariage et la famille, l'éducation féminine, l'étiquette et la santé (incluant, nous dit Roy Porter, une mise en garde contre l'hystérie causée par une consommation excessive de thé)³.

L'univers du roman au 18^{ème} siècle varie en fonction des sujets et des auteurs, mais il y a une tendance commune aux romanciers et aux des romancières : se rapprocher d'une certaine réalité non fictionnelle.

Ian Watt explique que l'un des traits caractéristiques de la forme romanesque est le « réalisme » comme caractère déterminant qui distingue les ouvrages des romanciers du début du 18^{ème} siècle des œuvres de fiction précédentes. Le terme « réalisme », apparu en 1856 en France lors de la parution de *Réalisme*, un journal littéraire édité par Duranty, en vint à signifier le contraire d'idéalisme. Une histoire – ou une intrigue – sera « réaliste » parce que les comportements des personnages obéissent à des motivations touchant la vie hors-texte. C'est ainsi, nous dit Ian Watt, que les romanciers anglais du 18^{ème} siècle, en

¹ Rappel : le titre complet de *Evelina* est : *Evelina or The History of a Young Lady's Entrance into the World*.

² *Oroonoko* s'articule autour de la notion du bon sauvage, traite de l'esclavage au Surinam et d'anticolonialisme. Ce n'est pas, on s'en doute, un sujet conventionnel pour une romancière de la fin du 17^{ème} siècle.

³ Roy Porter, *Enlightenment*, Penguin, 2000, p.80.

même temps que Furetière, Scarron et Lesage, sont considérés comme appartenant au même univers de « réalisme » notamment dans le tracé du caractère des personnages :

Le « réalisme » des romans de Defoe, Richardson et Fielding est étroitement associé au fait que Moll Flanders est une voleuse, Pamela une hypocrite et Tom Jones un fornicateur.¹

L'univers « réaliste » de la femme passait par la morale, la vertu et la retenue. Nos trois romancières rivalisent d'ingéniosité à travers leurs stratégies narratives pour démontrer clairement que cette retenue étouffait la femme. Concrètement parlant, les formes littéraires qui précèdent le roman fondent leur vérité sur la conformité à l'usage traditionnel : le sujet des poèmes épiques classiques repose sur le passé historique ou la fable, et la critique littéraire établit ses jugements sur la conformité aux modèles préétablis. Le roman coupe court à cette tradition classique pour s'intéresser à l'expérience individuelle.

La recherche de l'expérience individuelle se retrouve chez Defoe, aussi bien avec *Robinson Crusoe* (1719) qu'avec *Moll Flanders* (1722), une femme qui questionne la société depuis ses institutions jusqu'au langage même. Néanmoins l'univers vraiment féminin et les soucis des femmes sont difficiles à comprendre pour un homme du 18^{ème} siècle, alors que la femme n'a pas la parole face à l'homme. La différence est cruciale. Le choix de personnages féminins chez les romanciers ne montre jamais tout à fait la sphère féminine telle qu'elle l'est. C'est le rôle des romancières de nous en parler, ouvertement ou non.

Fielding et Richardson suivent immédiatement dans les pas de Defoe, avec des sujets non traditionnels, qui évoluent dans un monde familier à beaucoup. De familier à familiarité il y a un pas. Il est franchi dans *Pamela* : que l'on songe au mariage que Richardson confère à la femme de chambre/héroïne qui subit les attouchements de son maître et l'emprisonnement. Ce destin proposé à Pamela fut la cause de deux romans épistolaires satiriques de la part de Fielding, *Shamela* (1741) et *Joseph Andrews* (1742), qui donnaient une vision plus morale et socialement acceptable à l'égard du mariage entre les différentes strates sociales.² La familiarité, autre élément du roman masculin va s'étendre aux noms propres qui deviennent ordinaires mais aussi facétieux.³ Les romancières du 18^{ème} siècle

¹ In : *Littérature et réalité, Réalisme et forme romanesque*, Editions du Seuil, 1982, p.14.

² A la fin de *Shamela*, en effet, Fielding écrit de la façon la plus ironique qui soit : « Young Gentlemen are here taught, that to marry they Mother's Chambermaids, and to indulge the Passion of Lust, at the Expense of Reason and Common Sense, is an Act of Religion, Virtue and Honour... »

³ Depuis Squire Allworthy, Mr Square et Mr Thwackum (*Tom Jones*), jusqu'au Dr Primrose (Goldsmith, *The Vicar of Wakefield*) en passant par *David Simple* (Sarah Fielding) ou *Peregrine Pickle* et *Ferdinand Count*

comme Sarah Fielding vont utiliser une partie de cette simple familiarité pour la détourner vers la délicatesse.

Avec la familiarité, la satire s'introduit plus facilement chez le lecteur de roman. La facétie est moins de mise chez les romancières que chez les romanciers car cela sied mal à la retenue dont elles doivent faire montre. Les calembours sont les indices d'une familiarité que les femmes doivent refuser : leur comportement est étudié à la loupe dans la société du 18^{ème}/19^{ème} siècle. De plus, la société dépeinte dans les romans féminins du 18^{ème} siècle est surtout la société « polie », thème développé plus loin. Au lieu de facétie truculente, c'est la simplicité, l'humour, l'enjouement, qui vont l'emporter. Parfois le désir de simplicité et la modeste retenue sur lesquels insistent les romans peuvent être vus comme exigés par la religion. Ainsi dans *Marriage*, Ferrier met en opposition prénom et parler précieux (ceux de Lady Juliana) avec nom familial et clarté d'expression (l'héroïne Mary Douglas). Elle accentue ainsi l'opposition entre le désir de Lady Juliana pour les possessions terrestres et celui de Mary pour le bonheur dans la sympathie des âmes.

Les femmes entrèrent dans le roman avec aisance et si bien des ouvrages sont en effet sentimentaux, la présence du sentimental est en elle-même un indice sur ce qui pouvait être une carence prédominante dans le quotidien féminin. La multiplicité de romans d'amour dénués de toute critique suffit à elle-même pour qu'on y voit – au nombre – l'avidité des lectrices pour tout ce qui pouvait les détourner de leur sort.

La satire dans le roman féminin est, selon cette thèse, le désir déguisé des romancières de critiquer au-delà du ridicule. L'exemple des satiristes venus avant elles et le recours autant aux écoles des Anciens qu'à l'éventail des tropes et des stratégies narratives sont à l'origine de leur satire à elles ; cette satire, les romancières la remodelent pour l'adapter aux nécessités de l'écriture féminine. Nous verrons le pourquoi de ces nécessités plus loin, mais ce n'est pas trop s'avancer que de suggérer que la satire offre aux femmes la possibilité de rire ou de sourire de leur impossible situation en dénonçant modes et ridicules, hommes et femmes. La satire leur procure ainsi à la fois un espace sororal d'évasion et satisfait aux exigences dictées par le contexte, y compris la religion, en manipulant l'intrigue de façon à ce que l'écrit soit didactique, voire moralisateur comme c'est particulièrement le cas avec *Belinda* de Edgeworth ou les deux derniers romans (*The Inheritance* et *Destiny*) de Ferrier. Le didactisme pointe donc dans la plupart des écrits à tendance satirique – mais saurait-il y avoir satire sans didactisme ? - et les femmes ont leur part autant dans la satire que dans le

Fathom (Smollett), les noms familiers et facétieux sont légion qui passent aussi par Ferrier avant d'ouvrir la voie aux extraordinaires noms Dickensiens, eux-mêmes des perles dans le genre.

didactisme. Néanmoins les premiers essais de la satire romanesque féminine sont loin de la modestie et du bon goût exprimés plus tard à l'époque que traite la thèse. Ainsi dans le roman de Mary Davys, *The Accomplished Rake, or Modern Fine Gentleman* (1727), le héros, même s'il se réforme, est moralement, et probablement physiquement, plus endommagé que Tom Jones, le fornicateur : il fréquente les bordels et les salons de jeu, il se drogue et il viole les jeunes filles. Si des libertins de cette envergure se retrouvent chez Burney et Austen, ils ne sont pas les héros des romans. Nous ne pouvons pas garantir que Willoughby (*Sense and Sensibility*) ne va pas continuer le même régime de frasques qu'il avait adopté avant de rencontrer Marianne Dashwood. Somme toute, il a bel et bien engrossé la pupille du colonel Brandon, il est couvert de dettes, et son mariage de raison peut le conforter dans ses mauvaises habitudes. Il en va de même pour Wickham (*Pride and Prejudice*) dont Merryton découvre l'immoralité et la duplicité :

« *He was declared to be in debt to every tradesman in the place, and his intrigues, all honoured with the title of seduction, had been extended to every tradesman's family.* » (*Pride & Prejudice*, p.279-280)

Après tout, il s'agit uniquement de filles de commerçants, classe sociale que les gentilshommes et le lectorat du 18^{ème} ne trouvaient pas choquant de bousculer. Néanmoins, si Wickham et Willoughby sont de vilains séducteurs (et il faut tenir compte de l'ironie qui souligne l'exagération des rumeurs autant qu'elle peut laisser entendre qu'il y a réel délit), Austen nous épargne les détails. Plus inquiétant est le personnage de Lord Merton, dans *Evelina*, car Burney s'en prend aussi à l'hypocrisie de l'aristocratie. Néanmoins, ni chez Burney, ni chez Austen, n'avons-nous droit à un héros violeur et drogué. C'est à cela que nous pouvons mesurer l'écart de réception (et de popularité chez les éditeurs) entre deux époques littéraires dans l'histoire du roman au 18^{ème} siècle, époques qui forment plus ou moins deux demi-siècles.

La variété des sous-genres du roman n'empêche pas de voir un élément commun, nouveau alors, imprégner la production romanesque du siècle entier, comme nous l'explique John Richetti :

What is unprecedented about the novel as it emerges in Britain and in the rest of Western Europe in these early European centuries is that it very aggressively and insistently seeks to restrict meaningful, significant, and serious narrative to the actual and

*familiar world of more or less daily experience and to banish and trivialize the older and manifestly unrealistic genres of epic and romance.*¹

Ce rapprochement de l'écrit à la vie quotidienne s'explique par le fait qu'au début du 18^{ème} siècle, la population aisée urbaine s'agrandit, et avec elle, la population domestique urbaine. Les éditeurs publient pour tous ceux qui savent lire – et les domestiques aussi apprennent à lire. Le marché du livre couvre aussi bien les livres de cuisine que les almanachs, et ce qui commence à s'appeler « novel » vient prendre place sur les mêmes étagères. Cette raison est également cause du mépris des belles-lettres pour ce nouveau genre, jugé opportuniste et parvenu, qui n'hésite pas à mettre en scène des personnages banals et ordinaires pour attirer un plus grand public. Voici un petit catalogue des sortes de « romans » que l'on retrouvait dans les boutiques des éditeurs :

*« Novels » in those new bookshops meant a lot of different products : amatory novellas about seduced virgins and rapacious libertines ; sensationalized inside accounts of the steamy affairs and scandals of aristocrats, politicians, and courtiers ; breathless biographies and last-dying words before execution of criminals, pirates, highwaymen, and whores ; yarns by travellers to exotic and faraway places (some like Defoe's **Robinson Crusoe** (1719) pretending to be true stories).*²

Ces sous-genres ne disparaissent pas si vite. On a des romans écrits par des femmes qui sont encore des récits d'aventures jusqu'au milieu du 18^{ème} siècle ; c'est le cas des romans de Elizabeth Haywood.³ A la fin du siècle, les récits ont évolué et les voyageurs, l'exotisme et les pirates se sont transformés en bandits et assassins des romans gothiques. Le contexte littéraire romanesque très riche fait que les « circulating libraries », autrement dit des bibliothèques de prêt et de vente doublées de cabinets de lecture⁴, sont fournies en

¹ John Richetti, *The Cambridge Companion to the Eighteenth Century Novel*, Introduction, Cambridge University Press, (1996) 2002, p.4.

² Ibid.p.6.

³ Elizabeth Haywood écrivit un roman *The Unfortunate Mistress* (1723) dont Defoe aurait pu s'inspirer pour écrire *Roxana* (similarité des titres : *Roxana or the Fortunate Mistress* (1724)) et plusieurs autres romans dont *Betty Thoughtless* (1751). L'héroïne de *Betty Thoughtless* se révolte contre les abus de l'autorité maritale et donc patriarcale, se comparant à une esclave égyptienne.

⁴ Définition dans *The Literary Encyclopedia*, par Robert Clark, UEA, Norwich, 11 April 2005 :

« Circulating libraries were generally of three kinds: - specialist library attached to, or owned by, literary and philosophical societies which were developing in most British towns and cities in the later 18th century ; book clubs which flourished in lower middle class and socially aspirant groups such as urban artisans who wished to better themselves ; and commercial libraries which developed in London, the major cities, and such watering places such as Bath to supply the reading of the lower gentry and middle class, notably novels, but also poetry and plays, histories, philosophy, travels. The commercial circulating libraries were the most important of these institutions, having considerable scale and diversity and by their existence doing much to encourage the spread of literacy. » Ces librairies-bibliothèques pratiquaient donc prêt et vente. Elles rentraient dans leurs frais avec des abonnements annuels, trimestriels ou au volume. Sur ce sujet, on peut lire : Robert

tout. Ces bibliothèques d'un certain type sont très présentes à l'époque de Austen ; dans son roman *Northanger Abbey*, une partie de l'intrigue est brodée sur le fond de commerce de ces librairies-bibliothèques, qui s'achalandaient aussi bien en romans à quatre sous qu'en ouvrages à valeur littéraire plus durable et qui survécurent longtemps comme ceux de Ann Radcliffe (rééditée de nos jours).

Nous arrivons à présent aux « *Bluestockings* » ; ces femmes littéraires savantes comme l'était Elizabeth Carter, saluée par ses contemporains pour sa grande culture classique, qui traduisait du latin et du grec aussi bien que de l'italien, ou Catherine Talbot qui se spécialisait dans la prose épistolaire et contribua au *Rambler*, n'ont pas toutes nécessairement une place dans l'histoire du roman même si, indirectement, leur existence-même donna forcément à réfléchir aux romancières. Quelques-unes néanmoins ont un rôle à jouer dans la réception des romans féminins de leur époque ; quant à leur esprit décidément indépendant, il est caricaturé par Burney et plus tard par Ferrier.

Laetitia Pilkington, peut-être pas un grand nom de la littérature féminine mais pourtant une satiriste pleine d'esprit qui peut être considérée comme une proto-féministe, illustre un aspect de l'histoire de la prose qui allie esprit et scandale. Elle se fit une renommée grâce à ses mémoires qui sont osées, pleines d'invectives, amusantes et pleines d'observations notamment sur Jonathan Swift. Ces mémoires déplurent à Swift autant qu'à la reine des « *Bluestockings* », Elizabeth Montagu. Swift aurait dit de Pilkington qu'elle était « the most profligate whore in either kingdom »¹, Elizabeth Montagu passa le commentaire suivant :

*Wit in a woman is apt to have bad consequences ; like a sword without a scabbard it wounds the wearer and provokes assailants. The generality of women who have excelled in wit have failed in chastity; perhaps it inspires too much confidence in the possessor, and raises an inclination in the men towards them without inspiring an esteem so that they are more attacked and less guarded than other women.*²

Montagu ne condamnait pas seulement l'esprit et la répartie – osés – de Pilkington, mais passait sous silence les nombreuses allusions de Pilkington à une injustice courante commise à l'égard des femmes : l'homme qui faute est excusé, la femme qui faute est mise

Altick, *The English Common Reader : A Social History of the Mass Reading Public – 1800-1900*, Chicago Press, (1957) 1983.

¹ Cité dans Norma Clarke, *Dr Johnson's Women*, Pimlico, 2000, p.90.

² Elizabeth Montagu, *The Letters of Elizabeth Montagu*, ed. Matthew Montagu (London, 1810),iii, p.96-97.

au pilori social. Et Pilkington répondait à ces attaques avec esprit : « *Truly, I mean to give both pleasure and offence : Lemon and Sugar is very pretty.* »¹

D'autres femmes écrivains avaient vécu des vies célébrées et condamnées par la morale, remplies d'aventures et de déboires, toutes des femmes qui avaient été publiées de leur temps : Aphra Behn, Elizabeth Haywood et Mary Delarivier Manley s'attaquaient à la politique nationale au travers de leurs écrits et les ébats amoureux voire érotiques contenus dans leur prose allaient être jugés immoraux dans la seconde moitié du 18^{ème} siècle. Un exemple d'attaque politique est *The New Atalantis* (1709) de Mary Delarivier Manley dont les allégories sur la corruption de politiciens puissants s'en prenaient au ministère Whig à un moment de crise, juste au moment où il perdit le pouvoir.

Ces femmes d'esprit réunissaient connaissances et « moralité » que la religion ne pouvait que trouver débridée (sans compter une grande partie du lectorat masculin dont le jugement, une fois encore, n'était pas tendre à l'égard de tels écrits). On peut juger d'après les écrits de ces romancières qu'elles ne représentaient pas la femme ordinaire, dans son univers étroit, perpétuellement enceinte et soumise à son mari. Il faut attendre d'autres femmes, plus tard ; jusque là, le désir de réforme morale est sous-jacent chez les grands romanciers comme Swift, Defoe, Richardson ou Fielding ainsi que chez des satiristes comme Pope et chez les fondateurs de gazette comme Addison et Steele. Certains romanciers prennent une femme comme personnage principal ; celle-ci peut être utilisée comme symbole de la position injuste de la femme dans la société, à quel que niveau social que se situe l'intrigue, mais elle n'a qu'un faux-pas à faire et c'est déjà une courtisane, telle *Roxana* (1724) ; ou alors la femme est prise dans un environnement social défavorisé comme les bas-fonds d'où sort *Moll Flanders* (1722) de Defoe. *Clarissa* (1748-49) de Richardson est une leçon de morale² bien organisée par un lien entre texte et paratexte (les notes de l'éditeur)³. Le roman féminin va surenchérir sur ces bases, rajouter des précisions, des points de vue et des sentiments qui sont propres à un personnage féminin mais surtout à un auteur féminin. Ce sont aussi les détails pratiques, les devoirs, les corvées, l'impossibilité de refuser, qui caractérisent le monde de la femme ordinaire dans sa vie de tous les jours et qu'un romancier connaît mal, voire comprend mal. C'est le cas des accessoires de modes, des minauderies et des grâces que s'apprennent les filles, des

¹ Cité dans Norma Clarke, *Dr Johnson's Women*, Pimlico (2000) 2005, p.90. Sur Laetitia Pilkington, on peut lire : Norma Clarke, *Queen of the Wits : A Life of Laetitia Pilkington*, Faber & Faber, 2009.

² Richardson se sert de la voix de l'éditeur » dans *Clarissa* par le truchement des « notes de l'éditeur » pour guider l'opinion des lecteurs.

³ Pour Genette, le paratexte se constitue de : titre, avertissements, préfaces, postfaces, notes, etc. In : Gérard Genette, *Palimpsestes*, Seuil, 1982.

menaces maternelles contre l'état de vieille fille sans le sou, des comportements à éviter si l'on ne veut pas tomber enceinte, etc. Cependant l'importance des romans féminins est double puisqu'il ne faut pas oublier qu'ils faisaient connaître au lectorat masculin qui lisait leur production ce qu'était l'univers féminin. C'est ce que remarquera plus tard l'article de Juin 1818 du *Blackwood's Edinburgh Magazine* à propos de Burney (qui devint Madame d'Arblay une fois mariée) ou Edgeworth :

...but we think the works of Madame d'Arblay and Miss Edgeworth are chiefly valuable for something of a yet more important nature, for the new light, namely, which t(hey have thrown upon one great department of human nature. They have introduced men into a more intimate acquaintance with the characters of women, than they could pretend to, or at least, than could at all be gathered from any works, either in prose or in verse, written in persons of their own gender.(...) But the female novelists have been sad traitors to their own sex; they have gone on blabbing "the secrets of the prison-house" most unconscionably...

Structurellement aussi, le roman est transformé par les femmes. Eva Figes simplifie certainement la structure du roman masculin dans sa description et dans son partial désir de mettre en valeur l'inventivité des romancières, néanmoins cette structure est indéniable :

*The typical male structure was inherited from Fielding. It was linear, episodic and picaresque. The hero moved from adventure to adventure, scene to scene, characters popped up and then vanishes for an age; often there were tales told by peripheral characters within the main narrative. It is a technique aptly satirised in Sterne's **Tristram Shandy**, where much is said but the hero never even succeeded in getting himself born. This is the male mode taken over and adapted by Dickens and to some extent by Thackeray.¹*

Le roman féminin va donc peu à peu diverger de cette structure, même si Sarah Fielding l'adapte encore dans *The Adventures of David Simple* (1744)². En effet, ce roman de Fielding apparaît à la première lecture comme linéaire ; son matériau essentiel est un amalgame d'aventures et d'histoires sans rapport les unes avec les autres, dont le seul fil d'Ariane est le désir du héros de se trouver un ami véritable. Néanmoins, le dernier tome de *David Simple* est tout à fait étonnant : environ 125 pages voient naître et se désintégrer femme, ami, enfants, puis le héros lui-même. Et qui reste t-il ? Cynthia, la femme de l'ami et Camilla, la petite fille qui a survécu à l'anéantissement de David Simple et le reste de sa

¹ Eva Figes, *Sex & Subterfuge, Women Writers to 1850*, 1982, p.2.

² Ce roman décrit le parcours d'un bon jeune homme à la recherche d'honnêteté et d'amitié, et en profite pour dénoncer satiriquement les mœurs londoniennes du 18^{ème} siècle. Cette analyse et la multiplicité des anecdotes qui composent le roman ne sont pas sans rappeler les romans de Lesage.

famille dans la maladie et la pauvreté. Mais Cynthia est une femme d'esprit et de connaissance, elle est intelligente et intellectuelle ; et la petite fille sera élevée par elle. Il y a donc à l'issue de ce long roman une métaphore symbolique des plus féminines, voire féministes : n'est-ce pas le savoir féminin qui a triomphé du malheur et des embûches ? Vu sous cet angle, le roman de Sarah Fielding présente un intérêt bien au-delà des romans d'aventures. Il y a de surcroît une peinture satirique très forte de l'hypocrisie et de l'orgueil. Il est bien possible que Fanny Burney se soit inspirée de Cynthia et Camilla lorsqu'elle choisit successivement de représenter un personnage féminin intellectuel pour chaperonner Evelina (Mrs Selwyn), et son héroïne orpheline, Cecilia.

On peut considérer que *The History of Miss Betsy Thoughtless* (1751) de Elizabeth Haywood est un roman charnière qui fit basculer le genre d'une direction dans l'autre, du moins en ce qui concerne les écrivains féminins. Cet ouvrage vient après une longue file d'histoires amoureuses assez libres¹ et est la dernière production de Haywood. Betsy quitte son mari qui abuse d'elle du point de vue émotionnel (et financier) et va expérimenter l'indépendance, un état réellement impossible dans la vie de l'époque à moins d'avoir une fortune personnelle. Mais la pression de l'opinion publique, autrement dit la société, est telle qu'elle ne peut demeurer indépendante longtemps et est obligée de se remarier, ce qu'elle fait en pesant le pour et le contre. Pour les romancières qui suivent chronologiquement Haywood, ce roman ne peut que représenter les aventures d'une femme intelligente et décidée qui se trompe de voie vis-à-vis du contexte de son époque. La coda sur le mariage est une conclusion réaliste : les femmes du 18^{ème} vivaient pour et par le mariage, étaient heureuses ou malheureuses suivant la loterie maritale et le degré de soumission exigé d'elles par leurs maris.

Les romancières de la deuxième moitié du 18^{ème} siècle livrent avec conviction le combat de la moralité dans leur profession. Pour ce faire, elles rejettent clairement les libertés et écarts moraux des romancières précédentes comme Aphra Behn, Delarivier Manley et Elizabeth Haywood² mais pas le recours à la satire. Le mariage demeure donc la

¹ Et satiriques. Ainsi, en réponse à *Pamela* de Richardson, elle écrit *Anti-Pamela ; or Feign'd Innocence Detected* (1741).

² Il ya rejet et rejet. Dans les années 1720, deux romancières s'opposèrent dans le combat pour ou contre la moralité dans le roman : Penelope Aubin était dans le camp de la moralité, et Elizabeth Haywood, alors au milieu de tous ses romans amoureux, dans le camp de la liberté morale. Elle se rendit compte du poids de l'opinion publique trente ans plus tard, notamment quand elle écrit *Betsy Thoughtless* (1751), peu de temps avant sa mort (1756). Plus tard, le rejet de Wollstonecraft dont les ouvrages les plus célèbres ont été écrits entre 1787 pour *Thoughts on the Education of Daughters* et 1790 pour *A Vindication of the Rights of Woman*, par les romancières contemporaines comme Burney aurait peut-être pu être évité sans la publication de la vie de l'auteur par son amant, Godwin, et sans les conseils impérieux qu'elle donne dans ses œuvres éducatives pour supprimer tout ce qui constitue les leurres pour charmer les hommes, y compris les agréments des arts.

carrière et l'avenir de la femme par excellence. C'est en vain que des romancières comme Haywood d'abord, puis Wollstonecraft¹ ensuite, ont usé de leur talent dans leurs romans. Les nouvelles héroïnes sont dociles, soumises, sages, charitables et surtout elles sont modestes. Il y a le moins possible de coquetterie, il faut qu'elles apparaissent angéliques. Mais sur ce point encore, la frontière entre certains romans masculins et les romans féminins reste floue : que l'on se remémore les héroïnes comme *Clarissa* de Richardson, ou comme Fanny dans le roman satirique de Fielding, *Joseph Andrews* (1742) : elles sont différentes pour ne pas être de la même strate sociale, mais elles sont néanmoins soumises. Quelles que soient leurs actions ou leur sens de la justice, elles se rapprochent des héroïnes des romans féminins qui surviendront dans les décennies qui suivent. C'est l'introspective dans l'univers féminin qui les départage.

Charlotte Lennox, Frances Sheridan et Sarah Fielding ont affiné les possibilités du roman sentimental dans lequel l'influence de Sterne est indéniable. Elles ont en commun le désir de promouvoir une certaine somme de valeurs incarnées par une jeune et vertueuse héroïne au bon cœur, parfois moralisatrice (certains passages dans *Evelina* font ressortir cette tendance, et bien entendu Ferrier laisse le concept dominer tous ses romans). Charlotte Lennox et Sarah Fielding conservent l'art de la satire comme on le voit à la lecture de *The Female Quixote* (1752) de Lennox, roman qui exploite les tendances littéraires d'un temps et, comme Cervantès longtemps avant elle, met en garde contre les méfaits d'une lecture de romans qui ne sont pas situés dans la réalité de tous les jours. Jane Spencer y voit même là une manifestation du désir féminin pour une individualité significative et un rôle à jouer dans la société. En effet, la force de raisonnement de l'héroïne, Arabella, s'impose alors que son esprit se noie dans un univers de princes qui meurent pour l'amour de princesses. Pour le lecteur du 21^{ème} siècle, *The Female Quixote* demande un travail de recherche particulier puisque chaque page et chaque anecdote se réfèrent aux œuvres de Mr de la Calprenède et de Mlle de Scudéry. Le résultat de nos jours est que la réception demeure en suspens et que

Dans l'ensemble, les conseils de Wollstonecraft sont rébarbatifs à la fois pour son lectorat et pour nous-mêmes, en dépit de ses revendications pour un plus juste traitement des filles notamment dans l'éducation, éducation dont elle-même n'avait pas pu bénéficier, les avantages allant à ses frères. C'est juste après les *Vindications* (1790-1795) que Burney écrit son troisième roman, *Camilla* (1796), dont l'héroïne est des plus soumises, comme si la véhémence de Wollstonecraft avait provoqué un excès dans l'autre sens. Le rejet de Wollstonecraft par les romancières alla au-delà de Burney. Ainsi, Edgeworth, dans *Belinda* (1801) prend modèle sur la romancière pour le personnage un peu spécial et masculinisé de Harriet Freke.

¹ Rappel : Wollstonecraft écrivit deux romans qui critiquent le mariage qu'elle considérait comme une institution patriarcale aux avantages unilatéraux – ce qui, contextuellement, était exact. Il y a d'abord *Mary : A Fiction*, un roman de sensibilité dont le but est de saper le sentimentalisme, une philosophie qu'elle décrit être dommageable aux femmes, car elle les encourage à trop compter sur leurs émotions, comme s'il était loisible aux femmes d'alors de laisser libre cours à ces émotions ; son dernier ouvrage, *Maria : or, The Wrongs of Woman*, (1798) est un roman très critique du contexte d'alors et de ce fait incapable de convaincre même les écrivains proches d'elle comme Mary Hays, Elizabeth Inchbald ou Sarah Siddons.

l'on s'impatiente de ce que Arabella soit constamment perdue dans un univers précieux au point de prendre un aide-jardinier voleur de carpes pour un prince déguisé amoureux d'elle. Néanmoins, si la surcharge satirique est grande, le message didactique est explicite. Un autre roman de Lennox, *Henrietta*, fut très bien reçu de la critique et du lectorat mais Elizabeth Carter et Catherine Talbot firent grise mine : la satire des femmes savantes qui lisent Sénèque et Epictète ne pouvait plaire à une latiniste/helléniste comme Carter. Nous avons déjà parlé de Sarah Fielding et de son ouvrage le plus marquant, *David Simple*. Un autre point est soulevé par Frances Sheridan, dans les *Memoirs of Miss Sydney Bidulph* (1761) qui s'axent dans la même direction que celle de Richardson dans *Sir Charles Grandison* (1753-1754) : dans un contexte dominé par l'inégalité des échelles de valeurs entre hommes et femmes, et notamment sur le plan sexuel dans lequel la chasteté est le bouclier de la femme de bien, un homme chaste peut bien devenir le nouvel idéal des femmes, à l'opposé du libertin qui fait leur perte.

Le roman se transforme donc progressivement avec l'ajout du sentimental. Depuis *David Simple* de Sarah Fielding dont le héros verse des seaux de larmes et *A Sentimental Journey* (1768) de Sterne, le sentimental devient l'indice d'une âme délicate, apanage du gentleman. On comprendra que le farceur qui s'attaque à la délicatesse – comme Captain Mirvan dans *Evelina* – n'est pas un gentleman. Après Sterne, les imitateurs ne se comptent plus.

Le roman sentimental présente un intérêt supplémentaire, celui de pointer du doigt le rôle du roman dans le cadre du système économique ambiant, comme nous l'explique Liz Bellamy :

*Ironically it is in the sentimental novel, with its emphasis on private and affective codes of behaviour, that some of the most thorough and explicit analysis of the economic system can be found. Sentimental writers drew attention to the ethos and aspirations which they represented as characteristic of society as a whole. The sentimental novel rejected the idea of literature as having a simple mimetic function, and highlighted the marginal role for fiction within a commercial society.*¹

En ce qui concerne ce travail, le sentimentalisme dans le roman peut parfois être vu comme un gâcheur de satire. Il s'impose un peu partout et à des degrés variables car il faut un certain pathos dans les intrigues pour bien montrer combien l'héroïne ou le héros a l'âme élevée.² Ainsi, dans *Cecilia*, Burney ralentit le tempo de son ouvrage et émousse – en partie

¹ Liz Bellamy, *Commerce, Morality and the 18th Century Novel*, Cambridge U.P., 1998, p.8.

² Parallèlement au sentimentalisme anglais, le mouvement romantique prenait forme en Allemagne avec Goethe (*Les souffrances du jeune Werther*, 1774).

seulement – le mordant de sa satire en faisant tomber l'intrigue et l'héroïne dans une série d'événements pathétiques qu'elle jugeait nécessaires pour se rapprocher de la condition réelle des femmes ; ce sentimentalisme n'aboutit qu'à transformer son héroïne en demi-folle. Il est possible que le lectorat de la fin du 18^{ème} siècle s'y soit retrouvé, étant donné la très bonne réception du roman dans les gazettes de l'époque.¹ Mais pour Margaret Ann Doody, la manière dont le roman se termine jeta les lecteurs dans la perplexité. On peut comparer cette fin de *Cecilia* avec le dernier tome des *Aventures of David Simple* de Sarah Fielding : le sentimental prend le pas sur le comique, freine la satire, empêche de tirer une conclusion que la satire réclame. Le lecteur n'a certainement plus envie de rire en assistant à l'hécatombe du dernier tome de Fielding, pas plus que lorsqu'il réalise que, toute parfaite qu'elle soit, en dépit de ses efforts à vivre sa chrétienté, sa morale, son honneur et son amour, Cecilia échoue et est condamnée à une vie mariée médiocre. Ferrier, plus tard, mêlera de beaux sentiments romantiques à *Marriage* alors qu'elle dénonce, paradoxalement, les romans allemands et français qui éloignent la jeune fille de son devoir familial, social et religieux. Ces contradictions apparaissent comme des hiatus peut-être plus visibles pour le lectorat du 21^{ème} siècle que pour le lectorat d'alors.

Il faut bien sûr préciser que le roman sentimental demeure aussi bien le domaine du romancier que de la romancière : dans *Clarissa*, Belford, le libertin réformé, dit : « *Tears [...] are no signs of an unmanly, but contrarily of a human nature ; they ease the overcharged heart.* » (*Clarissa*, IV). Hannah More chante les louanges de ceux qui savent stimuler « the finely fashioned nerve » mais dénonce ceux dont la sensibilité se limite à la lecture.² Pourtant, le sentimentalisme poussé à l'excès finit par rendre les héroïnes malades. C'est le cas de Cecilia et Camilia, héroïnes de deux romans éponymes de Burney. La mode était alors aux maladies nerveuses et cet excès de sentimentalité peut affamer comme perturber. Si Yorick, le narrateur de *A Sentimental Journey* (1768) de Sterne, a des silences d'émotion indescriptible quand il tient la main d'une dame, Werther consomme de la bonne soupe en jetant alternativement des regards mourants vers la demeure de sa bien-aimée et réjouis vers le potager, et les héroïnes des romans sentimentaux connaissent naturellement davantage la détresse que le ravissement. On ne saurait avoir une héroïne qui compense le tumulte des battements de son cœur par un appétit vorace ou un sourire ravi (elle ne doit pas montrer d'émotion, celui-ci doit être révélé par mégarde). Cette vogue du plaisir délicat qui

¹ Il s'agit des revues suivantes : *The Critical Review* (December 1782), *The English Review* (January 1783), *The London Magazine* (January 1783).

² Hannah More écrivit *Sensibility, A Poetical Epistle*, en 1782. C'est la date à laquelle parut *Cecilia* de Burney.

voisine avec la douleur, est aussi surnommée « *the English Malady* »¹ qui devient un critère de raffinement et de sensibilité. John Mullan explique qu'il faut voir cet excès de sensibilité comme un privilège social :

*The association of feeling with affliction should warn us against presuming that sentimentalism derives from an optimistic creed of benevolence of humanitarianism. Even the least testing sentimental fictions doubts whether the capacity for sympathy, the social instinct that it celebrates, is common. The hero or heroine of sentiment is ignored or disdained by "the world". Sometimes he or she is simply too good to survive.*²

La sentimentalité est devenue encore plus populaire chez les femmes grâce à des périodiques comme *The Lady's Magazine* (1770-1832) dont l'influence n'était pas forcément des plus positives.³ Edward Copeland⁴ précise que contrairement au *Spectator* ou au *Tatler*, ce périodique n'avait aucune visée éducative et qu'au lieu de réfréner les dames dans leurs extravagances, comme l'avaient fait Addison, Steele et Pope, il semblait les encourager. Les héroïnes du temps trouvaient leur place dans les articles de ce magazine, comme Mrs Leigh-Perrot, une tante de Jane Austen, accusée d'avoir volé de la dentelle dans une boutique de Bath.⁵ L'importance du *Lady's Magazine*, réservé aux femmes, se calcule par celle que l'on attribue à un objet qui pourrait vous transformer en ce

¹ Roy Porter nous apprend que ce terme a été élaboré par George Cheyne, un médecin. Voici sa description : « The sufferer from the English malady was a creature of politeness ; it was the pressures and pleasures of a mobile, open, affluent society which precipitated this quintessential Enlightenment disorder, which arose, he insisted from the assaults on the nervous system produced by modern lifestyles, with their social emulation, copious eating and drinking, lounging, tight lacing, late hours and heady, competitive talk. » L'ouvrage de George Cheyne, paru en 1733, s'intitulait *The English Malady*. Cette affliction concerne d'abord les hommes (corsets compris pour les petits-maîtres), mais au début du 19^{ème} siècle, dans *A View of the Nervous Temperament* (1807), Thomas Trotter remarque qu'elle se propage dans les milieux sociaux plus modestes et atteint les femmes. Les symptômes de ce mal sont décrits par Roy Porter comme : douleur, hypochondrie, insomnie, qui ont comme conséquence la prise de médicaments – dont l'opium et le laudanum – dont les effets sont dévastateurs. La nervosité est vue comme une maladie « noble » et donc devient à la mode, influant sur la fiction. In : Roy Porter, *Enlightenment*, Penguin, 2000, p.282-283.

² John Mullan, « Sentimental Novels », *The Cambridge Companion to The Eighteenth Century Novel*, Cambridge University Press, (1996) 2002, p.250.

³ Voici ce que rapporte Roy Porter : « That successful monthly's diet of fiction specialized in cliché-packed tales : first love, then parental objection or some other hitch to courtship ; next, some twist of plot, and finally a resolution thanks to the authorial invisible hand. Such a formula proved the magazine fictional mainstay for half a century. » *Enlightenment*, Penguin, 2000, p.284. Notons au passage que l'historien ne montre aucune pitié à l'égard de cette éternelle recette littéraire déjà employée sur scène par Molière, par exemple. Ce n'est pas nécessairement une technique féminine même si, sans génie, elle révèle simplement la soif des femmes de réussir « sentimentalement » au lieu peut-être d'être mariées à des barbons ou battues.

⁴ Edward Copeland, *Women Writing About Money, Women's Fiction in England, 1790-1820*, Cambridge U.P., 1995.

⁵ Un procès de ce genre n'était pas menue affaire. La tante en question risquait l'emprisonnement à vie ou la déportation en Australie. On trouva par la suite que le boutiquier avait faussement accusé la tante. Copeland ne précise pas le sort du boutiquier. La même histoire se retrouve dans les diverses biographies de Austen.

que vous n'êtes pas. Il n'y a pas que Copeland pour dénoncer le pouvoir de ce périodique sur ses lectrices, comme il nous le rapporte lui-même :

*'In a single moment,' writes Marshall Berman in his study of modernity, when Goethe's Gretchen 'looks at herself in the mirror' – or when Miss Fenwick and the **Lady's Magazine** reader exchange their knowing glance – 'a revolution takes place inside her; she grasps the possibility of becoming something different, of changing herself – of developing.'*¹

La lectrice oscillait donc entre maladie nerveuse et désir d'être autre par le truchement d'un objet. Pour les héroïnes, il en va autrement : la sentimentalité va vers la mort. A l'extrême rigueur, une folie passagère peu suffire.

Sortant du sentimentalisme, des romancières comme Burney, Austen, Edgeworth ou Ferrier vont prendre définitivement le chemin d'un certain réalisme, dépeignant des scènes de la vie de tous les jours. Ni le gothique ni le sentimental ne disparaissent pour autant, même si le romantisme et le réalisme sont les nouvelles valeurs.

Pour résumer, nous avons vu comment petit à petit le roman féminin est passé d'une liberté d'expression très libre et pleine d'esprit, qui reflète les mœurs d'une époque qui est en perte de vitesse à l'époque de Burney et démodée à celle de Austen, à un ressaisissement moral qui tourne le dos au vagabondage libertin et extra-marital. Ce demi-tour est austère de par son manque de liberté directe d'expression écrite pour la femme écrivain, et serait ennuyeux pour les lectrices si le recours à la satire avait disparu. Ce n'est pas le cas. De fait, au lieu de fables ou d'enfilades d'historiettes, de mémoires pleines de révélations qui ne peuvent se faire que des ennemis ou de revendications revêches et hors de portée, nous sommes arrivés à un quotidien qui fraternise avec le contexte socio-historique et, par ce biais, que nous pouvons expliciter. La nouvelle sorte de roman féminin favorise au moins deux lectorats : un plus vaste lectorat d'alors et celui d'aujourd'hui. En effet, la lectrice d'alors pouvait ressentir une empathie plus grande à l'égard des personnages ; quant à nous, il nous est plus aisé de situer intrigue et personnages, de toucher du doigt la réalité contextuelle et de nous rendre compte, grâce à l'analyse du style et à la pluralité des plans explicites et implicites, du génie de ces femmes qui ont perdu théoriquement le droit à l'esprit et au rire moqueur mais n'en continuent pas moins, grâce à des stratagèmes stylistiques, à nous communiquer enjouement, sens aigu de leur satire et sourire.

¹ Ibid, p.125.

Dans les romans traités pour ce travail, nous nous éloignons donc de la structure linéaire du picaresque. Presque tous ces romans ont en commun une intrigue qui, vis-à-vis de l'héroïne est constituée comme un parcours, initiatique si l'on veut, qui débute dès que l'héroïne quitte un père ou un tuteur ; elle s'en va en voyage, est forcée de réfléchir loin de son entourage familial d'adolescente, et revient pour être très bientôt mariée, non sans avoir appris les règles de la société. L'intrigue est soutenue par un ensemble de conditions préétablies au début du roman. Un bon exemple de ce genre de conditions qui vont se répercuter sur l'œuvre dans son intégralité, est l'ensemble de clauses d'héritage dans *Cecilia* qui stipulent que si l'héritière se marie, son époux devra prendre son nom de famille et non l'inverse. Le parcours initiatique est vrai des œuvres de Burney, Austen et Ferrier. En effet, *Evelina* et *Cecilia* ne tiennent pas plus en place qu'Elizabeth Bennet ou Catherine Morland qui s'en vont l'une dans le Derbyshire et l'autre à Bath et reviennent changées, plus adultes, fin prêtes à aimer, respecter et épouser. Il en va de même pour Mary Douglas, dans *Marriage*, qui va d'Edinbourg à Bath, villes dans lesquelles elle est invitée chez diverses femmes. C'est après toutes les rencontres et les traitements aussi ahurissants qu'empreints de désapprobation à l'égard de l'Angleterre que Mary est apte à juger le monde y compris sa mère, puis à convoler. Quant à Gertrude, l'héroïne de *The Inheritance*, elle arrive du dehors et son identité ne nous est connue qu'après avoir fait connaissance avec les éléments sociaux sans force d'âme qui menacent son intégrité morale.

Le roman féminin des dernières décennies du 18^{ème} siècle puis du début du 19^{ème} siècle se différencie de la structure des romans de l'époque précédente par un éventail de techniques servant au message didactique grâce à un discours plus proche de la réalité de la lectrice, et par une ligne de conduite qui pouvait instruire la lectrice dans son quotidien sans pour autant déchaîner les quolibets des critiques masculins. Ce didactisme va en se renforçant avec Ferrier dont la veine sermonneuse grandit de roman en roman, veine sermonneuse heureusement allégée par le comique de sa satire.

Burney, Austen et Ferrier appartiennent au sous-genre du roman de manières, ou roman de mœurs, dans lesquels l'héroïne apprend à reconnaître ses sentiments et à les éduquer. C'est le *Bildungsroman*, appelé parfois « comic *Bildungsroman* of manners ». ¹ On les classe aussi, notamment les œuvres de Jane Austen, dans le genre du « *courtship novel* », qui explore les rapports entre héros et héroïne durant les quelques mois qui

¹ C'est ce que nous apprend Robert Miles : Robert Miles, *Jane Austen, Writers and their Works*, Northcote House Educational Publishers, 2003. L'*Oxford English Dictionary* fait remonter le terme à 1776. Les années 1770 voient en effet affluer les romans didactiques qui se servent de la peinture de mœurs pour convoier la critique (et, accessoirement, les intentions de l'auteur). Typiques de cette époque, et avec une structure fort semblable sont *Evelina* (1778) de Burney et *The Expedition of Humphry Clinker* de Smollett (1771).

précèdent leurs fiançailles, et accumule les péripéties sociales qui y mènent ou risquent de les annuler.

Alors que Burney conserve une délicatesse de sentiment que l'on peut affilier au mouvement littéraire sentimental, Austen et Ferrier appartiennent à la fin du « long » 18^{ème} siècle, au moment où le roman sentimental perd du terrain et où l'œuvre de prose cherche autre chose qu'une simple analyse des manières. Il s'agit de toucher aux mouvements sociaux, à la découverte de soi-même ou de la nature, tout autant que d'interpréter le rôle de chacun dans la famille et dans la société. C'est par ce biais que l'on peut dire des œuvres de Austen et Ferrier qu'elles incorporent le sentimental et le romantique ; qu'elles les ridiculisent ou les dénoncent ne signifie pas qu'elles ne les assimilent pas dans leurs écrits. Même le nationalisme de Ferrier est un point de romantisme. Austen commence toute jeune à nous mettre en garde, dans ses premiers écrits (*Love and Freindship*¹, par exemple) contre le sentimental. Ensuite, elle s'en prend aux romans gothiques dans *Northanger Abbey* et aux émotions poétiques dans *Sense and Sensibility*. Le bon sens et l'esprit bien réglé doivent être les règles de conduite de la femme. C'est son style ironique et l'utilisation généralisée de la satire qui font passer l'aspect didactique de la leçon, mais projettent également un arrière-plan plus riant que ce que cette leçon peut faire accroire. Le tout est de décrypter la satire. Dans la thèse, le but est de démontrer dans quelle direction s'oriente cette satire quand elle concerne l'aspect matériel et financier du quotidien des femmes et des jeunes filles ; même au niveau le plus matérialiste des commentaires dans ces romans très conversationnels, nous n'en sommes pas réduits à une sordidité d'intérêt car les sentiments – fort bien réglés et clairvoyants – des héroïnes font d'une sympathie entre mari et femme une condition sine qua non du mariage.

Se dressant contre l'influence du romantisme, Ferrier délègue la lecture des romans qu'elle désapprouve à l'anti-héroïne : sous l'emprise clairement dénoncée de cette lecture, celle-ci est poussée à la conduite moralement inacceptable de fuir son mari riche – épousé par pur intérêt – pour s'exiler avec son amant sans revenu.

Nous avons à présent une courte liste des étapes qui marquèrent la progression du roman féminin. Est-ce à dire que ces romancières influèrent en quoi que ce soit celles qui allaient leur succéder ? Rien n'est moins sûr. Si Austen lisait les romans féminins contemporains, la jeune Burney était encore influencée par la satire irrépressible de Fielding et Pope tout en entretenant un respect qu'Austen partagera avec elle pour Richardson. Néanmoins, les ingrédients qui constituent les romans féminins de la seconde moitié du

¹ *Freindship* : Orthographe respectée jusqu'à nos jours dans les éditions.

18^{ème} siècle, étaient devenus indispensables au roman féminin, notamment la morale et la délicatesse. Le premier roman de Burney n'est pourtant pas encore très féminin dans le sens que si nous exceptons les héros, le monde autour d'eux est un tourbillon constitué de personnages plus « smollettien » qu'autre chose. Certains des éléments sociaux paraissent importés directement de la courte histoire du roman jusqu'à Burney que nous venons d'entrevoir. Thèmes, personnages et même des tropes sont empruntés au passé littéraire de la jeune romancière et constituent un tissu intertextuel qui n'est pas forcément sexué. Prenons les personnages types comme les libertins ou les femmes à la mode. Le libertin que l'on a vu sur les planches (c'était le cas de Burney qui assistait à bien des pièces de théâtre grâce à l'acteur Garrick qui prêtait sa loge à la famille Burney) comme Mr Tattle dans *Love for Love* (1695) de Congreve ou, plus tôt encore, comme *The Man of Mode* (1676) de Etherege s'était transformé dans *The Accomplished Rake, or Modern Fine Gentleman* (1727) de Mary Davys avant de nous donner, dans *Evelina*, Sir Clement Willoughby et Mr Lovel, puis dans *Cecilia*, Mr Harrel et son comparse de jeu, l'aristocrate Sir Robert Floyer.

Les femmes à la mode s'ajoutent à la longue galerie de portraits où Pope expose Belinda¹ et Swift, Celia.² Avec elles, nous retrouvons les filles du Dr Primrose³ et leurs préparations faciales, avant de voir Burney nous donner d'abord la caricaturale Madame Duval de *Evelina*, puis les ridicules *Supercilious* et les *Volubles*⁴ de *Cecilia*.

Nous pouvons donc voir une autre perspective plus logique de l'évolution du roman depuis le 17^{ème} siècle jusqu'à nos romancières. Le roman féminin a non seulement coexisté aux côtés du roman masculin mais s'en est sans doute aucun inspiré, avant de le retailer aux mesures de l'existence féminine à l'époque. Il y a inspiration, adaptation, et enfin création à l'intérieur du territoire féminin.

Conservons à l'esprit la notion de réalité et de domaine féminin. Nous voici dans la sphère d'un quotidien divisé par le revenu et les dépenses car rien n'est plus directement en ligne avec la réalité que l'économie domestique. L'argent n'est pas souvent absent des romans du 18^{ème} siècle. Rappelons-nous la ruine de David Simple. Hommes comme femmes manifestent des préoccupations économiques qui bien souvent sont les moyens par

¹ Belinda est la coquette du poème de Pope, *The Rape of the Lock*.

² Celia est la coquette de l'un des poèmes dits « scatologiques » de Swift, *The Lady's Dressing-Room*.

³ Le Dr Primrose est le héros homodiégétique de Goldsmith, dans *The Vicar of Wakefield* (1766). Il pense que les lotions et produits faciaux que préparent ses filles gâchent de la bonne nourriture et sont nocifs pour leur mine, et les renverse sans avoir l'air de rien.

⁴ Ces créatures décrites avec la ruse de Burney qui se sert de la naïveté de son héroïne pour les faire découvrir au lecteur ont été acclamées par Mary Wollstonecraft : « Miss Burney 's account of high life is VERY just – I have seen the SUPERCILIOUS and been pestered to death by the VOLUBLES. » Dans une lettre à sa sœur Everina, 4 Mars 1787. *Collected Letters of Mary Wollstonecraft*, Ed. Ralph M. Wardle, Ithaca, New York, Cornell U.P., 1979, p.179.

lesquels le destin des héros/héroïnes doit passer. Tom Jones et Sophia Western trouvent parfaitement normal de ne pas se marier tant que Tom Jones est un « *beggarly bastard* » (Vol.1). Le destin de Cecilia se joue sur son héritage et celui de Juliet¹ sur le fait qu'elle n'a pas un sous vaillant en poche. Dans le roman de Smollett, *Roderick Random* (1748), le héros doit se trouver un revenu indépendant pour pouvoir épouser l'héroïne, Narcissa. Sir Charles Grandison, (héros du roman éponyme de Richardson) proclame ouvertement que l'argent est important. Les héros intellectuellement mûrs de Austen sont des hommes prudents qui savent gérer leur patrimoine : c'est le cas de Mr Knightley (*Emma*) ou du colonel Brandon (*Sense & Sensibility*). Dans un roman féminin, l'argent sert autant à cimenter le marché conjugal (pour acquérir un conjoint/conjointe) que de cible au dénigrement lorsqu'il sert à véhiculer une consommation excessive d'objets propices à la vanité.

Autrement que dans la forme, le roman de la seconde moitié du 18^{ème} siècle est l'illustration d'un changement de valeurs. Pour Eva Figes, la féminisation du roman et l'accent mis sur sentiment et sentimental² s'accompagnent d'une réaffirmation explicite des valeurs chrétiennes et d'un didactisme nouveau que nous retrouvons chez nos trois auteurs mais de façon très variable. Les thèmes de l'argent et de la consommation semblent en fait dépasser parfois la valeur didactique de l'exemple vertueux de l'héroïne.

Pour conclure ce paragraphe sur l'histoire du roman féminin qui précède les romancières choisies pour la thèse, nous revenons à Dale Spender ; dans son article, « Women and Literary History »³, elle insiste sur le fait que l'on ne saurait considérer Austen comme un phénomène isolé et la première romancière (et la seule) digne d'être citée dans une histoire de la littérature féminine passée ; au contraire, elle est l'héritière des femmes qui l'ont précédée, de Burney à Charlotte Lennox, ce qu'il n'est pas difficile d'admettre. Néanmoins, pour rendre à Austen ce qui lui appartient, elle est l'une des rares à reconnaître par écrit la valeur d'autres romancières. Wollstonecraft demeure au ban de la société dans son siècle où les féministes ne constituaient pas un clan soudé. Nous verrons plus loin de quoi retourne le mouvement des « *Bluestockings* ».

¹ Juliet est l'héroïne de *The Wanderer*, le dernier roman de Burney. Pendant près de 900 pages, Juliet survit en effectuant des travaux d'aiguille ou en donnant des leçons de harpe, rencontrant malheur après malheur dans sa pauvreté, et démontrant combien la vertu est assaillie de tous côtés quand l'argent manque.

² Rappelons-nous de l'*English Malady* : le sentimental est un excès de sentiment.

³ In : *The Feminist Reader*, Palgrave Macmillan, (1989) 1997, p.17.

b-La condition féminine

Passons maintenant à une introduction sur la condition féminine, condition qui explique le soin que les auteurs mettent à détourner toute critique satirique du personnage de l'héroïne. Parce que le pouvoir du patriarcat était doué du don d'ubiquité en tout ce qui concernait l'existence de la femme, une romancière était obligée de surveiller ses propos, ses critiques et les plaidoyers implicites pour une amélioration du sort de la femme. Le mot pouvoir était d'ailleurs synonyme de patriarcat puisque la femme n'en avait aucun (hormis dans son royaume domestique si elle était riche). Une grande partie de la satire féminine est née de la pression conjuguée des divers pouvoirs que détenait le patriarcat sur la condition féminine. Nous approfondirons par la suite et au fur et à mesure des analyses et de la démonstration les points sur lesquels portent les écrits.

Bien des détails sur la personne féminine au 18^{ème} siècle et au début du 19^{ème} siècle nous sont parvenus par les hommes : nous savons comment les hommes voulaient que les femmes fussent et ce qu'ils leur prêchaient. Les sermons et les manuels d'éducation des jeunes filles nous sont restés. L'homme le plus influent était James Fordyce, un Ecossais, avec ses *Sermons to Young Women* (1755) lus aussi bien par Burney à qui ils servirent de manuel de lecture quand elle était fillette, Austen qui le cite dans *Pride and Prejudice* en rapport avec Mary Bennet et Mr Collins, puis Ferrier qui relègue discrètement son compatriote au rang des vieilles barbes. En ce qui concerne la vertu, Fordyce assurait que la seule présence d'une femme vertueuse calmerait une assemblée de débauchés (affirmation naïve comme Burney nous le démontre avec la présence de Cecilia au milieu d'hommes qui la convoitent).

Puisque notre sujet est la satire, voyons ce que Fordyce disait du roman, avant de passer à l'esprit. Dans son 4^{ème} Sermon, il écrit ainsi :

*We consider the general run of Novels as utterly unfit for you. Instruction they convey none. They paint scenes of pleasure and passion altogether improper for you to behold, even with the mind's eye. [...] All is dotage, or despair; or else ranting swelled into burlesque.*¹

Et bien entendu, l'esprit féminin n'a qu'à bien se tenir :

¹ James Fordyce, *Sermons for Young Women*, Sermon IV, 1766, *Female Education in the Age of Enlightenment*, London, William Pickering, 1996, p.149.

Having mentioned Wit, let me proceed to warn you against the affectation and the abuse of it. Here our text from the Colossians comes in with propriety, "Let your Speech be always with Grace, seasoned with Salt". [...] being tempered by courteousness and modesty, and seasoned with wisdom and discretion, that little salt will serve, at the same instant, to prevent its corruption and heighten its flavour. [...] As to the affectation of wit, one can hardly say, whether it be more ridiculous or hurtful. The abuse of it, which we have been just considering, we are sometimes, perhaps too often, inclined to forgive, for the sake of amusement which in spite of all the improprieties mentioned it yet affords. The other is universally contemptible. Who is not shocked by the flippant impertinence of a self-conceited woman, that wants to dazzle by the supposed superiority of her powers? If you, my fair ones, have knowledge and capacity ; let it be seen, by your not affecting to show them, that you have something much more valuable, humility and wisdom.¹

Autrement dit, et il résume :

Wit is commonly looked upon with a suspicious eye, a two-edged sword, from which not even the sacredness of friendship can secure. It is especially, I think, dreaded in women.²

Ne pourrait-on pas suspecter le Révérend Fordyce d'avoir eu personnellement affaire à une femme d'esprit et de n'en être pas sorti sans quelque égratignure à son amour-propre ?

Sagesse et humilité. Deux piliers de préceptes qui sous-entendent un comportement bon pour le couvent. Ces préceptes ne seraient peut-être pas aussi indigestes s'ils s'adressaient aux deux sexes. Il est triste de penser au traumatisme qu'a pu causer la sévérité de ces sermons sur les jeunes filles désireuses de bien faire ou, telle Fanny Burney, qui respectaient presque pieusement la parole écrite. On peut suspecter que ces sermons furent à l'origine, chez Burney, d'un perpétuel état de conflit entre le désir de moralité et un esprit irrésistible nullement respectueux d'aucun des deux sexes. Austen, visiblement, se permet un meilleur recul : l'atmosphère familiale, avec un père pasteur, le lui permet sans doute. Mais n'a-t-elle pas Fordyce en tête quand elle crée le personnage de Lydia et la partie de l'intrigue qui la concerne dans *Pride and Prejudice* ?³ Quant à Ferrier, elle survient plus de cinquante ans après Fordyce et peut se permettre d'avoir sa propre ligne de piété et de modestie à l'égard de ses héroïnes, ligne qui somme toute diverge très peu de celle de son

¹ Ibid, Sermon V, p.188-195.

² Ibid, p.191.

³ Fordyce écrit : « When a daughter, it may be a favourite daughter, turns out unruly, foolish, wanton ; when she disobeys her parents, disgraces her education, dishonours her sex, disappoints the hopes she has raised ; when she throws herself away on a man unworthy of her, of if disposed, yet by his or her situation unqualified, to make her happy; what her parents must necessarily suffer, we may conjecture, they alone can feel. » « Remember how tender a thing a woman's reputation is ; how hard to preserve, and when lost how impossible to recover...what misery and what shame have been often occasioned by abusing them! » Ibid, Sermon I, p.16-17 et Sermon II, p.44.

compatriote. Claire Harman¹, dans sa biographie sur Burney, explique que les jugements de valeur de Fordyce la marquèrent définitivement notamment dans le domaine de la littérature, du roman, et plus précisément, de l'écriture du roman. Il y avait deux catégories de textes littéraires pour Burney, nous dit Harman : d'une part, les textes qu'elle aimait lire, un amalgame varié de romans et de poésie parfois osée (les poèmes scatologiques de Swift par exemple) ; d'autre part, les textes qu'elle se sentait autorisée à écrire. Ainsi, quand elle écrivait avec l'intention de ne pas révéler son identité (c'était le cas avec *Evelina*), l'héroïne n'est pas parfaite et elle commet des bourdes tout en écrivant de ci de là quelques remarques peu charitables², les farces et les pointes d'esprit abondent ; plus tard, lorsque Burney a « son » lectorat, l'héroïne suit des préceptes moraux rigides qui sont constamment mis à l'épreuve : c'est le cas de *The Wanderer*, le roman le moins bien accueilli de Burney, dans lequel la critique de la société est si sombre et si âpre que l'on regrette infiniment l'enjouement des caricatures et des peintures de mœurs de ses deux premiers romans. L'effet des sermons de Fordyce est incommensurable, tout comme l'était sur toutes les femmes le poids des us et coutumes. Mais Fordyce n'était pas le seul. Un autre auteur, certainement moins lu quantitativement, fait preuve des mêmes exigences du patriarcat vis-à-vis des femmes. Il est aussi connu des historiens que Fordyce. Il s'agit de John Gregory qui écrivit un livre de conduite pour ses (ou les) filles. Lui aussi possède sa rhétorique contre l'esprit chez les femmes mais tempère ses conseils quand il s'agit de l'humour. Prenons cet exemple qui parle de lui-même et donne à penser lorsqu'on a lu Burney ou Austen :

Wit is the most dangerous talent you can possess. It must be guarded with great discretion and good-nature, otherwise it will create you many enemies. Wit is perfectly consistent with softness and delicacy; yet they are seldom found united. Wit is so flattering to vanity, that they who possess it become intoxicated, and lose all self-command.

*Humour is a different quality. It will make your company much solicited; but be cautious how you indulge it. – It is often a great enemy to delicacy, and a still greater one to dignity of character. It may sometimes gain you applause, but will never procure you respect.*³

A présent que nous avons fait connaissance avec le code de conduite fortement conseillé aux femmes désireuses d'écrire avec humour et satire – notre sujet -, passons à ce que la femme pouvait décider ou posséder. Étonnamment, cela dépend bien de l'échelon social mais à un échelon inversé à nos jours. Les femmes qui travaillaient et gagnaient un

¹ Claire Harman, *Fanny Burney, A Biography*, Flamingo, 2000, p.41-43.

² Puisque le roman est épistolaire.

³ John Gregory, *A Father's Legacy to His Daughters*, 1774, chap. 'Conduct and Behaviour', *Female Education in the Age of Enlightenment*, William Pickering (ed) London, 1996, p.14-15.

maigre salaire pouvaient en disposer tant qu'elles n'étaient pas mariées. Mais qui travaillait ? Les femmes des manufactures, les filles et femmes de fermiers, les domestiques, les filles et femmes de petits commerçants, les femmes qui tenaient des boutiques de thé et...les gouvernantes. Les ouvrages que nous analyserons pour cette thèse se préoccupent néanmoins de cette partie de la société dite la « *gentry* » qui compte les « *polite* » et les « *genteel* », termes régulièrement utilisés par l'Angleterre georgienne parce qu'ils véhiculent un prestige social.¹ C'est cette société que l'on retrouve le plus souvent dans les romans de femmes de l'époque, même si leurs auteurs n'en font pas exactement partie comme c'est le cas de Burney. Mais que la femme soit aisée ou non ne change rien à sa situation vis-à-vis de la loi. Le droit commun fait peu de cas de la femme avant le siècle des Lumières et celui-ci n'y change rien. Le patriarcat règne dans les faits autant que par *imprimatur*. Le juriste William Blackstone affirme que par le mariage, l'homme et la femme sont un, et que l'existence légale de la femme est en suspens durant le mariage ou du moins incorporée et consolidée dans l'existence du mari.²

Chaque épouse, sauf dans le cas d'une reine à la tête de son royaume, est soumise à l'autorité de son mari et lui appartient comme bien : « She can't let, set, sell, give away, or alienate anything without her husband's consent. »³ Dans son *History of Women*, publiée en 1779, William Alexander établit la liste des exclusions dont la femme est victime :

*We allow a woman to sway our sceptre, but by law and custom, we debar her from every other government but that of her own family, as if there were not a public employment between that of superintending the kingdom, and the affairs of her own kitchen, which could be managed by the genius and capacity of women.*⁴

Même les femmes sont strictes à leur propre égard. Hannah More, que l'on met communément au nombre des *Bluestockings*, insiste dans ses *Strictures on the Modern System of Female Education* (1779) sur le but véritable de l'éducation des filles : en faire de bonnes filles, de bonnes épouses, de bons membres de la société et de bonnes chrétiennes. Un peu plus tard, Mary Wollstonecraft exige un fond solide de vertus :

¹ Sur ces deux termes, voir Amanda Vickery, *The Gentleman's Daughter, Women's Lives in Georgian England*, New Haven & London, Yale U.P. (1998) 2003, p.13. Et aussi: Paul Langford, *A Polite and Commercial People: England, 1727-1783*, Oxford, 1989.

² In : *Commentaries on the Law of England, (1765-1769) 1979, Vol. I, p.430.*

³ In : *The Laws Respecting Women, (1777)* ; cette citation apparaît dans : *Britons, Forging the Nation, 1707-1837*, par Linda Colley, New Haven & London : Yale U.P., 1992, p.238.

⁴ In : *Vol. II, p.336*: Cité dans : *Linda Colley, Britons, Forging the Nation, 1707-1837*, New Haven and London, Yale U.P., 1992, p.232

*The emotions of the mind often appear conspicuous in the countenance and manner. These emotions, when they arise from sensibility and virtue, are inexpressibly pleasing. But it is easier to copy the cast of countenance, than to cultivate the virtues which animate and improve it. [...] How bewitching is that humble softness of manners which humility gives birth to, and how faint are the imitations of affectation!*¹

Avec ces règles strictes, on peut comprendre la nécessité de débordement sentimental que l'on trouve encore chez Burney. Avec Austen, Edgeworth ou Ferrier, le sentimental est à l'avance un défaut auquel il faut remédier. Le didactisme de Edgeworth, dans *Belinda* (1801) mais encore plus dans son dernier roman *Helen* (1834), dénonce deux femmes qui ont trop de pouvoir pour leur bien, Lady Delacour (*Belinda*) et Lady Davenant (*Helen*) ; toutes deux sont coupables d'éloignement vis-à-vis de leurs maris à cause de leur caractère trop trempé, mais même dans la conclusion, alors, par exemple, que Lady Delacour se rapproche de son mari après avoir perdu la fortune qui faisait son autorité, Edgeworth ne tombe jamais dans le sentimental. Sentiment, oui, sentimental, non. Il semble bien qu'il y ait un accord tacite entre ces écrivains du tournant 18^{ème}/19^{ème} siècle pour ne pas ressusciter le déséquilibre qui caractérise les romans de Burney. Pourtant on peut voir le sentimental comme une soupe de sécurité chez des femmes – et des hommes – qui ont besoin de se sentir aimées (és). Cela est vrai de tout temps. Mais, dans la seconde moitié du 18^{ème} siècle, qui pouvait trouver le temps d'écrire, parmi les femmes ? Seules les femmes éduquées. Elles peuvent ainsi dénoncer une condition proche de l'esclavage, car seules ces femmes ont les connaissances générales nécessaires pour s'en rendre compte. Lady Mary Wortley Montagu observe ainsi dans une lettre :

*There is no part in the world where our sex is treated with so much contempt as England, we are educated in the grossest ignorance, and no art omitted to stifle our natural reason.*²

On serait justifié de penser que le 18^{ème} siècle et le tournant 18^{ème}/19^{ème} siècle sont des époques difficiles pour les femmes pour deux raisons : d'abord, les femmes n'étaient encore considérées que comme du bétail avec l'avantage supplémentaire de leur capacité à tenir une maison ; ensuite, le monde des romans, sentimentaux puis plus puissamment didactiques, les persuade qu'elles ne sont pas de vagues entités subordonnées aux désirs des hommes mais de potentielles têtes pensantes avec des talents, des élans, une soif

¹ Mary Wollstonecraft, *Thoughts on the Education of Daughters with Reflections on Female Conduct, in The More Important Duties of Life*, London, Thoemmes Press (1787) 1995, p. 30-31.

² In : *Letters and Works*, 3^{ème} Edition (1861), Vol.II, p.242. Lettre du 10 Octobre 1753.

d'indépendance. Cette dernière raison seule donne une légitimité aux romans féminins tout en courant le risque de faire prendre conscience aux femmes des barreaux qui enserrent leur existence.

Les écarts de fortune et de pouvoir d'achat font que les femmes ont – ou pas – accès à l'éducation nécessaire pour faire partie de la société dite « polie ». ¹ Cette éducation est le passeport nécessaire au savoir et à la connaissance dont le faiseur de sermons James Fordyce refuse l'accès aux femmes. Plus directement en ce qui concerne la vie quotidienne, fortune ou absence de fortune décide du sort de la femme. Amanda Vickery a étudié la condition des femmes de la société polie au travers de lettres et d'écrits quotidiens ; elle retrace un paysage plutôt différent de ce que nous pourrions croire à la lecture de romans – tout réalistes qu'ils soient – et c'est donc confrontés aux fruits de ses recherches que nous nous apercevons à quel point les romans chargent leurs personnages. Mais, même si l'écrit romanesque tend simplement à se rapprocher de la réalité, il y a forcément un report direct, comme l'écrit Bakhtine :

The shameful fact is that as soon as you name a character and allow even one event, readers will, in truculent naïveté, treat them like people in human situations, and all the effort at pure form has gone down the drain. ²

Il est vrai qu'en dépit de l'esprit, l'intelligence ou l'enjouement de l'écrivain, le panorama de la femme de la classe moyenne n'avait rien d'exaltant, si l'on en juge par l'intitulé des chapitres de l'ouvrage de Vickery : « Love and Duty », « Fortitude and Resignation », « Elegance », « Propriety ». ³ Et la lecture de l'ouvrage nous conforte dans l'impression paratextuelle que nous en avons. Passée l'adolescence, et parfois même avant, la femme était placée devant une longue perspective de devoirs et de corvées, avec comme amour celui qu'elle donnerait à ses enfants plutôt que celui qu'elle recevrait de son mari. Pourquoi ? D'abord, parce que le fait d'une épouse est d'être gouvernée par son mari, sauf si elle use de patience et de persuasion, comme l'écrit Lord Henry Home :

¹ La société « polie », la « gentry » et ce qui à partir de la fin du 18^{ème} siècle va constituer la classe moyenne seront présentées plus loin au chapitre de l'introduction au contexte. Amanda Vickery précise que dans cette société polie, on retrouvait de petits propriétaires terriens, des notaires, des médecins, des hommes d'église, des commerçants et des propriétaires de manufactures. Amanda Vickery, *The Gentleman's Daughter, Women's Lives in Georgian England*, New Haven & London, Yale U.P., (1998) 2003, p.13.

²In : Mikhaïl Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Theory and History of Literature, Vol.8, Manchester U.P. 1984, p.xv.

³ Amanda Vickery, *The Gentleman's Daughter, Women's Lives in Georgian England*, New Haven & London, Yale U.P., (1998) 2003.

*A man indeed bears rule over his wife's conduct : his will is law. Providence however has provided her with means to bear rule over his will. He governs by law, she by persuasion. Nor can her influence ever fail, if supported by sweetness of temper and zeal to make him happy.*¹

Quoi d'étonnant si, plutôt que l'amour du partenaire de toute une vie, ce sont ses rentes ou ses revenus que l'on recherche pour s'assurer une vie à l'abri du besoin ? Vickery résume : « The length of a man's rent-roll remained the main aphrodisiac. »²

Et le bonheur de la femme mariée ? De nouveau, il dépend du courage à se soumettre :

*...whether a woman was content in marriage turned in large measure on her ability to resign herself to the traditional roles, responsibilities and relationship of husband and wife.*³

Y avait-il quelque bonheur, autre que matériel (ou spirituel), en réserve pour la femme ? S'il existait, il était très bref et se concentrait sur la période pendant laquelle l'homme courtisait sa promise. C'est l'une des raisons pour laquelle tant de littérature est consacrée à cet instant-là de l'existence de la femme, et que la plupart des romans féminins ne mentionnent pratiquement pas les conséquences immédiates du mariage : les grossesses répétées, les maris déloyaux, les enfants qui meurent ou ceux qui font de sérieuses bêtises. Nous ne savons rien de l'avenir de Evelina, Cecilia, Elizabeth Bennet ou Gertrude. Les faits sont hors-texte. Par exemple, Mrs Thrale, la confidente du Dr Johnson, fut continuellement enceinte, avec douze enfants – dont huit moururent – et un certain nombre de fausses couches. Et les joies du mariage consistèrent pour elle à renoncer à monter à cheval – ce qu'elle aimait – parce que cela déplaisait à son mari et à vomir six mois par an.⁴ Non seulement n'échappait-on pas à l'état de maternité, mais Vickery nous explique que si une mère ne parvenait pas à avoir d'affection pour ses enfants, on la diagnostiquait comme folle. Pour cette raison, les conseils abondaient soit pour éviter les grossesses (conseils entre

¹ Ibid, p.85. Citation prise dans : H.Home, Lord Kames, *Loose Hints upon Education Chiefly Concerning the Culture of the Heart*, Edinburgh, 1781, p.229-230.

² Ibid. p.82.

³ Ibid.p.83.

⁴ Ses mots sont : « ...holding my head over a Bason Six Months in a Year ». Cité dans: Norma Clarke, *Dr Johnson's Women*, Pimlico (2000) 2005, p.135.

femmes) soit pour la conception d'un héritier (ce qui présuppose un patrimoine à léguer, des conseils entre hommes, et des femmes plutôt malmenées)¹.

Hormis les enfants, le royaume de la femme est la maison dont elle est l'intendante en tout. Si elle vit en province, il se peut qu'elle ait la responsabilité des bêtes domestiques, de la laiterie, du beurre baratté à la maison, de ruches, de confitures, de pickles et autres à mettre en bocaux, voire de ce qui se plante dans un verger et un potager. Si c'est une citadine, poulailler et verger sont hors de question, mais Vickery nous donne l'exemple d'une fille de commerçant des années 1770 (comme par exemple les Brangton de *Evelina*), Mary Chorley, qui dut apprendre à faire du pain, des pickles, des confitures, le jardinage, coudre des chemises et des robes ainsi que fabriquer des médicaments maison.²

Les jeunes filles sans fortune mais dont le milieu social est un peu trop élevé pour qu'elles soient domestiques, peuvent survivre dans les arts élégants si elles ont quelque talent.³ Sinon, elles sont obligées de vivoter ou de sombrer. Alors que celles qui disposent d'une dot échangent l'état de dépendance vis-à-vis du patriarcat parental pour l'état de dépendance vis-à-vis du patriarcat marital, les filles pauvres doivent miser sur leurs attractions physiques (Isabella Thorpe dans *Northanger Abbey* peut représenter ce type de personne) ou leur industrie (travaux d'aiguilles à propos desquels Fordyce ne tarit pas d'éloges ; elles sont aussi gouvernantes ou maîtresses d'école). Très rares sont les femmes qui repoussent la domination masculine, et Mary Wollstonecraft est l'exception qui vient immédiatement à l'esprit. Elle dut lutter toute sa vie pour son indépendance ; encombrée de plus par une première fille qu'elle eut sans être mariée (les rares « féministes » de l'époque comme Opie, la boudèrent à cause de cela), elle fit plusieurs tentatives de suicide. Elle ne se maria qu'en fin de vie pour mourir après un accouchement : elle n'avait que trente-huit ans. Une autre dictature est celle de la religion, naturellement. Entre loi, coutume, religion, les jeunes filles sont prises dans un carcan. Burney, en dépit de son antipathie admise à l'égard des « *Bluestockings* », nous montre comment ses héroïnes bataillent contre les vues

¹ Roy Porter (professeur de l'histoire sociale de la médecine, ce qui lui donne des arguments supplémentaires pour approfondir la question) donne des détails édifiants sur les accouchements et leurs conséquences ; il cite entre autres exemples, ceux de la noblesse, et nous pouvons avoir une idée entre Mrs Thrale (classe moyenne) et Lady Bristol (aristocratie) des douleurs qu'elles avaient en commun à enfanter. A trente-neuf ans, Lady Bristol avait accouché vingt fois. Les charlatans vendaient des potions abortives et les préservatifs (en cuir) étaient essentiellement utilisés par les hommes qui fréquentaient les bordels et désiraient se protéger. Voir : Roy Porter, *English Society in the 18th Century*, Penguin, (1982) 1991, p.27. Lire aussi du même auteur: *Health For Sale : Quackery in England 1660-1850*, Manchester U.P.1989)

² *The Gentleman's Daughter, Women's Lives in Georgian England*, New Haven & London, Yale U.P. (1998) 2003, p.156.

³ Ainsi, la sœur de Fanny Burney, Hester, était une excellente claveciniste, un enfant prodige en fait, qui s'était produite au Little Theatre de Haymarket devant le frère du roi dont elle avait reçu les compliments pour sa maîtrise de morceaux très difficiles de Scarlatti. Un mariage et huit enfants réduirent à néant sa carrière de claveciniste.

traditionnelles du patriarcat à l'égard des femmes ; les hommes en veulent à leurs attraits quitte à les perdre (*Evelina*), à leur virginité (Juliet, héroïne de *The Wanderer*) ou à leur fortune (*Cecilia*). Il faut aussi tenir compte de l'état d'impuissance des jeunes filles victimes du libertinage et de la séduction, et qui se trouvent dans la nécessité de s'en sortir, souvent en vendant leurs charmes. Dégradées, esclaves volontaires, elles ont de la chance si elles finissent comme la Becky Sharp de Thackeray (ou comme Emma Hamilton, maîtresse de l'amiral Nelson). La plupart des pauvres filles échouent à la rue, couvertes de rouge et de céruse et meurent jeunes, de sévices ou de maladies vénériennes.

Les progrès notables du siècle des Lumières touchent surtout les classes les plus aisées, mais il ne faut pas croire que les membres de l'aristocratie étaient les plus éclairés du lot. En effet, à cause de la loi sur l'héritage, les mariages se faisaient souvent dans un but purement mercenaire comme un rapprochement entre deux terres voisines (but chéri de Squire Western dans *Tom Jones*) ou pour une dot utile à payer des dettes de jeu (amplement mis en lumière dans les romans de Burney et Austen) ou renflouer les patrimoines. Cela est vrai autant des petits propriétaires terriens de la gentry que des aristocrates.¹ Si les relations affectives sont bonnes entre mari et femme, ce n'est pas un phénomène qui s'explique uniquement par l'éducation. Quelques épouses ont une plus grande liberté d'action, d'autres, comme Mrs Thrale, sont plus ou moins prisonnières de leur demeure, et n'ont même pas la possibilité de s'en occuper. Norma Clarke nous relate que Henry Thrale – le mari – travaillait dur à sa brasserie,² s'occupait de tous les détails d'intendance de la maison, allant jusqu'à planifier les menus et commander les dîners à son goût, tout en entretenant des maîtresses à Londres :

*His notion of proper wifely behaviour was narrow : not only did he not want her meddling in the kitchens, he discouraged her from paying visits and preferred her not to ride (she was an excellent horsewoman). Her place was in the drawing-room, where she was a pretty and accomplished hostess, and in the bedchamber.*³

L'univers de la femme du 18^{ème} siècle décrit par Liza Picard⁴ révèle un horizon étroit et un peu loufoque, comme si la femme ne pouvait bénéficier que d'avantages pour lesquels

¹ Voici ce qu'écrit Vickery à cet égard : « Even for the perfectly matched, courtship always culminated in tedious financial negotiation , in which the interests of the parties were usually represented by their legal guardians ; a device which at least meant that young lovers could project all mercenary motives on their elderly representatives. Courtship, settlement and marriage remained bywords for bargain and sale throughout this period. » Amanda Vickery, *The Gentleman's Daughter, Women's Lives in Georgian England*, New Haven and London, Yale U.P. (1998) 2003, p.82.

² Dans le sens de fabrique de bière et non de débit de boisson.

³ Norma Clarke, *Dr Johnson's Women*, Pimlico, (2000) 2005, p.135.

⁴ Liza Picard, *Dr Johnson's London, Life in London 1740-1770*, Phoenix Press, London, 2000.

la loi n'avait pas prévu d'interdiction. Les femmes sont-elles trop nombreuses et sans perspectives d'avenir ? On leur propose l'émigration. Quant aux femmes carriéristes, elles ont le choix entre les professions de nourrice et écrivain, les deux étant proposées sur le même pied d'égalité, comme alternatives plus valables à celle de bandit(e) de grand chemin. Cela n'empêche donc évidemment pas le mariage de demeurer le fourre-tout qui engloutit dots et filles.

Les veuves sont fort prisées, mais profitent quand elles peuvent de leur veuvage pour vivre sans contrainte. A ce sujet, évoquons une fois de plus Mrs Thrale qui, à la mort de son mari, laisse tomber le pauvre Dr Johnson – alors d'un âge vénérable, et qu'elle avait accueilli chez elle parce qu'il n'avait pas de revenu – pour filer en Italie où elle se marie avec le chanteur d'opéra Gabriel Piozzi.¹ Quant aux héritières, elles sont tellement en demande qu'on les enlève à tout bout de champ pour leur faire l'honneur d'un mariage forcé.²

Après les grandes émotions, les plaisirs du quotidien : les corvées domestiques, bien sûr, mais aussi les joies du sexe dans une félicité toute conjugale en gardant à l'esprit les différentes techniques disponibles à l'époque de *family planning*. Liza Picard avance que les familles de l'époque Georgienne avaient en moyenne 2.5 enfants.³ Vickery nous donne des chiffres bien plus élevés : 6.77 enfants non morts-nés entre 1700 et 1749, et 6.92 entre 1750 et 1799. Les familles de la « gentry » auraient eu moins d'enfants : 4.51 avant 1750, 4.91 entre 1750 et 1774, et 4.98 entre 1775 et 1799.⁴ Si l'on se réfère aux biographies de Burney et Austen, le chiffre de 2.5 est largement dépassé, et si l'on se rappelle que l'épouse était valorisée par la production de rejetons dans l'aristocratie, voire dans la gentry où la naissance d'un héritier était tout aussi indispensable, alors il semble logique de prendre le chiffre de 2.5 avec scepticisme.

Les femmes ne trépignent pas de joie à l'idée de grossesses successives, et elles nourrissent leurs bébés au sein le plus longtemps possible pour retarder le moment où elles peuvent retomber enceintes. Avec la maternité, la chasteté des femmes est un point crucial. Il ne s'agit pas d'amour et de jalousie mais d'une raison purement matérielle : le mari veut

¹ Pour les recherches, les références sont autant au nom de Mrs Thrale que de Mrs Piozzi.

² Pour remédier au problème (et gagner du temps pour rechercher les héritières enlevées) il fallut faire voter au parlement le *Clandestine Marriage Act* en 1753 qui décréta que les bans devaient être proclamés trois fois de suite dans la même paroisse, à la fois par le futur époux et la future épouse.

³ Liza Picard se base sur l'ouvrage suivant : Peter Laslett, *The World We Have Lost – Further Explored*, London, 1971.

⁴ Vickery se base d'une part sur l'ouvrage de A. Wrigley et R. Schofield, *The Population History of England*, Cambridge, Massachussets, 1981, p.254 en ce qui concerne la population dans sa globalité, et d'autre part sur l'ouvrage de T.H. Hollingsworth, *The Demography of English Peerage*, Population Studies Supplement 18 (1965), p.18-101 en ce qui concerne la noblesse. Les chiffres sont p.30.

léguer ses biens à son fils et ne le fera que s'il est sûr de sa paternité .Dans *The Life of Johnson*, Boswell rapporte un échange de réflexions sur le sujet. Le Dr Johnson qui n'est jamais très favorable au point de vue féminin nous a laissé cette citation :

... ; because the chastity of women being of the utmost importance, as all property depends upon it, they who forfeit it should not have any possibility of being restored to good character ; ...¹

Naturellement, pour le Dr Johnson l'infidélité d'un mari n'est rien : « Wise women don't trouble themselves about infidelity in husbands [...] The man imposes no bastards upon a woman. » Une menue concession. Mais alors, si la femme n'a que des devoirs et l'interdiction de frasques et d'évasion via la lecture, que lui reste-t-il sinon une existence de frustration ou de mensonge? Pour ôter toute envie d'infidélité à la femme, on l'occupe : ses doigts cousent et raccommodent, tiennent des carnets de compte où elle note ce qu'elle achète, ce qu'elle range, où cela est-il rangé, et ce qui est mis en bocal, etc. Mais quand elle rêve ? N'est-ce pas alors que se glissent, entre autres, le roman et le monde des journaux et des gazettes – ces dernières fussent-elles réservées aux femmes (comme *The Female Spectator*) ou pas ?

Mis à part les différents modes de prose qui peuvent, clandestinement peut-être, donner du piquant à la rêverie féminine, il y a ce qu'on nomme le *Tea-Table Talk*, une institution britannique du 18^{ème} siècle. Cela ne consiste pas en bavardages et en exhibition de sa meilleure porcelaine (n'oublions pas que les manufactures de porcelaine anglaise sont en plein essor) mais en sujets pour nous rébarbatifs et poussiéreux mais qui sont – on l'a vu – importants pour l'époque : le devoir de virginité, l'état de mariage, de veuvage, de remariage. Les journaux ont l'ambition de se vendre aux femmes et de fournir matière à réflexion pour ces *Tea-Table Talks*.² Dans l'évolution de ces *Tea-Table Talks*, on peut noter que les « *Bluestockings* » qui ne buvaient que du thé avaient l'habitude de se regrouper autour d'une théière pour leurs discussions intellectuelles et littéraires.

Les gazettes comme le *Tatler* et le *Spectator* servent de véhicules d'idées facilement digestes pour toutes. Semble-t-il. Car en effet, mode et consommation ne sont pas encouragées mais ridiculisées par Addison et Steele qui, vivant en début de siècle, ne pouvaient imaginer la fringale de consommation qui allait s'emparer de certaines femmes

¹ *The Life of Samuel Johnson*, James Boswell, Friday, 22 March 1776, Penguin, 2008, p.508.

² Addison par le *Tatler* s'adressait en particulier au 'fair Sex, in Honour of Whom I have invented the Title of this Paper'. Et Steele, dans le *Spectator*, précise: 'I would take it for the Greatest Glory, if among reasonable Women This Paper may furnish 'Tea-Table Talk''. In: Claude Rawson, *Satire and Sentiment, 1660-1830*, New Haven & London, Yale U.P. (1994) 2000, pp.199-211.

alors que les manufactures comme celles de Birmingham produiraient des articles décoratifs, du miroir à la poignée de porte, à prix abordables pour les moins fortunés. Ainsi, dans le *Tatler* n°151, les femmes pouvaient lire : « *Were the Minds of the [female] Sex laid open, we should find the chief Idea in one to be a Tippet, in another a Muff, in a third a Fan, and in a Fourth a Fardingal.* » Cinquante ans plus tard, on peut sans se tromper ajouter mousseline et roman, deux articles de toutes les variétés imaginables.

Les femmes étaient donc en début de siècle comme toujours attirées vers le superficiel contre lesquels s'élevaient les satiristes et les faiseurs de sermons, mais en même temps et contradictoirement, on ne cherchait guère à les rendre plus savantes. Avant tout, elles existaient pour l'homme.

Le *Tatler* et le *Spectator* n'étaient pas ligüés seulement contre la frivolité, et ne ménageaient d'ailleurs pas plus les élégants dont la tête est disséquée dans le *Spectator* n°275. Ils cherchaient à rendre les gens plus raisonnables et la société plus polie. Pour Vickery, les gazettes reconnaissaient l'influence raffinée des femmes sur le monde de la conversation.¹ N'oublions pas que le 18^{ème} siècle est le siècle de la conversation polie. Les gazettes savaient courtiser leur lectorat, et bien des femmes continuaient à lire le *Spectator* et le *Tatler* sans se tourner forcément vers *The Female Spectator* au milieu de siècle. Mais le roman était un objet encore plus irrésistible qui sortait la femme de son univers étriqué (nous ne parlons pas de ces belles et riches femmes libres, ni de cette autre catégorie constituée par les « *Bluestockings* »). Quand l'auteur était une femme, n'y avait-il pas un lien empathique via le texte, entre elle et le lectorat ?

Elégance, raffinement, sentimental : ces notions sont à l'origine de ces grâces féminines que les jeunes filles des familles plus ou moins aisées sont censées cultiver. Ces grâces (en sus des taches domestiques énumérées ci-dessus) sont la toilette, les visites chez les mercières et les couturières, l'art de recouvrir des paravents, et, comme le résume sarcastiquement Roy Porter : « ...the vapours, scents and sensibility, all encouraged and mirrored by that recent narcissistic invention, the novel. »²

Voici donc comment le point de vue de l'historien comme du sociologue rejoint celui de la satiriste, bien consciente de cette réalité : Jane Austen, dans *Northanger Abbey*, ne se contente pas de dire sans détour que les femmes ne sont que des objets, consommatrices d'autres objets, quand elle met en scène la nouvelle génération Thorpe et Mrs Allen, avec Isabelle Thorpe lisant essentiellement pour suivre la mode, mais elle fait décocher par son

¹ Amanda Vickery, *The Gentleman's Daughter, Women's Lives in Georgian England*, New Haven & London, Yale U.P., (1998)2003, p.197.

² Roy Porter, *English Society in the 18th century*, Penguin, (1982) 1991, p.29.

héros, Henry Tilney, une flèche ironique et sardonique : « Imbecility in females is a great enhancement of their personal charms. » Il faut voir dans cette juxtaposition de l'idiotie féminine et de la lecture des romans à la mode, une sévère critique de l'auteur non pas à l'égard des romans, mais envers les lectrices qui lisent sans discernement et sans esprit ni goût critique.

La mode est une notion capitale pour ce travail et, au 18^{ème} siècle, les possessions personnelles convoient plusieurs messages dont le premier est le statut social, et le reste un message codé de la personnalité. Il en va ainsi des vêtements. John Gregory écrivait à ce propos :

*You will not easily believe how much we consider your dress as expressive of your characters. Vanity, levity, slovenliness, folly, appear through it. An elegant simplicity is an equal proof of taste and delicacy.*¹

Cette importance de l'objet va déséquilibrer la façon d'appréhender la société de bien des femmes, et à tout âge. En effet, si le désir de beauté et de raffinement dans la parure monopolise le cerveau de la femme, plus elle vieillit et plus elle se désespère. Qu'a-t-elle comme valeur aux yeux d'une société qui ne s'intéresse qu'à l'aspect extérieur, une fois venu l'âge des rides et des mâchoires édentées (on avait recours aux dents en bois pour boucher les trous béants qui enlaidissaient une jeune personne quand on était obligé de lui arracher des dents. Si les progrès en médecine étaient hésitants, la dentisterie était inexistante). Pour se consoler, la dame vieillissante (au-delà de ses trente ans) acquiert des étoffes et des potions, des rubans et des chiens de manchon, et se satisfait de l'illusion qu'ainsi au moins, elle domine celles qui ont moins. Le bonheur matériel est ce dont la femme rêve car on ne lui laisse pas entrevoir autre chose. Dieu est loi, le talent et le génie inutiles si mari ou père ne donnent pas à la femme les moyens de les développer (et somme toute peu désirables dans les classes sociales où la femme n'est évaluée qu'à sa dot et ses talents d'intendance domestique), tandis que la soie, les chapeaux ou les gants parfumés sont palpables : leur tangibilité est la preuve même que la femme qui les possède a son statut dans la société. Se déplaçant en carrosse ou en chaise, surmontée d'une coiffure de plus de deux pieds de haut ou d'un petit chapeau parisien, la dame aisée se venge de son état de dépendance en s'autorisant le luxe et en abusant de son autorité à l'égard de ses domestiques ou de ses relations plus simples.

¹ J.Gregory, *A Father's Legacy to his Daughters*, 1774, William Pickering, London, 1996, p.26.

Dans cet univers consternant réservé à une majorité de jeunes filles sortant des classes moyennes, de la gentry ou de l'aristocratie, les issues sont peu nombreuses et il n'est pas si rare pour ces femmes de prendre la plume. Nous pouvons être surpris du nombre impressionnant de journaux intimes et de lettres abondamment détaillées qui nous sont parvenus depuis que les femmes se sont mises à écrire et ce jusqu'à l'avènement du téléphone qui porte un coup indéniable à la discipline qu'exige l'écriture. Les « blogs » ne prennent pas encore le relais de cette correspondance souvent lettrée. Jusqu'à la dictature du téléphone, le pouvoir de l'écriture est essentiel, voire vital à une époque où le texte est le seul moyen de communication (hormis la parole). Le journal féminin, si bien satirisé par Oscar Wilde dans *The Importance of Being Earnest*, est pour la femme en particulier le dépositaire idéal de ses pensées, et certains sont publiés, pas forcément de façon posthume. Ecrire en secret ou sous un nom d'emprunt permet à une femme d'exprimer son opinion sur le quotidien sans courir le risque de censure patriarcale. Il n'y a pas que des confidences vindicatives au menu de ces écritures secrètes. Certains écrivains, de nature réservée, comme c'est le cas de Burney, apparaissent dans leurs journaux ou leurs lettres, totalement différents de ce qu'ils semblent en public, pourvu que ces écrits demeurent secrets.

c-Féminisme

Nous avons déjà parlé des « *Bluestockings* ». Qui sont ces femmes lettrées et que veulent-elles ? Ces femmes ont autorité dans le domaine de l'écriture qui leur est soit contemporaine soit antérieure (Shakespeare pour beaucoup) soit encore Ancienne. Elles insistent sur le fait suivant : la conversation doit s'établir autour d'un sujet qui doit être intellectuellement et moralement stimulant. Ces intellectuelles avant la lettre comptent en premier Elizabeth Carter, une helléniste que le Dr Johnson regardait avec égard¹, puis ont, dans la seconde moitié du 18^{ème} siècle, Elizabeth Montagu comme chef de file ; c'est une femme financièrement à l'aise, auteur d'un *Essay on Shakespeare*, et qui part en guerre dès qu'elle prend la plume. On peut présumer que l'autorité de ces femmes agace et qu'on les trouve un peu pompeuses ; c'est le cas du Dr Johnson et de Mrs Thrale qui préfèrent leurs propres réunions à Streatham². Comment expliquer sinon que plusieurs romancières comme

¹ D'après une lettre de E.Carter, le Dr Johnson aurait eu autant de respect pour ses capacités intellectuelles que pour ses talents de femme traditionnelle : « A man is in general better pleased when he has a good dinner upon his table, than when his wife talks Greek. My old friend, Mrs Carter, could make a pudding, as well as translate Epictetus from the Greek and work a handkerchief as well as compose a poem ». In: Robina Napier, *Johnsoniana: Anecdotes of the Late Samuel Johnson LL.D. by Mrs Piozzi and others*, London, 1884, p.130.

² Chez les Thrale.

Burney et Ferrier aient parodié ces femmes savantes dans leur production littéraire ? Une visite chez cette reine des « *Bluestockings* » se retrouve en parodie dans *Marriage* où Ferrier la transforme en Mrs Bluemits. Et Burney, dans *The Wiltings*, réunit des imitatrices de ces femmes autoritaires dans l'*Esprit Club* où les fausses femmes de lettres ne figurent guère à leur avantage. Un passage, qu'elle a fini par supprimer de sa copie finale, les décrivait de la sorte : « *To a very little reading, they join less Understanding and no Judgment, yet they decide upon Books and Authors with the most confirmed confidence in their abilities for the Task.* »

De fait, les véritables « *Bluestockings* » sont intelligentes et savantes si on en juge par leurs accomplissements littéraires. Mais sont-elles de bons juges en ce qui concerne les écrits qu'elles n'ont pas elles-mêmes patronnés ? Elizabeth Montagu, à l'opposé du Dr Johnson, n'apprécie pas du tout *Evelina* qu'elle trouve vulgaire. Inutile de préciser que *The Wiltings* a été écrit plus tard, comme le fameux plat de la vengeance que l'on mange froid.¹

Les « *Bluestockings* » sont à différencier des proto-féministes, même si elles peuvent être les deux à la fois. Les féministes s'axent essentiellement sur la condition féminine. Leurs ouvrages embrassent société et parfois politique. Certaines femmes refusent le statu quo installé entre les deux sexes : Wollstonecraft écrit avec force dans son ouvrage *A Vindication of the Rights of Woman* (1790-1795) que la raison d'être de la femme n'est pas de plaire aux hommes :

*Gentleness, docility, and a spaniel-like affection are [...] constantly recommended as the cardinal virtues of the sex ; and disregarding the arbitrary economy of nature, one writer has declared that it is masculine to be melancholy. She was created to be the toy of man, his rattle, and it must jingle in his ears whenever, dismissing reason, he chooses to be amused.*²

Wollstonecraft n'est pas la première à s'attaquer à la condescendance masculine vis-à-vis des femmes. D'autres femmes s'élèvent pour parler en faveur de l'égalité des droits à l'éducation entre hommes et femmes, comme Mary Astell³, au 17^{ème} siècle, et Catherine Macaulay ou Lady Mary Wortley Montagu⁴ au 18^{ème} siècle. Quelques hommes également

¹ Mrs Thrale écrivit dans une lettre au Dr Johnson : « Mrs Montagu cannot bear *Evelina* – let that not be published. Her Silver Smiths are Pewterers she says, & and her Captains Boatswains. » Lettre du 19 Octobre, *Thraliana*, 1, p.329.

² In : *A Vindication of the Rights of Woman*, Oxford World's Classics, Oxford U.P., 1999, p.100.

³ Mary Astell s'oppose aux barrières qui séparent hommes et femmes dans ses écrits, *Serious Proposal to the Ladies* (1694 et 1697)

⁴ C'est dans des lettres que l'on trouve les commentaires de Lady Mary Wortley Montagu et de Catherine Macaulay. Les *Letters on Education* (1790) de Macaulay sont très religieuses et insistent sur le point suivant : la frivolité féminine ne peut être corrigée qu'à travers une éducation intellectuelle de la femme. Ce point trouva l'adhésion complète de Wollstonecraft qui s'emporta toute sa vie durant contre le sentimental comme valeur privilégiée de la femme, valeur à travers laquelle l'homme peut la manipuler.

pensent à l'égalité homme/femme. En France, Condorcet écrit à plusieurs reprises sur les droits des femmes.¹ Mais Wollstonecraft n'est pas que politique. Elle tance les hommes pour leurs divers défauts dont la femme devait s'accommoder, en particulier une attitude libertine qui rend les hommes esclaves de la parure et efféminés. Elle fulmine contre les romans sentimentaux qui pouvaient ébranler les principes moraux des filles et faire miroiter le jeu de l'amour comme irrésistible.² Elle réclame une éducation digne de ce nom pour les filles.³ Elle s'élève contre une vie de plaisirs.⁴ Elle s'en prend au principe sacré en Grande Bretagne de la primogéniture mâle dans l'héritage de la fortune familiale. Les grâces des jeunes filles et les loisirs des femmes sont à bannir. Avec de telles assertions, la femme des *Vindications* n'a plus rien à faire que de se confiner dans la maternité : en effet, en dépit du sentimental et par le biais des grâces, la femme avant Wollstonecraft dispose de pôles d'intérêt plus nombreux. Le sentimental peut en outre être outil de consolidation d'un couple : Burney veut le démontrer en usant des péripéties utiles à mettre à l'épreuve les sentiments de la femme et de l'homme. On peut se demander si, en privant la femme du beau et du sentimental, Wollstonecraft se rend compte à quel point la sphère d'intérêt de la femme perd sa créativité artistique. Elle s'élève également contre la notion de la femme décorative, la femme ornement, la belle plante, alors qu'au 18^{ème} siècle, la femme carriériste ne peut être qu'une exception ; une carrière alors pour une femme non mariée qu'Amanda Vickery appellerait « a gentleman's daughter » se limite presque exclusivement au domaine des lettres et de l'enseignement.

Le droit à une éducation convenable est dans l'ensemble réclamé par toutes les « proto-féministes » et certaines des « *Bluestockings* », même si celles-ci ne s'entendent pas entre elles et se critiquent réciproquement⁵. Nous avons ce point de revendication chez

¹ Ainsi, en 1790, Condorcet publia : *De l'admission des femmes aux droits de la citoyenneté*.

² Elle parle de ce libertinage sans conséquence pour l'homme et lourd de conséquence pour la jeune fille qui caractérisa le 18^{ème} siècle dans sa majeure partie. Le sentimental n'est PAS synonyme de l'amour qui rime avec toujours, comme on le voit à la galanterie de Sterne.

³ Sinon les femmes ne sont plus qu'un « essaim d'écervelées éphémères » (a swarm of ephemeron triflers), *A Vindication of the Rights of Woman*, Oxford World's Classics, Oxford U.P., 1999, Chap.II, p.84.

⁴ « Pleasure is the business of woman's life, according to the present modification of society, and while it continues to be so, little can be expected from such weak beings. » Ibid. Chap.IV, p.124.

⁵ Catherine Macaulay était tenue à l'écart par les autres « *Bluestockings* » pour être politique (et s'être mariée à un homme de trente six ans son cadet) ; Mrs Chapone reprochait à Wollstonecraft « many absurdities, improprieties and odious indelicacies » (voir : Sylvia Harcstark Myers, *The Bluestocking Circle : Women, Friendship, and the Life of Mind in Eighteenth-Century England*, Oxford U.P., USA, 1990, pp.238&257) et pourtant Mrs Chapone avait fait paraître une collection de lettres très populaires en 1773, *Letters on the Improvement of the Mind*, dans lesquelles elle réclamait que l'esprit de la femme soit traité comme celui de l'homme, une acceptation d'une égalité mentale et spirituelle et le droit à l'éducation pour mettre fin à une puérité perpétuelle (« perpetual Babyism »).

Catherine Macaulay, Mary Wollstonecraft, Hannah More et Maria Edgeworth¹, ou encore Mrs Chapone.

Un autre point de revendication qui se répercute directement sur le sujet de ce travail, et que l'on retrouve avant tout chez Wollstonecraft concerne la primogéniture mâle. En effet, en Angleterre, le patrimoine familial avec les terres et le plus gros de la fortune parentale va à l'aîné des garçons. Il est logique de penser que les femmes se ressentaient de cette tradition. Elles avaient leur dot, mais celle-ci revenait au mari à leur mariage à moins d'un héritage en leur nom. En outre, les femmes sont interdites de gestion autrement que dans le cadre de l'obéissance maritale. Par conséquent, on ne saurait s'étonner de ce que Austen revienne encore et encore sur la question des revenus, que les héroïnes de Burney se retrouvent inmanquablement dans une mauvaise passe financière à un moment ou à un autre du récit, moment qui coïncide bien sûr avec le pathos (et Cecilia, la seule héritière, est interdite de toute action téméraire par les clauses du testament de son oncle qui lui adjoint trois tuteurs incapables, tous en rapport direct avec sa fortune, que ce soit pour la dilapider, la faire prospérer ou y renoncer) ; Ferrier dénonce la fortune pour recommander une vie simple.

La politique demeure au 18^{ème} siècle un sujet réservé aux hommes et les quelques femmes qui en parlent sont désossées par l'opinion publique. On écrit des satires contre elles² et même les femmes leur tournent le dos. Ainsi Catherine Macaulay a été mise à l'écart pour ses écrits trop politiques par Elizabeth Montagu et Hannah More.

Comme on peut le voir, il ne règne ni cohésion ni structure dans le groupuscule de femmes intellectuelles dites « *Bluestockings* ». En dehors de leurs talents, leurs réflexions s'orientent dans la même direction, elles ont des désirs communs de voir davantage de liberté et de droits accordés aux femmes. Si l'on parle de proto-féminisme, c'est qu'en cette fin de 18^{ème} siècle, seules des femmes comme Wollstonecraft, Macaulay, et une poignée d'autres revendiquent à la femme le droit à l'existence en tant qu'être pensant et intellectuel et non comme femme-objet. Mais c'est Mary Wollstonecraft qui demeure l'exemple fort de l'éclosion du féminisme à l'époque.

Le matérialisme mercantile qui se développe à la même époque que le type de discours dit « féministe » va aller à son encontre en flattant les femmes et en les transformant en consommatrices qui achètent à crédit, usant de leur rang social, comme

¹ Ou plutôt Edgeworth père et fille. Leur ouvrage écrit en coopération est *Practical Education* (1798), qui met l'accent sur l'instruction pratique, scientifique et technique.

² Roy Porter donne l'exemple du Reverend Richard Polwhele qui accuse les *Bluestockings* de renverser l'ordre établi par Dieu. Roy Porter, *Enlightenment*, Penguin, 2000, p.336.

nous le verrons dans la Partie III de cette thèse, consacrée à l'objet. Ce matérialisme retardera le développement intellectuel de la femme, la conservant plus longtemps dans son état d'objet de désir puis de femme au foyer bonne à tout faire. La femme qui donne la suprématie de la pensée sur l'objet et se positionne donc en ennemie du matérialisme n'est pas écoutée. Les ruses auxquelles les romancières ont recours pour démontrer l'emprise de la parure sur la femme qui est encouragée à rester femme-enfant, montrent qu'il faut un double discours, donc l'emploi des techniques littéraires et des tropes au service de la satire pour que la critique passe ; il y a toujours le risque du discours fermé, c'est à dire trop crypté pour être compris.

La femme-enfant est bien sûr la bête noire de Wollstonecraft et de ses consœurs, et pourtant les femmes anglaises de la fin du 18^{ème} siècle sont connues dans toute l'Europe pour leur liberté de mouvement, indépendamment des maris et autres chaperons ; il faut pourtant distinguer entre ville et campagne, car il est évident que la citadine est, comme de tous temps et partout ailleurs, plus libre que la provinciale. Il est aussi indispensable de distinguer entre l'Angleterre et l'Ecosse : Susan Ferrier, née et morte à Edimbourg, nous fait comprendre à travers son roman, que la rude et bienveillante Ecosse est très isolée des mœurs anglaises citadines.

Qui dit liberté de mouvement, dit liberté de réunion. Il y a des clubs mixtes où l'on discute de questions typiquement féminines, voire féministes ; prenons pour exemple cette question à débattre, posée le 12 Novembre 1798 au Westminster Forum : « Does the clause of Obedience in the Marriage Ceremony, bind a Wife to obey her Husband at all times ? ». Ce genre de débat est difficile à replacer dans un contexte provincial ou écossais.

Alors que la première moitié du 18^{ème} siècle voit croître le nombre de femmes écrivains, au tournant des 18^{ème} / 19^{ème} siècle, pratiquement tous les ouvrages à succès étaient écrits par des femmes : Maria Edgeworth, Elizabeth Hamilton¹, Charlotte Smith, Ann Radcliffe, Amelia Opie, Jane and Maria Porter, Sydney Owenson, sans compter Fanny Burney. Le dramaturge qui a le plus de succès est une femme, Joanna Baillie. Entre 1760 et 1830, Roy Porter précise qu'il y a au moins 339 poétesses publiées sous leur propre nom et que l'on en aurait identifié 82 de plus qui écrivaient sous des noms d'emprunt.²

Pour résumer, en dépit des succès littéraires féminins, on est surpris du peu d'envergure que couvrent les premières revendications féministes de l'époque : que la

¹ Elizabeth Hamilton est l'auteur de satires burlesques sous formes de lettres (*Letters of a Hindoo Rajah*, 1796) ou de mémoires satiriques (*Memoirs of Modern Philosophers*, 1800) dans lesquelles elle se moque de Mary Hays en en faisant un personnage nommé Bridgetina Botherim qui a l'intention de s'installer chez les Hottentots.

² In : *Enlightenment, Britain and the Creation of the Modern World*, Penguin, 2000, pp.327-328.

femme soit reconnue autrement qu'une « esclave domestique sans cerveau »¹, qu'elle ait droit à la même éducation que l'homme, et qu'elle ait la primauté sur l'éducation des enfants (cette éducation comprenant l'enseignement de la morale de façon à ce que les futures générations se montrent des filles, femmes et mères de valeur). Le mariage idéal pour Wollstonecraft ne devrait être basé ni sur la passion romantique, ni sur l'attirance sexuelle, mais sur le respect mutuel, l'affection et la compatibilité de caractères. Sur ce point, de Burney à Ferrier, nos trois romancières lui emboîtent le pas. Cette notion est contrastée avec le type de femme qu'elle méprise le plus et à laquelle nous allons avoir affaire : la coquette capricieuse et vaine qui minaude et utilise sa sexualité soit pour dominer, soit pour acquérir les objets qu'elle désire. Ce jeu, qui n'a pas disparu, de la femme qui flatte la vanité de l'homme via la sexualité est ce que nous avons dans *Northanger Abbey* avec Isabella Thorpe, dans *Pride and Prejudice* avec Mrs Bennet, et, de façon caricaturale, dans *Evelina*, avec Madame Duval.

Notre positionnement vis-à-vis des premiers écrits féministes doit être cependant prudent. En effet, si ces revendications semblent modestes dans leur légitimité ou datées, dans le contexte historique, elles étaient intolérables pour la majorité des hommes (et même des femmes). Voilà pourquoi, lorsque des romancières cherchent modestement à attirer l'attention du lectorat sur la position intenable des femmes, elles le font avec précautions, enrobant la critique dans une comédie de mœurs, et faisant retomber le poids de cette critique sur des personnages secondaires au caractère si peu croyable (à l'époque) que ces vérités flagrantes qu'ils formulent doivent être atténuées par l'extravagance de leur personnage. Le féminisme est à peine effleuré. Du moins en apparence. A l'analyse, l'arrière-plan des intrigues est tapissé de constatations sur l'impuissance de la femme à lutter contre son contexte socio-historique.

Ces constatations critiques ont naturellement une répercussion sur le type de héros et d'héroïne mais aussi sur les anti-héros/héroïnes et la façon dont le mariage est envisagé. De Burney à Ferrier, le héros idéal qu'est Lord Orville (*Evelina*) se transforme en irresponsable avec Mortimer Delvile (*Cecilia*) qui au lieu de partager sa fortune, fait perdre celle de sa femme. Tous les héros de Austen sont plus réalistes mais nous voyons bien qu'avec cela, ils regagnent une masculinité dont l'héroïne doit s'accommoder. Quant à Ferrier, les héros ne sont pas seulement des récompenses pour les héroïnes qui se comportent en bonnes filles ; le colonel Lennox de *Marriage* participe à situer l'intrigue dans le romantisme (au

¹ Ou « a house slave without a mind », formule de Wollstonecraft dans ses *Vindications*.

corps défendant de l'auteur !)¹ et Charles Lyndsay (*The Inheritance*) dans la piété et la vertu.² Les héros sont donc autant d'indices qui trahissent divers points de vue féminins de l'époque sur la place que la femme souhaiterait que tiennent les hommes au lieu d'abuser du « deuxième sexe ».

Le travail de Julia Epstein sur Burney insiste sur l'importance du rapport contexte/héroïnes.³ Elle reconnaît que dans les quatre romans de Burney, les héroïnes incarnent des contradictions si paradigmatiques de la fin du 18^{ème} siècle qu'on peut dire qu'elles servent de points de repère sur la place de la femme entre 1778 et 1814, presque quarante ans de remue-ménage socio-historique. Et comme contradiction, nous avons en tout premier lieu le fait que les héroïnes sont bien élevées et naïves mais en même temps assez fines – l'auteur leur aura conféré sa propre sagesse – pour éviter les pièges tendus par les hommes. La candeur avec la psychologie ? Néanmoins, c'est la nature même de cette contradiction qui fait l'héroïne : si celle-ci doit personnifier la porteuse de valeurs modèles, il importe absolument qu'elle soit à même de demeurer un bastion imprenable jusqu'au moment judicieusement choisi qui mettra en valeur sa clairvoyance et sa dignité. Des anti-héroïnes comme *Shamela* de Fielding ou Becky Sharpe⁴ ont été conçues sous une plume masculine comme on peut s'y attendre, en toute connaissance de contexte : les auteurs féminins revendiquaient en douce le droit d'éduquer les jeunes filles d'après les valeurs que Elaine Showalter caractériserait à la fois de féminines et féministes et qui incluent la dignité de la femme.

Cette accolade féminin/féministe explique que les intrigues dans le roman féminin tendent à la recherche d'un bonheur basé sur des goûts communs et une empathie entre mari

¹ Le colonel Lennox est à la fois un soldat, un fils et un amant respectueux. Quand il se marie, il dit adieu à la métropole qu'est Londres pour aller s'installer dans la campagne écossaise dont les petits lochs brillent sous le soleil (pluie et « *midges* » (moucheron qui piquent) ne sont pas mentionnés), et c'est donc bien un retour à la nature dont il s'agit. Son caractère est à la fois masculin (la virilité du soldat) et féminin (la douceur du fils et de l'amant). Sa sensibilité appartient aussi bien au déclin du sentimental, au romantisme, et au modèle « Grandisonien » (Référence à *Sir Charles Grandison*, un roman-pavé de Richardson que tant de femmes de lettres semblent avoir révééré).

² Déjà, à son deuxième roman, le presbytérianisme de Ferrier prenait le dessus. Charles Lyndsay a la douceur et l'honneur d'un Lord Orville, mais au lieu de passion, il n'a que des conseils pieux et des regrets à prodiguer alors que l'héroïne Gertrude est dans les affres du premier amour avec le Colonel Delmour qui doit choisir entre elle et l'héritage d'un titre et du patrimoine qui va avec, et, bien sûr, plante là la pauvre amoureuse. Renoncer à Delmour pour se retourner vers Lyndsay devient une métaphorique reconversion de la chair au monde de l'esprit (et de Dieu).

³ Julia Epstein, in : « Marginality in Frances Burney's Novels », *The Cambridge Companion to the Eighteenth Century Novel*, John Richetti, ed., Cambridge U.P. (1996) 2002, pp.198-209. Et aussi : *The Iron Pen : Frances Burney and the Politics of Women's Writing*, Madison : University of Wisconsin Press, 1989.

⁴ Personnage de *Vanity Fair* de Thackeray ; rappelons que Becky Sharpe se sert de son corps, de son intelligence et de sa liberté morale pour ne pas se couler dans le moule de convenance par lequel les jeunes filles sans ressources financières devaient passer. Sa liberté sexuelle n'en est pas une du fait qu'elle charme les hommes pour argent et faveurs.

et femme, et ce en conservant jusqu'au bout la personne de l'héroïne comme un être pensant et aussi raisonnable – sinon plus, se vanterait Lady Delcour dans la *Belinda* de Edgeworth – que son mari. Une égalité de sentiments, de respect, de dignité, mais aucun droit n'est mentionné nulle part. Historiquement, cet état de femme mariée est pratiquement une mise au tombeau puisque la maternité est la seule occupation par laquelle l'Eglise et le patriarcat valorisent la femme mariée. Pour cette raison sans doute, les héroïnes prennent des marmots dans leurs bras (Camilla sous le regard de Edgar Mandlebert, ou Emma sous celui de Mr Knightley) où poussent des cris de joie en voyant la multitude de petits cousins qui leur déboulent dessus (*Pride and Prejudice*, les enfants de Mr et Mrs Gardiner). Les qualités de la fille peuvent valoriser la mère, celles de la petite-fille la grand-mère. Dans *Pride and Prejudice*, Mrs Bennet aussi bien que sa supérieure sociale, Lady Catherine de Bourgh, sont toutes les deux coupables de vouloir « vampiriser » leurs filles qui deviennent des cheptels à utiliser pour une progression matérielle et verticale sur l'échelle des valeurs sociales et financières ; il en va de même avec Evelina et Madame Duval.

Investigant la vie des femmes à la fin du 18^{ème} siècle, on se rend difficilement compte de la richesse de l'époque en découvertes scientifiques, esthétiques, culturelles, sans compter le virus de l'exploration et de l'ethnologie qui commence à toucher bien des hommes. Ces domaines sont fermés à la plupart des femmes même si l'on rencontre une poignée d'aventurières qui se risquent à sortir des sentiers battus pour aller traîner leurs longues jupes sur le sable du Sahara (Lady Hester Stanhope, par exemple) ou plus prosaïquement comme Mrs Thrale ou Mary Wortley Montagu qui toutes deux descendent jusqu'en Italie (séparément) en quête d'un amant.¹ Néanmoins, Fanny Burney, devenue Madame d'Arblay, vécut longtemps en France avec son mari et son fils. Ce sont toutes des exceptions et ce n'est véritablement qu'au 19^{ème} siècle que les voyageuses britanniques commencent à sortir du royaume pour passer quelques mois sur le continent. Si les Londoniennes « éclairées » fréquentent quelque club ou salon, la grande majorité des femmes est clouée à la maison ; ces femmes concentrent leur énergie sur leurs enfants et les corvées ménagères, ne soupirant même plus après une « saison » à Londres.

Les romancières comme Burney ou Austen sont non seulement les porte-parole d'une catégorie sociale sans droits mais, écrit Eva Figes, les fondatrices du roman moderne.² Eva Figes date le moment où s'amorce cette transformation structurelle et

¹ Sur le sujet des femmes voyageuses, voir : Barbara Hodgson, *No Place for A Lady*, Greystone Books, Douglas & McIntyre Ltd, 2002.

² Eva Figes, *Sex and Subterfuge, Women Writers to 1850*, The Macmillan Press Ltd, London & Basingstoke, 1982.

formelle au roman de Burney, *Evelina*. Le pourquoi de cette transformation selon elle, est résumé par le fait que le lecteur entre dans le monde de la crédibilité. Comparons brièvement *Pamela* de Richardson avec *Evelina*, deux romans épistolaires que sépare une trentaine d'années. D'une part, Pamela, une sorte de machine à écrire faite femme, s'empare de papier et d'encre à tout moment pour décrire son inquiétude et les mauvais traitements que son maître et futur mari (jugeons du culot patriarcal de Richardson par ce couplage de notions) lui fait subir, ralentissant à chaque lettre le tempo de l'intrigue comme du dénouement. En outre, l'encre et le papier lui étant comptés ou interdits, où diable trouve-t-elle toutes ses munitions pour près de cinq cent pages de lettres ? En dépit des analyses poussées et déjà datées de Margaret Ann Doody sur Richardson¹, il est difficile de croire que ses romans sont autre chose qu'un mauvais rêve pour les femmes dont il abuse dans ses romans. *Pamela* n'est pas exactement hors-contexte même si peu d'hommes aisés du 18^{ème} siècle auraient épousé une domestique. Cela se produisait.² Même si, à quarante ans et en sa qualité d'imprimeur, Richardson avait lu bien des ouvrages, *Pamela* était son premier roman. De roman en roman, il mettra la femme dans une situation physique ou mentale abominable. Même dans son dernier roman, extrêmement long, *Sir Charles Grandison*, le héros que deux femmes regardent comme un demi-dieu hésite longuement et pèse le pour et le contre entre la femme continentale et la femme anglaise. Pamela est une mineure de quinze ans et une servante. Ce que fait d'elle son maître, Mr.B, est simplement inadmissible de nos jours et même alors ; Fielding et le Dr Johnson rappellent satiriquement que les classes sociales d'alors ne se mélangent pas ce qui sous-entend un traitement encore plus injuste des classes inférieures, en particulier des servantes. Quant à *Clarissa*, une multiplicité de voix s'était élevée contre le viol et la mort de l'héroïne, suggérant toutes sortes de fins sauf celle que donne Richardson. Burney, malgré l'admiration que son père lui avait inculquée à l'égard de Fielding et Richardson, deux auteurs qui ont des héros libertins, va renverser le courant en se servant d'une autre jeune fille qui n'a pas les expressions campagnardes de Pamela, mais un sens de l'humour plus délicat ; elle va défaire toutes les tentatives de séduction sur sa personne par deux différents aristocrates

¹ Lire Margaret Anne Doody, *A Natural Passion : A Study of the Novels of Samuel Richardson*, Oxford U.P., 1974. Dans un article plus récent, Doody s'intéresse largement au contexte et, dans le cas de *Pamela* et *Clarissa*, mêle Whiggisme et Torysme à l'intrigue ; le viol de Clarissa est pour elle l'occasion d'une révolution dans la libération de la femme : « A strong « rape story » is a story about the necessity for revolution. In *Clarissa*, the « revolution » pointed towards is not a further movement in the Whig or Tory direction so much as the movement for the liberation of woman. » In « Samuel Richardson : fiction and knowledge », *The Cambridge Companion to The Eighteenth Century Novel*, Cambridge U.P., (1996) 2002, pp.90-119.

² Par extension, et au 19^{ème} siècle, c'est aussi le cas de *Jane Eyre*.

grâce à sa fermeté de caractère. Burney, comme Richardson, vient d'une classe sociale mal définie ; comme lui, son premier roman est épistolaire (et comme pour Burney, le premier roman de Austen, *Lady Susan*, l'est aussi). Alors que Doody parle de révolution avec *Clarissa*, les œuvres de nos romancières font discrètement et sans violence cette révolution et ce en dépit de leur inexplicable admiration pour Richardson qui a un tour d'esprit particulier en ce qui concerne la disposition des femmes dans ses romans. Du point de vue structurel, certainement, *Pamela* et *Evelina* sont similaires mais l'un a été écrit par un homme et l'autre par une femme. Pamela est prisonnière et gardée par une femme corrompue ; son univers se réduit à Mr B. et sa gardienne ; écrire est, pourrait-on croire, sa seule liberté jusqu'à ce qu'on s'aperçoive que ses lettres sont lues après avoir été dérobées par sa gardienne pour les transmettre à son maître. On pourrait croire que le plaidoyer de Pamela convainc Mr B. et le détourne de ses vues libertines si à la fin il la laissait tourner des talons et aller se chercher un autre poste. Mais est-il crédible de penser qu'une jeune domestique de quinze ans a la fibre morale nécessaire pour ne pas être séduite par le titre, le pouvoir, et les avantages matériels de ce maître qui la maltraite ? Evelina est une autre sorte de machine à écrire, mais la satire des mœurs et son jugement parfois piquant rend le roman complètement différent et plus lumineux. Ses sentiments sont dignes, réfrénés, même lorsqu'ils sont blessés. Il y a en outre, comme dans tous les romans de Burney, une attention à l'amour du prochain qui est tout de même plus louable que l'amour d'une meilleure situation. Ce n'est pas pour rien que Fielding écrit *Shamela*, et ce malgré la réception positive que connut Richardson avec *Pamela*, réception peut-être unilatérale, avec les hommes comme lectorat ravi.

Sommes-nous donc justifiés de parler de féminisme dans les ouvrages de Burney ou Austen ? Nous sommes certainement dans un univers féminin, mais le féminisme demeure furtif. Les personnages féminins sont mis sur la place publique et vendus au mieux offrant par Mrs Bennet de *Pride and Prejudice* et la tante Norris dans *Mansfield Park*, tandis que Sir Walter Elliot de *Persuasion* n'arrive pas à se débarrasser de sa fille aînée. Un réel respect envers les femmes est mis en évidence comme seul langage acceptable de la part d'un héros.

L'expression féminine dans les œuvres présentées pour cette thèse se sert d'armes non conventionnelles chez les femmes écrivains pour montrer ce qui demeure injuste et intolérable dans l'inégalité des sexes. Et ces armes tropiques ainsi que le double-entendre ou l'implicite se joignent à l'ironie et à la parodie pour satiriser la société de leur

époque. La satire est souvent à décoder et les jeux de mots à la Smollett sont interdits. Intéressons-nous à présent à cette satire, voyons les écoles et les satiristes qui ont influencé nos romancières et comment cette satire a évolué.

2- La satire

Une origine étymologique du mot satire nous est fournie par Sophie Duval et Marc Martinez. D'après eux, c'est la Rome antique qui est la génératrice du genre. Alors que les romains s'inspirent de l'art grec dans tous les domaines, la satire serait leur propre invention, un genre littéraire qui aurait manqué chez les Grecs. Mais si nous tenons compte de la ménippée, développée par Varron, puis analysée par Bakhtine, alors il faut remonter très certainement aux Grecs. L'étymologie du mot actuel proviendrait du terme latin « satura », un adjectif qui signifierait « rassasié ». Et nous voilà déjà de plain pied dans l'affluence matérielle avec les premières connotations qui évoquent richesses et opulence :

L'adjectif « satur » recouvre deux grands axes de l'imaginaire satirique, la nourriture et la fécondité, qui seront développés en de multiples figures littéraires privilégiant le bas corporel – ripailles, banquets, obscénités, générations.¹

Une autre définition étymologique est donnée par Frank Evrard, dans son opuscule *L'humour* dans lequel il se contente d'expliquer le mot latin déjà tout fait :

...La satire (du latin « satura » qui signifie « mélange, macédoine ») désigne un texte au caractère argumentatif et persuasif qui vise à agresser et convertir l'interlocuteur.²

A. Melville Clark établit une liste de motifs et de fonctions de la satire ainsi que des outils dont elle se sert :

It swings backwards and forwards, on an ellipse about the two foci of the satiric universe, the exposure of folly and castigation of vice ; it fluctuates between the flippant and the earnest, the completely trivial and the heavily didactic ; it ranges from extremes of crudity and brutality to the utmost refinement and elegance ; it employs singly or in conjunction monologue, dialogue, epistle, oration, narrative, manners-painting, character-drawing, allegory, fantasy, travesty, burlesque, parody, and any other vehicle it chooses ;

¹ Sophie Duval, Marc Martinez, *La satire*, Collection U-Lettres, Armand Colin, 2000, p.81.

² Frank Evrard, *L'humour*, Collection Contours Littéraires, Hachette, 1996, p.38.

and it presents a chameleon-like surface by using all the tones of the satiric spectrum, wit, ridicule, irony, sarcasm, cynicism, the sardonic and the invective.¹

La conversion du lectorat dont parle Evrard est un élément important de la satire au 18^{ème} siècle. Par définition, lorsque la satire est accolée d'une dimension morale à visée réformatrice, on ne saurait hésiter à la dire didactique.² L'aspect dichotomique de la satire se retrouve chez nos romancières, tout autant que le recours aux multiples outils cités ci-dessus, outils indispensables parce que leur époque est celle de la moralité, surtout chez les romancières, comme nous l'avons vu précédemment. Si les romancières ne se servent pas de toutes les ficelles de l'art satirique comme le fait Swift, c'est sans doute qu'au lieu d'essayer de convaincre par le démesuré ou l'imaginaire (*Gulliver's Travels*) ou par le dégoût (les poèmes scatologiques de Swift), elles préfèrent l'implicite et l'élégance qu'elles jugent plus persuasives à la diatribe ou l'invective (auxquelles, néanmoins, Burney a encore recours). Elles sont en outre tenues par la nécessité (et leur propre jugement moral) de respecter le décorum et d'être intelligibles, nécessité que certains caractérisent de bourgeoise.³

Pour Dryden, la satire consiste à guérir les vices ; dans son *Discourse containing the Original and Progress of Satire* (1693), il explique et compare ce qui a été dit des divers maîtres romains de la satire et à plusieurs reprises compare Horace et Juvénal, admettant qu'il rit davantage avec Juvénal, mais que Horace est le meilleur maître ; il reconnaît entre autres : « Horace was the best for amending Manners, as it is the most difficult ».⁴ Il spécifie par ailleurs : « How easie it is to call Rogue and Villain, and that wittily ? But how

¹ A.M.Clark, *Studies in Literary Modes*, Edimburgh, 1946, p.32. Cité par Arthur Pollard, *Satire*, Methuen, 1970, p.4-5. Melville Clark se limite dans sa définition à la satire versifiée. Néanmoins, comme on s'en apercevra, cette définition s'applique presque ligne pour ligne à la satire en prose. A cette liste des outils de la satire, on peut s'apercevoir de la grande liberté formelle, narrative et stylistique dont dispose la satire, liberté qui s'accroît dans la prose avec l'emploi du trope de la métaphore filée.

² Duval et Martinez insistent sur cet aspect didactique de la satire : « De façon générale, la satire se distingue des discours offensifs ou comiques par son troisième *ethos*, qu'elle est seule à posséder, la visée correctrice. » Sophie Duval, Marc Martinez, *La satire*, Collection U- Lettres, Armand Colin, 2000, p.186.

³ Comme le considère John Zomchick, dans le cas du roman : « ...the novel relies upon the exfoliation and specification of romance conventions to new canons of verisimilitude in order to create a modern utopia despite the prevailing corruptions, thereby also providing for the bourgeois subject of a locus of intelligibility. » L'intelligibilité voisine naturellement avec le didactisme car l'un ne va pas sans l'autre, notamment dans un roman satirique qui décrit techniquement une démonstration en additionnant les points négatifs (les excès ou les travers) pour mener à une conclusion des plus morales. John Zomchick, « Satire and the Bourgeois Subject in Frances Burney's *Evelina* », *Cutting Edges, Postmodern Critical Essays on 18th Century Satire*, Tennessee Studies in Literature, Vol.37, The University of Tennessee Press, Knoxville, 1985, p.350. Dans cette définition, Zomchick oppose le roman à la satire versifiée qui, écrit-il, montre comment « the problems of sentience threaten to collapse back upon themselves, like the return to chaos in Pope's *The Dunciad*... » p.350.

⁴ *Discourse containing the Original and Progress of Satire* (1693), paragraphe 96, avec numérotage attribué par Jack Lynch.

hard to make a Man appear a Fool, a Blockhead, or a Knave, without using any of those opprobrious terms ? »¹

Pour Defoe, il fallait y voir une technique de réforme morale : « The end of Satyr is Reformation : and the Author, tho' he doubts the work of Conversion is at a general Stop, has to put his Hand to the Plow. »²

Swift n'avait que peu d'espoir dans le fait qu'un lecteur puisse se reconnaître dans un personnage satirisé. Ainsi il écrit:

Satire is a sort of glass, wherein beholders do generally discover everybody's face but their own, which is the chief reason for that kind of reception it meets in the world, and that so few are offended with it. (The Battle of the Books, 1704, préface)

Cette réflexion semble être tout aussi justifiée dans le cas des romans de manières (ou de mœurs) où, du fait de l'amour-propre et de la quasi perfection des héroïnes, les lecteurs/lectrices s'identifient probablement avec les héros/héroïnes plutôt qu'avec les personnages ciblés ; en outre, cela peut expliquer le succès des ventes de certains de ces romans.

Avant de continuer, il est utile de préciser comme le fait Arthur Pollard, dans *Satire*, qu'il faut distinguer entre satirique, comique et ironique.³ Il existe une ironie satirique⁴ qui conserve les traits de l'ironie pour servir la satire, comme c'est le cas en partie avec Austen. Le comique et l'ironie peuvent être vus comme les outils de la satire⁵. Pollard écrit que la comédie non satirique est plus généreuse, qu'elle amuse et peut être critique. Comme si, dans *Evelina*, nous devrions être amusés par un Mr Lovel ou un Mr Smith, et rire avec eux au lieu de contre eux. C'est le cas de Falstaff. Quant à l'ironie pure, elle peut toucher à la mélancolie ou à la folie, elle peut être irrecevable. C'est le cas de *A Modest Proposal* de Swift qui conseille de remédier à la pauvreté et à la surpopulation de l'Irlande en élevant ses enfants pour en faire de la viande de boucherie. Ironie, comique, invectives, le tout se retrouve d'abord dans les formes de satire dite classique qui s'affilie à plusieurs écoles de satire qui remonte aux Anciens. Les grands satiristes des 17^{ème} et 18^{ème} siècle y ont recours

¹ Ibid. Paragraphe 95 (numérotage de paragraphe par Jack Lynch), édition London, 1693.

² Dand la préface de *The True Born Englishman*, (1701), Daniel Defoe, *A True Collection of the Writings of the Author of The True Born Englishman*, London and Westminster, 1703.

³ Arthur Pollard, *Satire*, Methuen, 1970, p.5.

⁴ Wayne C.Booth différencie plusieurs catégories d'ironie dont la satire ironique qui suppose une victime. Voir : *A Rhetoric of Irony*, University of Chicago Press, (1974), 1984, pp.27-31, au paragraphe *Stable Irony and Satire*.

⁵ Voir plus haut la citation de A.Melville Clark.

directement puis les refaçonnent ; les romancières, un peu plus tard, transformeront cette satire classique pour les adapter à leur prose.

Commençons par répertorier rapidement les diverses formes de satire en les rapportant aux grands satiristes du tournant 17^{ème}/18^{ème} siècle : leur influence façonne le genre et se projette jusqu'à nos romancières. Par exemple, Burney lit aussi bien Swift que Pope ou Richardson¹. Si Austen a ses favoris parmi les auteurs qu'elle appelle « moraux » comme Cowper ou le Dr Johnson – et Richardson -, elle apprécie Fielding et Sterne.²

Selon l'ouvrage clair et documenté de Duval et Martinez,³ l'apogée de la satire en Angleterre se situerait entre la seconde moitié du 17^{ème} siècle et la première moitié du 18^{ème} siècle, époque à laquelle domine la satire versifiée : les maîtres satiristes sont nombreux, qu'ils soient romanciers, auteurs d'essais, dramaturges ou poètes. Nous allons de Rochester et Dryden à Pope, Swift et au Dr Johnson, en passant par Oldham, Etherege ou Congreve. Ces auteurs de satire en vers marchent dans les pas des fondateurs latins du genre. Depuis la *satura* qui exprimait un mélange d'au moins deux genres (moquerie et éloge⁴), la satire latine a ses maîtres : Lucilius, Horace, Perse, Juvénal et Varron. On peut aussi ajouter d'autres auteurs comme Lucien, Apulée, Sénèque, Pétrone, tous des écrivains que Bakhtine rattache à la catégorie d'auteurs de ménippée. Voyons ceux qui ont laissé derrière eux une stratégie particulière.

Lucilius (vers 166-7 – vers 102 av.J.C.) présente le satiriste comme un censeur public de la société qui l'environne. Il revendique la libre critique des mœurs et, dans sa première satire « publiée », justifie les attaques agressives comme moteur de correction des travers, ou catharsis (la purgation des passions). Outre l'apologie de la dénonciation incontrôlée, il est l'inventeur du thème du voyage (ou thème de la diligence). Cette stratégie narrative a été

¹ La biographe de Burney, Claire Harman, note que Pope et Shakespeare étaient les poètes préférés de la romancière. *Fanny Burney, A Biography*, Flamingo (2000) 2001, p.24. Nous avons des citations des deux poètes dans ses romans.

² La biographe de Austen, Claire Tomalin, précise que la romancière avait aussi bien apprécié *Tom Jones* que *Rasselas*. Elle va jusqu'à écrire que : « l'on détecte un ton johnsonien à la fois grave et spirituel dans une phrase telle que : « Elle ne lui reprochait rien excepté son mari et sa conscience » (*Lady Suzan*), et que l'on retrouve le même ton dans *Pride and Prejudice* (« It is a truth universally acknowledged... »), phrase qui pourrait sans difficulté débiter un essai dans le *Rambler*. » Claire Tomalin, *Jane Austen, passions discrètes*, Editions Autrement Littérature, (1997) 2000, p.102.

³ Sophie Duval, Marc Martinez, *La satire*, Collection U-Lettres, Armand Colin, 2000.

⁴ Une dichotomie que l'on retrouvera dans la ménippée, analysée plus loin ; Bakhtine qui parle des oeuvres de Lucien et Varron, écrit : « Everywhere one meets the stripped-down pro et contra of life's ultimate questions. » *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Theory and History of Literature, Vol.8, Manchester U.P., 1984, p.116. Cette dichotomie est présentée au lecteur chez les romancières telles que Burney ou Austen, comme des choix de vie antithétiques puisque de tels choix dépend toute une vie de femme. Ainsi dans *Pride and Prejudice*, Lydia Bennet et Jane Bennet symbolisent deux attitudes courantes diamétralement opposées. Dans *Evelina*, l'héroïne se trouve aussi confrontée à un choix de ce type : suivre les préceptes de son tuteur ou les principes sans fondements autres que les plaisirs égoïstes qui régissent la vie de sa grand-mère.

utilisée par un grand nombre d'auteurs, dont Smollett, et consiste en un rapport sur les mœurs des contrées découvertes par un personnage au fur et à mesure qu'il voyage. Nous pouvons autant penser à Sterne (*A Sentimental Journey*) qu'à Swift (*The Gulliver's Travels*), mais cette technique est également utilisée par nos romancières, à un moindre degré étant donné la liberté limitée dont disposaient jeunes filles et femmes si elles voulaient se déplacer ; sans être incontrôlée, leur satire s'aiguise dès que la jeune fille sort de son cercle : c'est le cas avec *Evelina*, *Northanger Abbey*, et plus de la moitié de *Marriage*.

Horace (65-8 av. J.C.) est sans conteste le satiriste le plus efficace pour ceux ou celles qui recherchent la réforme dans la bonne humeur et, par conséquent, demeure le stratège préféré de nos romancières. Arthur Pollard résume son opuscule sur la satire de la façon suivante :

...living satire must somehow be able to make us re-live the original experience – [...] by convincing us that the underlying attitudes have a permanent significance transcending the ephemeral circumstances or by the sheer artistry in the execution of the satire. To put in the words which that great satirist Horace felt summed up the function of all literature, by instruction and delight.¹

Homme de familiarité et de bonne humeur, Horace se sert davantage de la carotte que du bâton pour faire avancer son âne ; son écriture est une prose versifiée² et intimiste. Pour lui, la critique doit engendrer le rire car le rire est plus persuasif. Il reproduit les conversations familières dans ses *Satires*³ et continue sur le thème du voyage de Lucilius mais innove en se servant du dialogue entre les personnages de la satire. C'est dans son Livre II que nous trouvons des dialogues qui mettent en scène satiriste et *adversarius*, un tandem qui a fait ses preuves depuis. Nous pouvons penser à celui de Méphistophélès avec Faust, bien sûr, mais nous trouverons des tandems bien horatiens dans *Evelina* avec Mme Duval et Captain Mirvan, ou dans *Cecilia* avec Mr Briggs et Mr Compton Delvile. Bien qu'il se serve de prose versifiée, Horace s'est également occupé du mètre de la poésie héroïque, le mettant au service de la verve comique.

¹ Arthur Pollard, *Satire*, Methuen, 1970, p.75.

² Entendre ici, des vers libres.

³ Cette technique est abondamment exploitée par Burney et Austen.

Horace inspire les satiristes des 17^{ème} et 18^{ème} siècle, notamment l'un des plus grands satiristes anglais du 18^{ème} siècle, Pope (*Imitations of Horace*, 1733).¹ Dans ces imitations, Pope défend l'engagement moral du satiriste ; structurellement, ces satires se basent sur un contraste très net entre le vice et la vertu. Ce contraste est repris par le roman, comme avec Ferrier qui charge ses personnages cibles. Horace plait donc à la plume féminine. Dans *Evelina*, Mrs Selwyn, le personnage féminin fort et plein d'esprit qui sert de chaperon à l'héroïne et représente probablement la communauté des « *Bluestockings* », suggère comme motif de pari à un groupe de jeunes hommes riches et oisifs de réciter l'ode d'Horace la plus longue, par cœur, plutôt que d'aller se rompre le cou dans une course de phaétons.² Non seulement, on peut voir dans cette proposition une claire métaphore de la supériorité des lettres sur un amusement dangereux et vain, mais elle sert également à exposer la grande ignorance de toute la compagnie ainsi que le snobisme du petit-maître de service, Mr Lovel. Horace était un auteur très familier des lettrés du 17^{ème} et 18^{ème} siècle, ce qu'il est important de comprendre. Cette exposition elle-même appartient à la bonne humeur horatienne qui se retrouve pourtant insuffisante à rééduquer Mr Lovel.³ Austen et Ferrier pratiquent le même art que Mrs Selwyn. L'ironie de Austen est une technique douce de persuasion⁴, alors que Ferrier ne punit ses personnages cibles que d'un châtement modéré quoique bien choisi par rapport aux travers exposés.

Perse (34-62) continue avec les railleries de Lucilius et de Horace, tout en retournant à la comédie grecque ; il se sert de la technique de l'*adversarius*⁵, technique qui fait dialoguer l'homme de bien – qui est le satiriste – avec un interlocuteur défenseur des mauvaises valeurs.

Juvénal (65-128) allie la véhémence de l'accusation et le rire impitoyable, deux caractéristiques de la dénonciation grecque. Les sujets de sa satire sont définis par lui-même :

¹ Mais avant Pope, Rochester, au 17^{ème} siècle, revendiquait autant son affiliation à la satire horatienne en se servant de la technique de l'*adversarius* et en adoptant le ton de la conversation familière dans *An Allusion to Horace* (1675) qu'à Juvénal avec *Satyr against Reason and Mankind* (1675)

² Lettre III, Volume III.

³ Il faudra la poigne d'un Captain Mirvan, juvénalien dans sa stratégie, pour s'en prendre à l'arrogance d'un parasite comme Mr Lovel, en lui envoyant un singe déguisé à son image qui lui mord l'oreille et expose son ridicule et son manque de courage. Cette brutalité échoue à convaincre Mr Lovel, ce qui plaide en défaveur de Captain Mirvan chez le lecteur, et de la manière forte en général.

⁴ La violence est évoquée mais ne participe pas à la stratégie satirique comme chez Burney.

⁵ Vivant sous le règne de Néron, Perse était obligé de crypter sa satire; de ce fait, son style, affilié à celui des stoïciens, est concis au point d'être obscur. Quant à ses adversarii, leur identité change sans prévenir, ce qui dérouta le lectorat qui ne sait plus qui est qui. Perse a été retraduit récemment : A.Persius Flaccus, *Saturarum Liber*, Bibliotheca Teubneriana, 2007.

*Quidquid agunt homines, votum timor ira voluptas
Gaudia discursus, nostri farrago libelli est. (Satires I.85-6)¹*

La satire juvénalienne embrasse tout et ne ménage personne ; elle ne fait pas de distinction de sexe ou de situation sociale. Autrement dit, elle ne s'embarrasse pas du décorum. Il n'existe rien de transcendantal dans la satire de Juvénal qui charge son œuvre d'invectives et d'exacerbation, laissant sa victime tremblante, animée par la peur comme par la honte, deux notions absolument fondamentales dans le fonctionnement de la satire, mais sans doute moins efficaces si le but est une réforme persuasive de la victime.

Juvénal se situe aux antipodes de Horace, comme Captain Mirvan se situe aux antipodes de Mrs Selwyn dans *Evelina*. Il ne se sert pas de sucreries pour appâter ceux qui s'éloignent du code moral en vigueur ou du bon sens, mais de flammes et de menaces. Dr Johnson est le grand satiriste juvénalien de son époque.² L'apport de Juvénal à la satire est l'excessif dans la verve et une façon personnelle de mener son lecteur des profondeurs ordurières au sommet de la poésie tragique. Adaptée à la prose romanesque, par exemple dans *Cecilia* de Burney, nous avons le personnage intéressant de Mr Briggs qui traîne le lecteur d'excès en excès, de saleté en charnier, pour nous dire l'inégalité entre l'argent hérité et le gain amassé à force de travail, autrement dit le gouffre qui sépare les aristocrates qui gaspillent et les travailleurs qui peinent et amassent.

Varron (116-27 av. J.C.) est le satiriste qui baptise ses écrits de ménippée, en imitation de Ménippe, un philosophe grec de l'école des Cyniques dont la spécialité était de détourner des vers bien connus du public pour alimenter leur diatribe, un art pour lequel ils excellaient. Moins célébré au 18^{ème} siècle que Horace ou Juvénal, dont on fait de nombreuses imitations généralement en vers, Varron est à classer dans une catégorie à part grâce à la ménippée. La ménippée est considérée par Bakhtine comme le deuxième genre du serio-comique, le premier étant le dialogue socratique. Ce dernier s'applique rarement à nos romanesques et c'est surtout une partie de ce qui caractérise la ménippée qui les concerne. Passons donc directement à Bakhtine et à ce qu'il dit de la ménippée.³

Si dans la ménippée, la dimension comique est très importante, d'autres éléments se conjuguent. Il y a une liberté extraordinaire de l'intrigue et de l'invention philosophique.

¹ « Tout ce qui anime les hommes, serment, peur colère, plaisir, joie, travail, voilà le sujet coloré de mon opuscule ».

² Le Dr Johnson a écrit deux imitations de Juvénal: la Satire III de Juvénal sur les embarras et autres embouteillages de Rome lui fournit l'hypotexte de *London* (1738), tandis que la Satire X était la source de *The Vanity of Human Wishes* (1744).

³ Ici, nous nous servons comme référence sur la ménippée de l'ouvrage suivant de Bakhtine : « Problems of Dostoevsky's Poetics », *Theory and History of Literature*, Vol.8, Manchester U.P., 1984, p.106-136.

On peut aussi bien convoquer des personnages historiques et légendaires que faire intervenir le fantastique. Le satiriste a recours aux situations extraordinaires par motif idéationnel ou philosophique, autrement dit, il ne recule devant aucun moyen pour démontrer comment s'enchaînent et les idées et les éléments de sa rhétorique. Ces personnages mythiques ou en représentation ont donné la notion du carnavalesque. Une autre caractéristique est le contraste fréquent entre un élément mystique voire religieux et un naturalisme cru. Les scènes de scandale, les comportements excentriques, les discours inconvenants, l'insanité, les passions menant au suicide, de même que le mélange des genres font tous partie du bagage de la ménippée.

Nous demeurons momentanément dans cette ménippée parce que ce sous-genre fourre-tout donne une liberté singulière d'écriture aux satiristes et que, en ce qui nous concerne, même nos romancières l'adoptent et l'adaptent à leur prose. Ainsi, ramenée au niveau du quotidien, la ménippée devient par extension ce qui est hors-norme, un contraste entre la morale et l'irrecevable. Chez Burney comme chez Ferrier, nous avons également des éléments fantastiques qui servent à souligner ce qui est acceptable moralement ou pas. Le contraste entre l'élément mystique écossais et le naturalisme cru de Lady Juliana qui se laisse gouverner par le dieu de la consommation, peut être ramené à la ménippée bien que, tout étant relatif, nous ne fréquentons pas les bas-fonds du libertinage.

Autre particularité de la ménippée : l'intérêt pour les sujets d'actualité, qui fait de la ménippée le genre « journalistique » de l'Antiquité, reportant en détail les questions idéologiques du jour. Nos romancières ne se préoccupent pas d'idées qui transcendent tout un chacun ; mais leurs œuvres, en leur qualité de romans de mœurs nous décrivent les composantes de leur société depuis la riche aristocrate à la pauvre ouvreuse de bancs d'église, et les rapports des uns avec les autres. En outre, ces romans de femmes sont à eux-mêmes des points de débat sur la condition et les droits des femmes à une époque dite. De Burney à Ferrier, les mêmes personnages empruntent d'autres habits, les commerçants deviennent de riches propriétaires, l'amour du pastoral devient drainage, abattage d'arbres, fertilisation des cultures. Il y a donc un reportage volontaire de la part de l'auteur sur les sujets de l'époque, sujets sur lesquels l'un de leurs personnages a généralement un avis intelligent et satirique à donner.

Finalement, Bakhtine souligne que la ménippée s'est formée à une époque d'ébullition, quand les normes éthiques qui constituaient l'idée antique de noblesse et de beauté des

Anciens étaient ébranlées par les nombreux mouvements religieux et philosophiques.¹ De la même manière, nous pouvons constater combien l'influence des Lumières se prolonge jusqu'à la Régence, influence relayée par la Révolution Industrielle.²

La ménippée couvre des genres voisins comme la diatribe, le soliloque et le symposium (dialogue de banquet). Parce que la ménippée est riche en formes, elle a influé sur plusieurs grands ouvrages satiriques de l'histoire de la littérature comme l'*Eloge de la folie* (1509-1511) d'Erasmus, le *Tiers-Livre* (1546) de Rabelais, le livre III de la *Dunciad* (1728) de Pope, et bien sûr les *Gulliver's Travels* (1726) de Swift. Regroupées dans la catégorie du sério-comique, faisant montre d'une technique qui emprunte certaines des libertés de la ménippée (Burney et Ferrier), nos romancières sont obligées de faire montre d'une certaine retenue dans leurs instants satiriques ; en comparaison des vibrants et parfois virulents maîtres satiristes, le carcan de la bienséance que ces romancières s'imposent dans leur didactisme empêche une coalescence totale de folie et de burlesque. La plupart du temps, leur style de sério-comique est influencé par ce qui constitue les deux premières caractéristiques de la ménippée déterminée par Bakhtine :

1) Le sujet est enraciné dans le quotidien et le familier du lectorat contemporain de l'œuvre, avec des personnages parlant une langue familière à ce lectorat.

2) Le sujet ne se base ni ne se justifie par rapport à une légende, mais se fonde sur l'expérience et sur l'invention libre.³

En ce qui concerne Burney, on peut rapprocher de la ménippée plusieurs de ses caractéristiques dont la façon journalistique que prend Evelina pour décrire Londres ou les descriptions de fêtes au gaspillage de *Cecilia*, tandis que les dialogues de banquet autour de la mort de Mr Harrel convoquent l'élément fantastique quand les sons disparates des voix tracent d'autres dialogues phoniques.

La ménippée évolue avec les siècles et Fielding, Pope ou Swift s'en servent tous à leur manière, utilisant la parodie, la rencontre des nouvelles idées qui germent durant le siècle des Lumières, les allusions ou références à des personnages réels (ce que fait parfois aussi Ferrier dans *Marriage* et *The Inheritance*) ou fictifs autant que le heurt stylistique de

¹ Cette époque était celle où se formait une nouvelle religion: le christianisme.

² En référence avec ce travail, je rappelle que Roy Porter voyait l'époque des Lumières comme le moment où l'Ego prend de l'ampleur: « Formerly a sin, self-centredness was being transformed into the *raison d'être*, the pride and the glory, of the modern psyche : thanks to the 'cunning of history', Christian self-denial was thus giving way to the urge – even the 'right' – to self-expression. A century later, patients would 'tell all' on the Freudian couch. » Roy Porter, *Flesh in the Age of Reason*, W.W. Norton & Company, 2004, p.9.

³ « ...the genres of the serio-comical do not rely on legend and do not sanctify themselves through it, they consciously rely on experience (to be sure, as yet insufficiently mature) and on free invention. » M.Bakhtin, *Poetics of Dostoevski*, « Problems of Dostoevski's Poetics », *Theory and History of Literature*, Vol.8, Manchester U.P., 1984, p.108.

langages contrastés.¹Du mélange de vers et de prose au cadre romanesque, la ménippée permet de prolonger le genre satirique qui fut pour des siècles de son existence en vers.

Un essai de résumé sur la satire et les formes héritées du passé ne serait pas complet sans une mention d'un autre apport, provenu du folklorique et du social, souvent ritualisé dans le carnaval, et, en ce qui concerne la littérature, le carnavalesque (porté, dit Bakhtine, par les diverses formes de ménippée). Pour Bakhtine, le carnavalesque est justement l'élément de rassemblement des genres :

*For all their motley external diversity, they are united by their deep bond with carnivalistic folklore. They are all – to a greater or lesser degree – saturated with a specific carnival sense of the world [...].*²

Mais Bakhtine sépare le carnavalesque des autres genres du serio-comique : en effet, c'est l'aspect de littérature satirique le moins sermonneur, même s'il transperce toutes les formes de la satire. Ce qui touche au carnavalesque est créateur de vie, parce que tous ceux qui participent au carnaval sont actifs dans leur participation. Le carnaval offre à la fois une image utopique du monde et une critique festive du sommet de la hiérarchie par le biais de l'inversion. Cette parodie de la vie ordinaire – car il s'agit toujours de prendre la satire dans le quotidien et l'immédiat – concerne l'ensemble du peuple, elle est *ambivalente* puisqu'elle *ensevelit et ressuscite à la fois*.³ Ce rire du carnavalesque inclût les rieurs eux-mêmes, en opposition avec la satire plus moderne, comme l'est celle du 18^{ème} siècle où les satiristes sont des donneurs de leçons. Le rire carnavalesque ridiculise toute hiérarchie et perpétue les anciennes moqueries rituelles. Le burlesque et les blagues anti-féministes, par exemple, appartiennent au rire rituel qui ne s'embarrasse pas de rhétorique moralisatrice. Pourquoi mentionner le carnavalesque alors que justement le sujet de ce travail concerne les différentes approches de satire moralisatrice ? Le fait est que justement chez nos romancières, derrière les mœurs incluses dans l'intrigue, le carnavalesque est bien présent.

¹ Notons que cette différence dans le parlé est très fréquente chez Burney et Ferrier chez lesquelles chaque personnage est doté de caractéristiques orales. Ainsi, dans *Cecilia*, tous les personnages juxtaposent leur style d'élocution qui répond soit à une origine sociale qu'elle soit modeste ou reflétant la vogue du parler élégant (ou pseudo-élégant) de l'époque, soit à des manies verbales qui composent un personnage. Mr Briggs et ses aphorismes rapides donnent l'impression qu'il est actif et nerveux, rapide de pensée, constamment au travail, tandis que le style alambiqué et pompeux de Mr Compton Delvile fait de lui un personnage dont la pensée est si empesée par le sens de sa propre importance qu'on le sent guindé et ostentatoire. Ce phrasé est d'autant plus crucial que Burney ne donne pour ainsi dire jamais de description. Austen, au contraire, joue tellement sur l'ironie et l'implicite que c'est au lecteur de reconstituer le dialogue : c'est le cas du dénouement entre Elizabeth Bennet et Darcy, dans *Pride and Prejudice*.

² M. Bakhtine, « Problems of Dostoevsky's Poetics », *Theory and History of Literature*, Vol.8, Manchester U.P., 1984, p.104.

³ M.Bakhtine, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, Tel, 1970, p.19.

C'est le cas des bals austeniens où chacun prétend être ce qu'il n'est pas, le meilleur étant décrit dans *Northanger Abbey* ; c'est le cas des déplacements en métaphorique bacchante, de Lady Juliana avec ce qui caractérise la frivolité effervescente et incurable de femmes jouets des modes ; Lady Juliana est certes ensevelie sous sa pagaille d'objets hors de prix qu'elle ne peut plus s'offrir, mais ce n'est pas par elle qu'il y a renaissance : les excès qu'elle commet donnent lieu à une horreur de la superficialité amoralisée chez sa fille Mary. Car Lady Juliana demeure dans un monde païen où les idoles sont des objets et les temples les salons de dames (certainement pas des salons littéraires). La rhétorique de Lady Juliana est l'argent et les honneurs, sa stupidité demeurant déguisée par sa beauté. Son paganisme citadin est mis davantage encore en évidence lorsqu'elle se heurte à ce qui reste de réels rituels païens chez les Ecossais des Highlands. Le lecteur est mis face à deux sortes de carnavalesques : celui né du folklore, où les potions et les dons divinatoires s'accompagnent de cornemuse, et celui né de ce nouveau phénomène qu'est la mode et qui va jusqu'à changer les caractères.

Nous trouvons dans *La satire* de Duval et Martinez un chapitre essentiel sur l'optique de la satire. Autrement dit, que fait-on lorsque l'on satirise ? Avec autant de façons de faire qu'il existe de satiristes, l'élaboration d'une satire se base d'abord sur un contexte dit comme point de départ. Même s'il s'agit de satiriser une satire, le contexte premier entre en action avec le contexte second. Les têtes de paragraphes pris dans Duval et Martinez suffisent à montrer l'axe général de la dénonciation :

a) anatomie du réel, avec démembrement jubilatoire qui s'applique aux personnages ridicules que l'on dissèque. La dissection de la tête de l'élégant dans l'article de Addison (*Spectator* n°275) en est un exemple.

b) rhétorique de la démolition qui présuppose que si l'on construit un personnage satirique, on poursuit parallèlement les règles d'une dégradation systématique ; pour ce faire, tous les moyens stylistiques, tropiques ou de l'excès sont bons. L'un des poèmes scatologiques de Swift en est un bon exemple (*A Beautiful Young Nymph Going to Bed* (1731)¹) et la dégradation humiliante que subit Mme Duval aux mains de Captain Mirvan (*Evelina*) en est un autre.

¹ La nymphe en question, Celia, se départit de tout ce qui fait sa beauté, dont fard, perruque, œil de verre, corset et fausses hanches. Un processus complet de déshabillage démolisseur se sert de la synecdoque pour représenter un tout par des parties insignifiantes et risibles.

c) esthétique de la dévaluation (avec rhétorique du rabaissement, le monde à l'envers, l'inversion comique). Un exemple, encore de Swift : le livre III des *Gulliver's Travels*¹ ou encore *A Modest Proposal*.

d) la vision démonique : le rabaissement est complété, le monde décrit est tellement nivelé que les valeurs sont également nulles. Le satiriste s'intéresse à montrer comment les hommes ont renversé l'œuvre de Dieu. C'est le cas du mythe de Babel dans la *Genèse*.² Ce n'est pas le cas des écrits concernant cette thèse.

Comment se porte le monde de la satire au 18^{ème} siècle ? Pour plus de clarté, il semble judicieux de commencer par le 17^{ème} siècle, époque à laquelle la satire s'épanouissait en toute insolence et en toute délinquance. L'épigramme diffamatoire, appelé *lampoon* en Angleterre, fleurissait à la cour et dans les coterie nobiliaires. Le 17^{ème} siècle voit, dans le microcosme de la cour de Charles II (1660-1685) sévir les *court wits*, ces beaux esprits railleurs qui faisaient l'opinion et décidaient de ce qui était ridicule ou pas. C'est ainsi que la puissance de l'écrit diffamatoire s'explique à l'origine par la nécessité de respecter un certain paraître à la cour. Cette importance du paraître des cours de Charles II en Angleterre et Louis XIV en France va progressivement contaminer la société entière et s'installer pour les siècles à venir. Ce phénomène va être dénoncé au théâtre satirique qui, on peut le dire, tournera en ridicule la peur d'être ridicule, en témoignent des pièces comme *Les précieuses ridicules* (1659) de Molière, ou *The Man of Mode*³ (1675) de Etherege, ou bien sûr, plus tard, *The Way of the World* (1700) de Congreve. Dryden résume dans la préface de sa comédie *An Evening's Love* (1671) les principes du ridicule satirique visant à réguler les manquements aux règles :

...they [the audience] are moved to laugh by the representation of deformity ; and the shame of that laughter, teaches us to amend what is ridiculous in our manners.⁴

C'est la honte qui sert à réformer le ridicule : le spectacle présenté au public doit être vu comme un avertissement, car il faut éviter de se comporter comme les personnages ciblés par la satire. Néanmoins, Dryden reconnaît dans cette même préface qu'il existe deux

¹ Dans le livre III, les philosophes de Lagado substituent aux mots les référents qu'ils portent sur le dos. Dans *A Modest Proposal*, l'inversion veut que l'on s'intéresse aux enfants irlandais en tant que produits nationaux de consommation. Le monde à l'envers réduit l'enfant à être de la viande de boucherie.

² *La Genèse*, 11, 1-9.

³ *The Man of Mode* se moque du ridicule gestuel et de l'afféterie du « beau » et de la coquette.

⁴ In : *The Works of John Dryden*, Vol.10, ed.M.E.Novak, Berkeley, University of California Press, 1970, p.209.

sortes de rires : le rire du ridicule et le rire de l'humour, le premier étant malveillant, et le second plaisant. La comédie de la Restauration ne montre guère de personnages de bien, mais plutôt des roués et des femmes spirituelles qui font preuve d'une conscience aiguë du code du comportement social adopté tacitement par ceux qui suivent les modes. Ces personnages ne disparaissent pas au 18^{ème} siècle, il s'en faut de beaucoup ; on les retrouvera ensuite dans les romans. En ce qui nous concerne, des élégants maniérés, les *fops*, comme Witwoud dans *The Way of the World* ou Sir Fopling Flutter dans *The Man of Mode*, font leur apparition chez Burney au même rang que les libertins : les personnages de Mr Lovel ou Mr Smith (*Evelina*) sont des exemples de petits-maîtres et de petits-maîtres en devenir, avec Mr Harrel, l'élégant joueur ou Mr Meadows le dit « Insensibilist » (*Cecilia*) comme aboutissement ; Lord Merton (*Evelina*) ou Sir Robert Floyer (*Cecilia*) sont des libertins hypocrites et brutaux. Ces derniers réapparaissent ponctuellement mais de façon significative chez Austen comme dans *Lady Suzan* ou surtout dans *Persuasion* où le baronnet est une perfection du ridicule et de l'égoïsme. Les femmes immorales – ou qui recherchent l'intrigue en amour comme Lady Wishfort se faisant bernier par le prétendu Lord Rowland dans *The Way of the World* de Congreve – vont aussi passer du théâtre au roman : il y a, par exemple, Lady Booby dans *Joseph Andrews* (1742) de Fielding, mais aussi, plus religieuse mais non moins décidée, Tabitha Bramble dans *The Expedition of Humphry Clinker* (1771) de Smollett et ensuite, bien sûr, Mme Duval dans *Evelina*.¹ Ceci dit, il y a près de 80 ans d'écart entre Congreve et Burney, ce qui montre que la satire propre à la comédie de la Restauration (qui ne suit pas les préceptes de la morale religieuse mais ceux du code social) ne s'interrompt pas subitement et perdure longtemps, s'incorporant dans les personnages de romans et prenant davantage d'ampleur, ne serait-ce que grâce à la longueur des dits romans. Le lien entre le théâtre satirique et le roman peut s'expliquer par les techniques d'exposition du vice sur scène qui ont recours au ridicule et à la honte, deux forces didactiques qui décrivent le simple trajet de la cause à effet et qui sont facilement assimilables par les récits en prose. Il est en outre très net, aussi bien chez Burney que chez Austen, que ces romans de manières – ou de mœurs – s'accommodent bien d'une certaine théâtralité.

La satire sur les planches prend progressivement trop de libertés avec ses cibles, notamment quand le gouvernement est visé : la conséquence en est le « Licensing Act » de 1737 qui censure la satire diffamatoire au théâtre. Pour Duval et Martinez, il y a une

¹ Il est intéressant d'observer comment ces personnages prennent de plus en plus l'apparence bourgeoise au fur et à mesure que l'on approche de la fin du 18^{ème} siècle.

différence notoire de motivation dans la satire entre les deux siècles. Pour le 17^{ème} siècle, dans la comédie de la Restauration par exemple, qui se caractérise par le brillant des répliques et le libertinage de certains personnages phare masculins, le code social supplante la morale religieuse (c'est clair chez Congreve) alors qu'au 18^{ème} siècle, le ridicule qui blesse est petit à petit considéré comme malveillant et remplacé par la moquerie indulgente, attitude toute horatienne. C'est l'apparition de l'humour. Ce qui ne signifie pas que le ridicule satirique disparaisse, comme on peut le constater à l'épilogue des satires de Pope :

*Yes I am proud; I am proud to see
Men not afraid of God, afraid of me
Safe from the Bar, the Pulpit, and the Throne,
Yet touch'd and sham'd by Ridicule alone.¹*

Mais que Pope revendique son arme préférée n'empêche pas que le sens du ridicule ne soit décidément plus le même et qu'il y ait consensus entre les satiristes pour dénigrer la vanité, l'affectation, l'hypocrisie, et bien d'autres peccadilles du même acabit. C'est ce qu'on peut lire dans la préface de *Joseph Andrews* (1742) écrite par Fielding :

The only source of the true ridiculous (as it appears to me) is affectation. But tho' it arises from one spring only, when we consider the infinite streams into which this one branches, we shall presently cease to admire at the copious fields it affords to an observer. Now affectation proceeds from one of these two causes, vanity or hypocrisy [...].

Les satires nominales deviennent plus risquées à cause des nombreux procès pour diffamation : c'est l'une des raisons de la multiplicité de formes dans les genres satiriques. Les satiristes rivalisent d'ingéniosité avec la loi, recourant à des subterfuges comme les initiales, les astérisques ou les noms fictifs. Pope se distingue par de nombreuses ruses de ce genre notamment dans *The Dunciad* (1728&1742), où, en sus des noms imaginaires qu'il donne à ses personnages pris dans la vie réelle, il rajoute des notes de bas de page truquées avec des commentaires parodiques. Il faut observer qu'il y a un écart entre l'écrit satirique et la représentation picturale satirique, car dans cette dernière, les caricatures même sans nom sont reconnues de tous grâce à l'élément physique venant du portrait ; en outre, des génies comme Hogarth savent s'accommoder du goût du 18^{ème} siècle pour le beau et le ridicule en peignant bien des scènes de mœurs ; chaque tableau du *Mariage à la mode* (1743-45) n'est pas caricatural mais le recours à la série comme moyen satirique nous fait comprendre la dénonciation. Les minauderies de la mariée et les frisettes d'un *fop* peuvent

¹ Epilogue to the Satires, II, 208-211.

faire sourciller mais c'est dans le tableau final quand les mariés débraillés n'ont rien à se dire, que l'on réalise où veut en venir le peintre. Hogarth sait tout aussi bien parodier les parodies avec un dur humour noir, comme dans une autre série contre l'ivresse par le gin, intitulée *Beer Street and Gin Lane* (1751) peint en support du « Gin Act » de 1751. Pourquoi ne pourrait-on pas oser la comparaison entre la série et le roman, deux techniques de développement d'une intrigue où la satire peut – ou pas – servir de mortier ? En effet, peut-on regarder comme une simple coïncidence le fait que Fielding, ami de Hogarth, écrive *Tom Jones* et celui que Hogarth peigne sa série qui aura des répercussions jusqu'à Igor Stravinsky, *The Rake's Progress* (1735) ? Que penser d'un roman comme *Moll Flanders* (1722) de Defoe et la série de six scènes intitulée *A Harlot's Progress* (1743-45) peinte par Hogarth ? Y a-t-il davantage que des coïncidences, les sujets étant communément abordés à l'époque, ou l'expression picturale de Hogarth parodiant les tableaux antérieurs est-elle unique ?¹ Il faut reconnaître qu'il y a un cheminement parallèle, raison pour laquelle nous mentionnons Hogarth dans ce sous-chapitre sur la satire. Hogarth ne fut pas le seul. Bien d'autres lui emboîtèrent le pas – nous y ferons allusion plus loin –.

Pour départager les formes de satire, Dryden avait écrit son *Discourse Concerning the Original and Progress of Satire* (1692) qui donnait à la satire anglophone de son temps une origine strictement latine et la divisait en trois types : la satire latine en vers, la satire varronienne, et le *lampoon*. Pour Dryden, la satire en vers était le palier le plus élevé de l'art satirique et le *lampoon* le plus bas, Varron demeurant trop particulier avec son style serio-comique et le forme prosimétrique² de la ménippée. Mais Dryden n'est pas le seul à distinguer entre l'art de la satire et le *lampoon*. Le Dr Johnson, plus tard, fait également la différence entre la satire en général et la satire nominale : « Proper « satire » is distinguished by the generality of the reflections, from a lampoon which is aimed at a particular person.. » (*Dictionary*). Pope n'était pas du même avis, jugeant que le fouet de la satire devait dénuder et exposer, faisant appel aux notions de rabaissement du vice exposé et de honte chez le lecteur/destinataire de la satire. Malgré les risques de poursuites pour diffamation, dans *The Dunciad*, Pope nomme en toutes lettres les auteurs et les politiciens qu'il exècre.

On peut supposer que les abus lapidaires et diffamatoires de la satire nominale finirent par lasser le lectorat : ainsi Addison et Steele cherchent à en finir avec le long divorce entre l'esprit et la vertu qui pour eux avait terni la culture cynique de la

¹ *A Harlot's Progress* (1743-45) est une série peinte en imitation de la Passion et de l'histoire de la vierge Marie de Dürer.

² Prosimétrique : dialogue mélangeant la prose et le vers.

Restauration¹. Les vices doivent être réformés en délicatesse², et les diverses formes d'écrit s'en ressentiront, mais plus tard. Addison et Steele tiennent à distinguer entre la vraie satire et la fausse satire, qui répondent respectivement à des motivations morales ou immorales.³ Le théâtre satirique de l'époque Georgienne est moins fourni que celui de la Restauration malgré Sheridan et Goldsmith (et Burney, malheureusement non jouée à l'époque). Est-ce dû à l'impact du « Licensing Act » ?

Dans le dernier quart du 18^{ème} siècle, quelques comédies continuent l'envolée satirique mais le ridicule dénoncé sur les planches est adapté au goût moral de l'époque. Ainsi en va-t-il de la pièce de Goldsmith, *She Stoops to Conquer* (1773) où un petit-maître reçoit une leçon de sa promise⁴. Sheridan, ami de l'acteur Garrick, et par la suite de Fanny Burney, écrit plusieurs pièces toujours jouées à notre époque, dont *The School for Scandal* (1777) qui continue la satire de mariages boiteux qui rappellent ceux de la comédie de la Restauration.⁵ Ce théâtre se sert de la satire et du comique pour dénoncer les travers que les dramaturges considèrent immoraux ou ridicules. C'est à une telle sorte de théâtre (on peut y adjoindre *The Witlings* (1779) and *The Woman-Hater* (1802) de Burney car ils s'affilient aisément, de par le ton et les cibles, à Sheridan et Goldsmith)⁶ que l'on peut rapprocher certains aspects du roman satirique et en particulier du roman de manières.

Les satiristes investissent donc aussi le roman. C'est le cas de Fielding qui, précèdent Duval et Martinez, se tourne vers le roman lorsque ses pièces satiriques provoquent la mesure de représailles mentionnées par le « Licensing Act ».⁷ Mais, pour eux, la comédie et

¹ Addison écrivait dans *The Spectator* de 1711-1712, par la voix de Mr Spectator : « I shall endeavour to enliven morality with wit, and to temper wit with morality, that my readers may, if possible, both ways find their account in the speculation of the day. »

² Steele écrivait dans le *Spectator* n°370, « Delicacy in pleasure is the first step people of condition take in reformation from vice. » Notons que Steele parle des personnes de condition, autrement dit qui peuvent s'offrir les moyens de l'éducation et du raffinement, ce qui est en contraste pointé avec le roman satirique de Fielding, *Joseph Andrews* (1742).

³ In : *The Spectator* n°35 où Addison distingue entre vraie et fausse satire, et *The Tatler* n°242 où Steele fait l'éloge de la satire bienveillante et du satiriste au bon naturel.

⁴ L'intrigue est voisine de celles de deux pièces de Marivaux, *Le jeu de l'amour et du hasard* (1730) et *Le petit-maître corrigé* (1734). Dans *Le jeu de l'amour et du hasard*, la fiancée joue un rôle comme le fait Kate, la fiancée du héros Marlow, dans la pièce de Goldsmith. Dans *Le petit-maître corrigé*, le personnage principal obéit aux divers codes de la mode, a des privautés avec une coquette et reste de glace avec sa fiancée que pourtant il aime. Les façons des petits-maîtres sont autant tournées en ridicule chez Goldsmith que chez Marivaux.

⁵ On retrouve ces mariages en déroute dans une succession de comédies depuis le 17^{ème} siècle : dans *She Would if She Could* (1668) de Etherege, dans *The Wives' Excuse* (1691) de Southerne, ou dans *The Beaux' Stratagem* (1707) de Farquhar. Mais si les intrigues de Sheridan semblent piocher dans l'héritage théâtral de la fin du 17^{ème} siècle, les cibles de la satire sont celles du 18^{ème} siècle, quand l'hypocrisie et la calomnie sont justement dénoncées.

⁶ Burney a écrit d'autres pièces, comédies et tragédies. Seules les deux citées ci-dessus sont rééditées. (Broadview Literary Text, 2002)

⁷ Voir : Sophie Duval, Marc Martinez, *La satire*, Armand Colin, 2000, p.69.

la satire tendent à déformer le roman et le dépouillent de sa pureté générique.¹ Au vu de la définition du roman présentée par Ian Watt, John Richetti ou Eva Figes,² il semble curieux de vouloir conférer au roman une pureté générique. Néanmoins, il y a un détail, souligné par Duval et Martinez, dont il faut tenir compte : le roman satirique connaît un problème spécifique qui concerne les personnages satirisés et qui donne à la satire romanesque deux vitesses de croisière simultanées. D'une part, le personnage satirique est typé, et figé dans ses travers dès le départ de l'œuvre, qu'il soit avare ou brutal. Mr Briggs dans *Cecilia* reste fidèle à lui-même de bout en bout du roman ; si ce n'est pas le cas, on se débarrasse du personnage en cours de route pour l'exemple, comme Mr Harrel qui se suicide (mais le suicide est un cliché qui va de pair avec le jeu et les dettes, et donc en faisant sa sortie, Mr Harrel demeure un cliché, remord compris). D'autre part, le personnage de roman, à titre de héros/héroïne, est censé se développer dans la durée et évoluer. Les romanciers qui font se côtoyer plusieurs types de personnages qui représentent chacun un archétype fixe (beaux et belles, marâtre et confidente) avec le héros et l'héroïne qui vivent une expérience et évoluent en conséquence, rendent-ils leur satire boiteuse ? Ou bien l'ouvrage en devient-il plus didactique ? Après tout, il y a une héroïne avec laquelle la lectrice s'identifie, et des personnages cibles qui servent justement à pointer du doigt bien et mal. En outre, la distinction entre le personnage « réaliste » et le personnage chargé ne peut-elle être vue comme l'endroit et l'envers d'un même miroir ? L'intrigue ne peut-elle être vue comme construite par les personnages secondaires pour le bénéfice du héros ou de l'héroïne ? Il faut certainement garder à l'esprit la coexistence de ces deux types de personnages dans un roman de manières, satirique ou même partiellement satirique.

Un autre désavantage, à long terme, de la satire nominale ou de l'épigramme diffamatoire, est que, plus en aval dans le temps, le lecteur ne sait plus qui est le personnage ciblé : c'est sur ce point que Pollard insiste quand il met face à face la satire nominale d'un temps révolu et le lecteur de nos jours :

*There are dangers in personal satire. No matter how much its points and penetration in its own day, in time it may easily lose its points. Its sheer topicality may obscure or obliterate its universality [...] and even when the industry of scholars has rescued the contemporary relevance of a reference, it may still remain remote and lacking in any immediate relevance to us.*³

¹ Ibid : p.244.

² Voir partie I-1 de ce travail.

³ Arthur Pollard, *Satire*, Methuen, 1970, p.4.

Voyons un peu le roman par rapport au théâtre en ce qui concerne le mode satirique et comment le roman semble particulièrement adapté à la visée correctrice propre à la satire du 18^{ème} siècle.

Le théâtre satirique ne bénéficie pas de l'intimité écrit/lectorat. L'exhibition du ridicule est publique : psychologiquement parlant, les farces et les punitions publiques ne sont pas efficaces si l'on cherche à persuader¹ : les gens sensés et donc ouverts à toute suggestion de réforme peuvent être blessés par un sentiment de honte d'autant plus cuisant qu'ils se trouvent sous le regard des autres, risquant peut-être d'autres moqueries à la fin du spectacle : dans *Evelina*, les personnages discutent de la pièce *Love for Love* qu'ils viennent de voir et se jettent les noms des personnages à la tête. Alors comment vient-on du théâtre comique/satirique au roman de manières dont l'auteur choisit le mode satirique ? L'un déteindrait-il sur l'autre ?

Les faits nous font voir des écrivains ambivalents comme Fielding, Goldsmith ou Burney, qui passent de l'un à l'autre sans diminution du pouvoir comique et satirique. Les romans de Burney ou Austen, très différents bien sûr, comportent plusieurs éléments théâtraux dont la longueur du texte parlé lorsqu'un personnage donne son opinion ou affiche frivolité ou lourdeur d'esprit. Lydia Bennet, lorsqu'elle prend place avec ses sœurs dans l'attelage qui doit les conduire chez elles après le séjour d'Elizabeth à Rosings, tient un discours de trente lignes.² Nous savons que c'est une bavarde écervelée, mais ces trente lignes sont une exagération stylistique qui fait penser au théâtre où les tirades ne sont jamais interrompues. Lydia, comme ses sœurs, est en représentation, et n'a pas besoin de réponse ; le lecteur peut juger de lui-même.

L'influence du théâtre sur ce type de roman est indéniable. Le premier chapitre de *Pride and Prejudice* s'articule sur une structure théâtrale, à commencer avec les deux premiers aphorismes qui débute le livre : ils sont généraux et ce n'est que plus tard que nous comprenons leur importance :

It is a truth universally acknowledged, that a single man in possession of a good fortune must be in want of a wife.

¹ Même si l'on retrouve dans le roman serio-comique en particulier des emprunts faits au théâtre, même si certaines techniques de l'écrivain dérivent du théâtre, la honte publique qui somme toute tient lieu de pilori sur les planches, est épargnée aux personnes qui peuvent se croire ciblées. Dans *Evelina*, Mr Lovel, piqué par la comparaison établie par le Captain Mirvan entre lui et le personnage de Mr Tattle, se défend en s'en prenant à Evelina.

² Volume II, Chapitre xvi, depuis : « How nicely we are crammed in ! » jusqu'à « ...and then they soon found out what was the matter. »

However little known the feelings or views of such a man may be on his first entering into a neighbourhood, this truth is so well fixed in the minds of the surrounding families, that he is considered as the rightful property of some one or other of their daughters. (Pride and Prejudice, p.1)

Richard Jenkins¹ observe que ces deux aphorismes remplacent le lever de rideaux puisque, juste après, sans un mot de connexion, nous sommes projetés dans la première scène de la comédie : ‘My dear Mr. Bennet’, said his lady to him one day...’

Le reste du chapitre n’est constitué que de dialogues, prolongeant ainsi l’impression de théâtralité.

Bien des techniques du théâtre seront détournées au profit du roman et beaucoup ont trait au texte parlé : exagération des tics locutoires, alternance avec gros comique et fine ironie, remarques couperet et consternation, ou coups de théâtre. En outre, des écrivains comme Burney et Austen semblent concentrer l’animation satirique dans les seuls textes parlés ; la portée comique ou dramatique du texte parlé est soulignée par le fait que les descriptions – qui, somme toute, posent le décor – sont minimales. Autrement dit, les dialogues constituent l’étoffe du texte en dénonçant l’origine sociale ou trahissant le caractère des personnages, qu’ils soient principaux ou pas. Bien des dialogues directs ou rapportés de Burney dans *Evelina* sont animés de cet esprit de répartie que l’on a chez Congreve, et ils se trouvent souvent encadrés de brèves explications sur les gestes du locuteur comme nous pourrions en avoir dans le texte écrit d’une pièce. Ainsi le personnage de Captain Mirvan non seulement exulte de verve moqueuse mais ses gestes pourraient être ceux d’un comédien :

‘Heyday, Madam’ cried the Captain (prancing forward, with a look of high glee,) ‘what, a’n’t you got out of that passion yet? Why then, I’ll tell you what to do, cool yourself; call upon your old friend, Monsieur Slippery, who was with you at Ranelagh, and give my service to him, and tell him, if he sets any store by your health, that I desire he’ll give you another souse as he did before...’ (Evelina, p.87)

Il y a mieux : se servir du théâtre comme d’un intertexte qui contribue à faire avancer l’intrigue : c’est exactement ce qu’il se passe dans *Evelina*, avec la pièce de Congreve, *Love for Love*.

Ce paragraphe tente de souligner comment le roman a adopté et adapté la satire et la comédie dite noble tant qu’elle est écrite en vers pour des fins touchant le quotidien et la

¹ Richard Jenkins, *A Fine Brush on Ivory*, Oxford U.P., 2004, Chap.1.

crédibilité. Il y a un cousinage entre les deux genres qui implique donc une mixité et une hybridité des moyens techniques.¹

La satire dans l'Angleterre du 18^{ème} siècle utilise donc des supports variés, et nous devons y adjoindre le monde des gazettes, avec Addison et Steele comme les plus importants représentants du genre. Steele est l'éditeur de la revue *The Tatler* dont il écrit bon nombre des articles. Addison participe également à la revue du *Tatler*. Parallèlement, ils éditent conjointement une autre revue, *The Spectator*. Ces deux revues s'adressent principalement à la classe moyenne, autrement dit des gens qui savent lire, disposent d'un revenu, et sont susceptibles de faire partie de la société polie. Addison et Steele visent justement à transformer une nation de querelleurs et de délateurs tous crins en une société polie, aux mœurs raffinées, où la conversation remplace le duel et les beuveries. L'ambition de réforme est clairement mentionnée dans la dédicace à Manwaring du *Tatler* :

*The general Purpose of this Paper is to expose the false Arts of Life, to pull off the disguises of Cunning, Vanity and Affectation, and to recommend a general Simplicity in our Dress, our Discourse, our Behaviour.*²

Ces deux réformateurs rénovent l'esprit du comique qui prévalait jusqu'alors. Ils condamnent toute forme de *lampoon*, écrit qu'ils disent motivé par l'envie et qui, parce qu'il s'en prend à une personne précise, atteint sa réputation et rabaisse l'art au niveau de la diffamation. Dans les termes choisis par Roy Porter, Addison et Steele se consacrent à unir :

*...merriment with decency, « while instructing in taste and morality [...]. Ignorance, dogmatism, boorishness, inanity, divisiveness – whatever militated against politeness was targeted. Promoting propriety, good manners and style [The Spectator's] lay sermon declared war on false values, foppery and folly – and low taste, like puns.*³

¹ Ce sujet à lui seul mérite des recherches approfondies, ce qui n'est pas la direction de la thèse ici, mais simplement une rapide démonstration de ce que donne le passage d'un genre à un autre. Même s'il était courant de lire du théâtre chez soi ainsi d'ailleurs que toutes les formes de satire versifiée, la transition vers le roman va attirer une partie des écrivains à recycler les techniques théâtrales pour les rendre plus vivantes et donc plus proches du lectorat. Le cousinage entre les genres satiriques voisine encore de nos jours avec un impact moindre de la satire versifiée et un accroissement de la satire picturale (bande dessinée satirique) qui obéit encore et probablement inconsciemment, aux écoles antiques de satire. Internet avec la possibilité de techniques innombrables de parodies et d'excès est un monde que la satire exploite également.

² *The Tatler*, Donald F. Bond (ed), vol.i, p.8. Cette dédicace à elle seule résume la position morale de ce qui deviendra plus d'un demi-siècle plus tard le roman de manières féminin. Il est significatif de constater comment Addison, par exemple, est présent dans les bibliothèques familiales des Burney et Austen, et comment ce petit résumé se rapporte aux romans traités dans cette thèse, notamment dans la notion de mesure et de simplicité.

³ Roy Porter, *Enlightenment, Britain and the Creation of the Modern World*, Penguin, 2000, p.195.

Alors qu'en France, Marmontel condamne le libelle et promeut la satire à cible générale, en Angleterre, dans le *Tatler* n°242¹, Steele fait l'éloge du satiriste bienveillant. Un argument supplémentaire est à ajouter à l'actif des partisans d'une réforme de la satire (au nombre desquels se trouve Voltaire) : même la peur de la diffamation n'empêche pas les crimes de mœurs. Aucune réforme de caractère ne peut provenir de cette approche et donc les satiristes se doivent d'être plus didactiques. Il faut une attitude nouvelle. Le rire cherche à inclure et non plus à exclure : « ...the satyr is directed against vice, with an air of contempt of the fault but no ill will to the criminal ».² Le résultat d'une telle façon de voir est un virage vers l'humour tout en conservant le recours aux écoles latines de la satire. C'est ainsi que nous avons droit aux variations entre le style horatien de Pope (comme dans *The Rape of the Lock*, (1714)), et la dénonciation épique dans la forme antique de Juvénal avec le Dr Johnson (*London*, (1738), une diatribe contre le gouvernement de Walpole, et *The Vanity of Human Wishes* (1744)) ; et cependant, comme un caméléon, Swift se sert de toutes les techniques et de tous les genres, avec ménippée (en prose) et satire en vers après d'où ressort son dégoût pour la dégradation des mœurs et du comportement humain (ainsi le penchant pour la coprophilie dans les *Gulliver's Travels* autant que dans ses poèmes scatologiques, *The Lady's Dressing Room* (1732), *A Beautiful Young Nymph Going to Bed* (1734), *Strephon and Chloe* (1734)).

Addison et Steele marquent ainsi une époque entière non seulement par leurs articles, mais aussi par le mouvement critique qui cherche à remplacer la méchanceté par une notion nouvelle qu'est l'humour. Claude Rawson rend ainsi compte de leur importance :

*They virtually created the genre of the 'periodical essay', exercising in the process an important influence on the early English novel and playing a large part in the formation of English manners and taste in the eighteenth century and beyond.*³

Pope (1688-1744) et Swift (1667-1745) sont deux sommités du monde satirique qui sont familiers au lectorat du 18^{ème} siècle, qu'ils entrent dans le texte des romans de Burney ou Austen sous forme de citation ou par le biais des intertextes. (C'est d'ailleurs également le cas de Shakespeare). Certains de leurs poèmes peuvent avoir joué d'une certaine influence sur le choix des sujets et des personnages. Même les poèmes scatologiques de

¹ *The Tatler*, Oxford U.P., III, 1987, p.242-243.

² *The Spectator* n°433, II, Oxford U.P., 1965, p.585.

³ Claude Rawson, *Satire and Sentiment, 1660-1830*, Newhaven and London, Yale U.P., (1994) 2000, p.199.

Swift qui sont éminemment méprisants pour la femme, étaient connus de Burney.¹ La satire véhiculée par les poèmes scatologiques de Swift a un intérêt particulier pour la première démonstration sur l'objet dans *Evelina*. Elle porte sur l'artifice, le paraître et le déchet que dissimule l'esthétique produite par le matériel. Certes il y a de la misogynie chez Swift et l'on prétend que s'il était capable d'amitié, il était incapable d'amour ; si ses lettres à Esther Johnson (*Journal to Stella*) le montrent sous ses meilleurs traits, le reste de ses écrits et son dégoût pour les autres femmes qu'il rencontrait semblent souligner une horreur du paraître féminin. L'une de ses célèbres remarques sur les femmes prouve qu'il les soupçonnait d'hypocrisie et de fausse modestie, véritables délits à l'époque. Dans sa biographie de Burney, Claire Harman s'explique sur ce sentiment que partageaient le grand satiriste et la nouvelle romancière :

*...demonstrating the truth of James Fordyce's observation in his 'Sermons' that many men find 'shyness' in women attractive sexually as well as morally. Fordyce implies that 'the precious colouring of virtue' on a girl's cheeks is the equivalent of showing a red rag to a bull: 'Men are so made,' he sighs complacently. But Fanny was much more likely to have agreed with Jonathan Swift's acid judgment of female 'colouring': 'They blush because they understand.'*²

Ce désir sexuel éveillé chez l'homme par les rougeurs de la modestie est naturellement à l'origine de ce fard à joue qui entre dans la panoplie du maquillage féminin depuis toujours. L'importance que lui accordaient les hommes est d'ailleurs soulignée par un pari tenu par un groupe d'hommes dans *Cecilia* :

*The men disputed among themselves whether or not she [Cecilia] was painted; and one of them offering boldly that she rouged well, a debate ensued, which ended in a bet, and the decision was mutually agreed to depend upon the colours of her cheeks by the beginning of April, when, if unfaded by bad hours and continual dissipation, they wore the same bright bloom with which they were now glowing, her champion acknowledged that his wager would be lost. (Cecilia p.23)*³

¹ On peut le voir à son journal où elle parodie le premier vers de *A Lady's Dressing-Room*. Swift commence son poème par :

Five Hours, (and who could do it less in ?)

By Haughty Coelia spent in Dressing;

Et Burney adapte ce même vers à l'occasion d'un bal masqué où elle devait se rendre :

One Day – And Who could do it less in ?

The Masqueraders spent in Dressing.

In: *The Early Journals and Letters of Fanny Burney, 1768-1773*, Vol.I, Lars Troide ed., McGill, Kingston & Montreal, Queen's University Press, 1988, p.99.

² Claire Harman, *Fanny Burney, A Biography*, Flamingo, 2000, p.68.

³ Pour l'anecdote, Burney a du s'amuser à écrire cela. Etant très timide, elle rougissait très facilement et possédait donc cette précieuse qualité qu'elle prête à ses héroïnes.

En ce qui concerne Pope, il était l'un des écrivains favoris de Burney, comme Cowper, Burney et Edgeworth l'étaient de Austen ou Lesage et Goldsmith de Ferrier. Il n'y a ni excrémentiel ni saleté dans *The Rape of The Lock*, du moins dans les mots ; on pourrait espérer un meilleur traitement de cette coquette dont se défient tous les satiristes. Mais il n'en est rien. Qui plus est, la dédicace de *The Rape of the Lock* à Mrs Arabella Fermor révèle qu'il insiste auprès des femmes pour qu'elles admettent leurs folies :

Yet you may bear me witness, it was intended only to divert a few young ladies, who have good sense and good humour enough to laugh not only at their sex's little unguarded follies, but at their own.

Que penserait la lectrice qui, de nos jours, lirait une telle dédicace écrite à son égard et qui lui dit que si elle ne rit pas de ce que l'auteur considère comme ses folies, elle est, de ce fait, idiote et mérite d'être ridiculisée ? Pope pourrait passer pour un satiriste machiste, mais il est indéniable que certaines femmes partageaient son opinion sur leurs consœurs : c'est clairement le cas de Burney et Ferrier. Si les poèmes de Swift et Pope prouvent que les femmes avaient l'habitude d'être ciblées par les moqueries des hommes, Burney, Austen et Ferrier montrent que certaines femmes pouvaient établir une distinction entre les peccadilles et les folies graves et que la machine de la mode ne fonctionnait pas à la même vitesse pour toutes.

De Addison à Pope, en passant par Swift et le Dr Johnson, on aboutit à la réflexion suivante : cette hostilité masculine vis-à-vis de l'apparence et des ruses féminines ne trahit-elle pas un sentiment de maquignon qui a peur de se faire vendre un cheval maquillé ? Tout se décide finalement sur les apparences et la dot en ce qui concerne le marché du mariage et le jugement des hommes sur les femmes au quotidien. La femme a valeur décorative, financière, et de reproductrice. Il est donc logique de croire que les efforts de plaire cherchent à vaincre la méfiance de l'investisseur en épouse. C'est pour cette raison que Mr Collins, dans *Pride and Prejudice*, est montré comme un benêt et démontré comme l'acquéreur d'un bien qui manque à sa position sociale : une femme de bonne famille dont peu importe les pensées. Charlotte répond aux standards de la jeune fille qui craint de ne jamais se caser et qui juge avec sa raison, en fonction des mœurs de son époque. Elle se rapproche sans doute mieux de ces réelles jeunes filles auxquelles s'est intéressée Amanda Vickery, que des héroïnes somme toute trop chanceuses pour être crédibles. Mr Collins est à prendre sérieusement, tout satirisé qu'il est ; il représente l'acquéreur matrimonial avec lequel peu d'hommes de l'époque, y compris les satiristes, seraient en désaccord. Le monde

matérialiste, qui est celui auquel nous avons affaire ici, dicte une grande partie des règles comportementales. Nous allons à présent examiner ce qu'il faut entendre par matérialisme dans le cadre de cette thèse.

3- Quel matérialisme ?

Comme nous l'avons déjà mentionné, le matérialisme visé par la satire que nous trouvons chez Burney, Austen ou Ferrier, concerne le phénomène qui recherche les jouissances étrangères au spirituel, ainsi que les biens matériels. Certes, quand elles se servent de satire, ce n'est pas uniquement pour dénoncer un intérêt excessif pour le matériel ; il n'est pas non plus sûr que la nécessité de revenus à tant de livres par an souvent mentionnée par Austen soit de la satire directe et immédiate,¹ étant donné que c'est plutôt l'attitude des personnages qui est élément de satire, comme on le verra. Néanmoins le matérialisme se retrouve un peu partout dans le texte, sous des aspects variés, et la plupart du temps comme cible de la satire. Et si nous présumons que la satire prend ses sources dans l'interprétation d'une certaine réalité (puisqu'elle dénonce), il est pertinent de s'interroger sur les rapports entre la dénonciation romanesque et la réalité telle que les historiens nous la présentent. Ce faisant, quelques points s'éclairent, ce qui ne signifie pas que le lectorat soit privé de sa propre réception. C'est une chose de comprendre le pourquoi des critiques et de la dénonciation, cela en est une autre de vouloir l'expliquer entièrement par son contexte. Le talent d'un écrivain ne dépend pas du contexte, et la subjectivité du lectorat s'adresse à la fois au signifié et au signifiant. Avant de continuer, rappelons ce qu'écrit Paul Ricoeur :

*L'intention subjective du sujet parlant et la signification de son discours se recouvrent mutuellement, de telle façon que c'est la même chose de comprendre ce que le locuteur veut dire et ce que son discours veut dire. [...] La carrière du texte échappe à l'horizon fini vécu par son auteur. Ce que dit le texte importe davantage que ce que l'auteur a voulu dire.*²

Nous avons un point de vue voisin avec Gadamer qui relie le procédé de compréhension avec le dialogue texte/lecteur :

*When we encounter a text, according to this model, we enter into a conversation with the past in which the give and take, the questioning and answering involved in an openness to the other, leads to understanding.*³

¹ Tout simplement parce que le revenu était une nécessité pure et simple.

² Paul Ricoeur, *Du texte à l'action. Essais herméneutiques II*, Paris, Ed. du Seuil, 1986, p.186.

³ Cité par Robert C. Holub, *Reception Theory, A Critical Introduction*, Methuen & New York, 1984, p.44.

Il est important pour le lecteur d'apporter sa contribution qui est d'aller vers le texte autant avec ses connaissances qu'avec sa sensibilité.

Dans le cadre de cette thèse, cela signifie donc s'intéresser à l'aspect poétique du texte et tenter de décrypter les stratégies littéraires (du moins celles qui se rapportent à la satire et à la cible choisie) tout en investiguant le contexte sociohistorique pour être à même de saisir le support de la satire. Expliquons-nous donc sur le matérialisme mais précisons que le 18^{ème} siècle est si riche en penseurs, philosophes, économistes ou politiciens qu'il n'y a ici aucune prétention à vouloir rendre compte de chacun, surtout en un paragraphe. De fait, un échantillon d'opinions est ce qui reflètera le mieux l'orientation de la pensée en connexion avec le commerce et l'argent.

Philosophiquement, le matérialisme est un ensemble de théories qui partent du principe que toutes les créatures et leurs agissements sont composés et réduits à de la matière ou à des forces matérielles. Les formes de matérialisme vont de l'antique théorie atomiste de la Grèce aux différentes théories des 18^{ème} et 19^{ème} siècle qui se basent sur des découvertes scientifiques pour aboutir à un jeu de significations variées à notre époque. Les philosophes du 18^{ème} siècle étaient populaires en partie grâce au *Spectator* et à Addison¹ qui conservait à la philosophie une nature théologique. Certains penseurs étaient grandement impressionnés par les progrès scientifiques et d'autres – c'était le cas de la majorité – cherchaient à établir des fondations sûres à la moralité. Le début du 18^{ème} siècle était sous l'influence de Locke et Newton, avec Shaftesbury comme co-équipier. Locke s'était intéressé, entre autres, à l'importance de la compréhension, et Shaftesbury à celle du cœur. Et le cœur, pour Shaftesbury, va avec le beau. Dans ses *Miscellaneous Reflections* (1714), il résume ainsi :

What is BEAUTIFUL is HARMONIOUS and PROPORTIONABLE ; what is Harmonious and Proportionable is TRUE ; and what is at once BEAUTIFUL and TRUE is, of consequence, AGREEABLE and GOOD.

La vertu naturelle prônée par Shaftesbury est regardée de façon ironique par Mandeville qui considère que cette vision provient de la vie indolente que mène Shaftesbury, résumant sa façon de voir de la sorte : « [...]the hunting after this Pulchrum &

¹ Dans le *Spectator* n°10 (1711), Addison écrit : 'It was said of Socrates that he brought Philosophy down from Heaven, to inhabit among Men; and I shall be ambitious to have it said of me , that I have brought Philosophy out of Closets and Libraries, Schools and Colleges, to dwell in Clubs and Assemblies, at Tea-Tables and in Coffee-Houses.' Notons ici que les lieux de conversations des *Tea-tables* sont à pied d'égalité avec les lieux de fréquentation masculine, ce qui est fort diplomatique de la part de Addison.

Honestum is not much better than a Wild-Goose-Chase. »¹ Et il est vrai que Shaftesbury s'occupait de beauté et de bonté, ses notions du beau apparaissant dans un traité incomplet, consacré aux arts visuels.² Il est vrai aussi que, dans cette liaison de l'éthique avec l'esthétique, on peut voir une transition entre l'œuvre de Dieu – le naturel – et l'œuvre de l'homme, l'artifice, puisque c'est l'homme (et la femme) qui se mêle du « Beautifying ».

Comme l'explique James Sambrook³, le danger de la philosophie de Shaftesbury est qu'il encourage l'hypocrisie tout en dissimulant à l'homme sa véritable nature égoïste. Mais que penser de la philosophie de Mandeville lui-même ? Il reprend les objections traditionnelles au luxe – celui qui corrompt et amollit une nation. Mais c'est tout de même pour démontrer que luxe, avarice⁴ et corruption sont inséparables de la prospérité nationale. Adoptant un point de vue utilitaire pour dire que les conséquences sont plus importantes que les motivations, il tente de démontrer que fierté, glotonnerie, luxure, envie et autres péchés du même genre motivent la consommation de la part des gens riches, créant ainsi du travail pour les gens désireux de bien travailler, et générant une prospérité largement distribuée.⁵ En somme c'est l'évangile du commerce.⁶ Mais Mandeville n'est pas le seul à penser de la sorte. Dans le *Spectator* N°174, Steele pèse le pour et le contre de la dépendance réciproque des propriétaires terriens et des intérêts commerciaux.⁷ Plus tard, le Dr Johnson proclamera que le luxe est bénéfique et que les dépenses occasionnées par le luxe font mieux vivre les pauvres prêts à travailler, que de distribuer des aumônes.⁸ Il

¹ In : *The Fable of Bees*, F.B. Kaye (ed) Oxford, 1924, p.331.

² Il s'agit de *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times* (1714) ; Shaftesbury insiste sur le fait que : « the Beautifying, not the Beautified, is really the Beautiful. » Quelle ironie si l'on applique ce motto non seulement aux grâces féminines mais aussi à leur apparence, car dans le cas des femmes, nul à l'époque ne saurait reconnaître que les tentatives d'embellissement de l'esprit et du corps des femmes l'emportent sur la véritable beauté au naturel, ce qui envoie 90% des femmes en enfer. Notons aussi que ce traité du beau qui précède celui de Hogarth de plusieurs décennies donne une importance à Dieu.

³ James Sambrook, *The Eighteenth Century, The Intellectual and Cultural Context of English Literature (1700-1789)* London & New York, Longman, (1986) 1993, p.70.

⁴ Par avarice, il faut entendre, je pense, esprit de thésaurisation ou d'économie, contraire de gaspillage.

⁵ Quelques-uns des exemples que Mandeville donne dans sa *Fable of Bees* pour sa théorie de répartition des biens ont pu rencontrer la désapprobation de quelques lecteurs de son siècle. Jugeons-en par l'exemple suivant : « A Highwayman having met with a considerable Booty, gives a poor common Harlot he fancies, Ten Pounds, to new-rig her from Top to Toe ; is there a spruce Mercer so conscientious that he will refuse to sell her a Thread Sattin, tho' he knew who she was ? She must have Shoes and Stockings, Gloves, the Stay and Mantua-Maker, the Sempstress, the Linen-Draper, all must get something by her, and a hundred different Tradesmen dependent on those she laid her Money out with, may touch Part of it before a month is at an end. »

⁶ Mandeville eut un grand nombre de détracteurs comme Law, Berkeley, Hume, Adam Smith, Gibbon, Montesquieu, Diderot ou Rousseau.

⁷ Dans un dialogue entre Sir Roger de Coverley (propriétaire terrien) et Sir Andrew Freeport (marchand), c'est le marchand qui a le dernier mot quand il justifie les relations sociales d'une économie monétaire.

⁸ Le Dr Johnson aborde le sujet plusieurs fois durant les années 1770.

reconnaît la supériorité d'une économie entièrement basée sur la manufacture.¹ Ce qui ne l'empêchera pas d'encourager les aumônes d'une part, et de condamner le luxe, l'avarice et la vanité que procure la richesse dans ses deux imitations de Juvénal. Dans son *Epistle to Burlington* (1731), Pope termine la description du luxe de Timon avec une morale qui rappelle Mandeville (et pourtant le poème condamne le mercantilisme alors récent) :

*Yet hence the Poor are cloat'd, the Hungry fed ;
Health to himself, and to his infants bread
The Lab'rer bears : What his hard Heart denies,
His charitable Vanity supplies. (II. 169-172)*

Dans l'ensemble, Pope comme Swift, de même que plus tard, Goldsmith et Smollett, sont plutôt sceptiques à l'égard du mercantilisme, malgré les assurances de David Hume que le nouvel esprit commercial fouetté par le luxe et l'avarice² améliore réellement les mœurs et la moralité. Hume, dans ses *Political Discourses* (1752) admet que l'esprit public désintéressé n'est pas un si puissant moteur qu'il puisse se passer d'autres passions ; il est nécessaire de gouverner les hommes avec un esprit d'économie et d'application au travail, d'art et de luxe. Hume insiste :

[...] where luxury nourishes commerce and industry' authority and consideration are drawn to that 'middling rank of men'³ who are best and firmest basis of public liberty.

Dans *The Wealth of the Nations* (1776), Adam Smith reconnaît entre autres que les relations économiques ne peuvent pas être fondées sur la bienveillance : « It is not from the benevolence of the butcher, the brewer, or the baker, that we expect our dinner , but from their regard to their own interest. »⁴

Adam Smith part du principe que les gens désirent être à la fois respectables et respectés, suggère que le bonheur provient du fait que l'on se sent aimé, et estime absurde

¹ Il écrit : « Where flocks and corn are the only wealth, there are always more hands than work, and of that work there is little in which skill and dexterity can be much distinguished. » *Johnson's Journey to the Western Islands of Scotland and Boswell's Journal to A Tour to the Hebrides with Samuel Johnson*, Chapman, R.W. (ed), p.92. Cette constatation semble un présage dans le temps des exodes ruraux qui ont eu lieu dans tous les pays et de tous temps dès qu'un phénomène comme la Révolution Industrielle se met en place.

² L'avarice : entendre économie ou thésaurisation.

³ C'est dans cette catégorie de « middling sort of men » que l'on retrouve à la fois les familles et connaissances de nos romancières mais également dans leurs romans.

⁴ *The Wealth of the Nations*, Vol.i, Livre I, Chap.4, p.18.

de penser que l'on puisse échapper au tourbillon des préjugés, de la mode et des extravagances matérielles : il n'y a pas de raison pour que l'on ne soit pas vertueux tout en cultivant la fréquentation des lieux sociaux tels que cafés, tavernes, salons littéraires ou artistiques. Ce point du traité de Smith concerne directement les écrits de nos auteurs puisqu'elles satirisent un quotidien particulièrement assujéti à la mode et aux extravagances matérielles, alors que Burney fréquente le salon de Mrs Thrale et Ferrier d'autres écrivains (surtout Walter Scott chez qui elle séjourna plusieurs fois). Austen est la seule à demeurer dans une petite ville en compagnie de sa sœur et nous pouvons voir que sa satire des modes est plus vivace dans ses premières œuvres (inclus naturellement *Northanger Abbey*) que dans ses dernières où la satire nous oriente vers une respectabilité faite de revenus stables et une façon de vivre modérée.

Pour parvenir à l'état de respectable/respecté, Adam Smith propose l'opulence et la liberté comme les deux plus grands biens que l'homme puisse posséder. Et pour ce faire, le commerce est la clé : « Every man is in some measure a merchant ». ¹ Pour lui, la disposition générale de l'homme est de convoier, marchander et échanger, tendance qui s'exprime dans une société marchande, voire de boutiquiers. Et Smith propose l'égoïsme comme moyen de se frayer un chemin dans la vie. Cela ne fonctionne, d'après lui, que parce que l'échange économique forge des réseaux sociaux qui le supportent : dans un monde civilisé et actif, même le plus pauvre ne peut porter de chemise sans le travail d'un grand nombre de travailleurs. ²

Le commerce tient une part importante dans ce travail parce que sans lui, le matériel ne serait pas distribué et ensuite parce que, pour vendre, il faut former l'esprit du consommateur à l'achat. C'est ainsi que l'on peut progresser de l'idée de matérialisme pour aboutir aux méfaits du commerce ; on peut aussi voir, à travers les ventes répertoriées d'objets autant qu'à travers la littérature, comment les marchands s'imposaient dans le quotidien. ³ Les marchandises elles-mêmes ne sont pas sans influence sur le quotidien. Voyons les détails que nous donne Maxine Berg :

¹ Ibid. Chap.4, p.30.

² Ou : « The joint labour of a great multitude of Workmen », Ibid. Vol.i, Livre I, Chapitre 1, pp.22-23.

³ Un indicateur fiable de l'importance croissante de tout ce qui constitue la parure est le nombre de gravures de modes, satiriques ou pas, qui se multiplient à partir des années 1770, révélant en même temps les excès de formes et de caprices et exposant les techniques de vente bien connues : on y voit alterner les robes courtes, longues, lâches, serrées, à paniers (*Evelina* par ex.), fluides (*Pride and Prejudice*, autre exemple). Cette alternance est un principe de mode bien connu aujourd'hui qui force les femmes à suivre les exigences de la mode. Les étoffes proposées varient énormément et si une grande partie des cotonnades (indispensables pour les tissus d'indienne ou de mousseline) est importée d'Asie, les filatures nationales prennent une place grandissante.

The new goods fostered changes in scenes settings – parlours and dining-rooms in even small houses became dedicated spaces with cabinets, alcoves, fireplace, mantelpieces, and special furnishings for display. Rituals of social engagement crossing the private/public divide in turn stimulated new interpretations of the goods and further innovation in products. The rapid take-up and special responsiveness of the middling-group to new goods must be related to opportunities perceived in the goods for fashion, individuality, and personal choice as much as for traditional motives of status and belonging.¹

Dans les romans utilisés pour cette thèse, nous nous trouvons ainsi face à un paradoxe : les personnages féminins font tous partie de la société dite « polie » qui présuppose un certain nombre de facteurs commerciaux comme de connaissances générales et d'éducation, mais le monde mercantile est repoussé en bloc, catégoriquement. Ce paradoxe est difficile à comprendre de nos jours et pour en comprendre l'existence nous devons interroger davantage le contexte. Néanmoins, gardons à l'esprit la notion de monde poli car c'est dans ce monde historique que sont moulées les héroïnes de fiction. Maxine Berg résume l'emploi du temps des femmes dites polies :

...codes of politeness and self-respect were conveyed in living designs and practices, ranging from taking tea, visiting, and dining, to cooking and serving meals.²

Le paradis marchand dans *The Wealth of the Nations* fonctionnerait merveilleusement parce que selon Smith, le bien public ne dépend pas d'une volonté générale mais d'un concours de volontés : « [Each] *intends only his own gain* [but in so doing] *frequently promotes that of the society more effectually than when he really intends to promote it.* »³ Nous pouvons comprendre là les failles d'une théorie qui promeut l'intérêt personnel comme unique moteur de société, même si, revue et corrigée par Marx, elle apparaît réaliste. Dans la réalité contextuelle, la logique marchande n'est pas un paradis, on s'en doute un peu, et c'est pour cette raison entre autres que l'on retrouve chez les trois romancières des allusions, des portraits et des réflexions condescendantes (ainsi les sœurs Bingley dans *Pride and Prejudice* se moquent de Sir Lucas, le baronnet qu'elles soupçonnent d'avoir tenu boutique, oubliant que leur fortune leur provient de leur propre famille, marchands du Yorkshire) à l'égard du monde de la boutique et des commerçants.

¹ Maxine Berg, *Luxury and Pleasure in Eighteenth-Century Britain*, Oxford U.P., 2005, p.204. En ce qui concerne l'aptitude de ce « middling-group » à jouer les gentilshommes, nous en reparlerons en Partie II dans l'introduction au contexte.

² Ibid. p.196.

³ Adam Smith, *The Wealth of the Nations*, Vol.i, Livre 4, Chapitre 2, 1904, p.456.

Parce que le matérialisme comme le consumérisme sont des phénomènes qui se sont épanouis au 18^{ème} siècle sur une échelle jamais vue encore, il n'est pas surprenant de constater un autre phénomène qui a lieu en parallèle à cette frénésie mercantile et aux nouveaux savoir, la constitution d'une nouvelle classe sociale alors appelée « the middle sort »¹, en d'autres termes, la classe moyenne. Il s'agit d'individus à revenu d'autant plus variable qu'il existe d'écart entre ville et campagne ; parmi eux, nous retrouvons une gamme de professions allant des médecins aux marchands. Ce phénomène qui s'inscrit dans la durée, se dessine dans le contexte de progrès techniques, de commerce avec l'extérieur et de développement du colonialisme dont l'importance devient apparente dans la seconde moitié du 18^{ème} siècle. Ce déploiement du commerce est facilité d'autant plus par le bond en avant dans le domaine des transports et des manufactures comme celles de la porcelaine², mais aussi par une époque de prospérité qui caractérisa les années 1750 ; l'inflation était faible et les impôts moins écrasants que de coutume. En outre, malgré les dangers de la spéculation (entre papier-monnaie et espèces), la plupart des grands économistes acceptent l'idée que le développement commercial est une bonne chose pour le pays. Un aspect beaucoup moins plaisant qui accompagne l'envolée du commerce est - entre autres - un accroissement du nombre des enclosures.³ Il y a aussi l'esclavage qui enrichit ceux qu'on appelle « nabobs », des planteurs qui font leur fortune sur le sang comme l'écrit Goldsmith :

*The wealth of climes, where savage nations roams
Pillag'd from slaves to purchase slaves at home.*⁴

Parmi les esclaves achetés au pays doivent bien figurer quelques épouses, et, si l'on pousse le raisonnement plus loin, depuis notre siècle, nous pouvons également lier les vers de Goldsmith à l'esclavage par l'argent et l'objet que ces nabobs (ou nababs) pouvaient se procurer ; ils pouvaient même s'offrir des circonscriptions électorales hors de prix, chose

¹ Sur la formation de la classe moyenne, voir : Paul Langford, *A Polite and Commercial People, England 1727-1783*, Clarendon Press, Oxford U.P. (1989) 1998, p.53 à 123. Cette bourgeoisie anglaise qui se met en place peuple les romans de Burney à Austen et sera traitée de façon détaillée au fur et à mesure de la progression de ce travail.

² La production nationale de porcelaine est un exemple de récupération du goût pour l'exotique ; ce qui s'importait en grand nombre de Chine, voire du Japon auparavant, fut progressivement produit pour le bénéfice des classes moins fortunées par les manufactures anglaises à partir du moment où, sous George II, on sut maîtriser les techniques de fabrication. Voir : Ibid., p.69.

³ Près de 4000 actes d'enclosures (clôture de terrain préalablement ouvert à la communauté, où les plus pauvres pouvaient faire paître leurs moutons ou leur unique vache, par exemple) furent approuvés entre 1750 et 1810. Les enclosures sont le résultats d'un changement de politique agricole ; les propriétaires terriens mettaient davantage de terres en culture, ce qui manifestement s'inscrit dans la politique du profit.

⁴ In : *The Traveller* (1764), II, 387-388.

dont Lord Chatham (dont la politique avait contribué à l'acquisition de l'Inde) se plaint.¹ Si Lord Chatham désapprouve l'argent des parvenus dans la politique, des romancières comme Austen jettent des allusions difficiles à interpréter à la pratique de l'esclavage², et Ferrier met un vulgaire nabab en satire dans *The Inheritance*, démontrant comme cet argent conquiert la bêtise et la vanité. Il est malheureusement naturel que tout cet argent récolté dans les comptoirs et colonies au prix de la sueur et du sang des autres puisse profiter à un petit nombre de nouveaux riches mais certainement pas à la tranche sociale qui se trouve au bas de l'échelle, qu'ils soient à la campagne, dans les manufactures, voire au fond les mines.

Nous avons vu qu'une convergence d'inflation basse, de bonnes récoltes et d'impôts moins lourds avait profité pendant quelques décennies à une partie de la population ; mais l'Etat, nous dit Paul Langford, ne faisant rien pour redistribuer les bénéfices de l'expansion commerciale, ceux qui s'enrichissent sont essentiellement les riches et les très riches. Et il y a en outre l'instabilité dans le domaine de l'industrie et du commerce qui est une réalité quotidienne. Nous avons donc d'une part la poussée sociale des futures classes moyennes – qui connaissent, elles aussi, une hiérarchie – et l'enrichissement exagéré d'une petite couche de la population, deux phénomènes qui vont de pair avec les aléas du développement des industries et la roulette russe de la spéculation. La poussée de la classe moyenne était un phénomène irrépessible grâce à ce nouveau moteur qu'était la consommation grandissante d'un plus grand nombre de gens, les « labouring poor » étant toujours exclus. Cet embourgeoisement des petits commerçants, par exemple, peut parfaitement côtoyer des événements graves comme la faillite de certaines des entreprises, risque multiplié par le nombre d'artisans entrepreneurs qui se lançaient dans les mêmes filières. Ainsi toutes les fabriques de porcelaine ne pouvaient pas réussir sur le même pied, ni toutes les filatures. Cette instabilité, en dépit du développement du phénomène, dans le domaine de l'industrie et du commerce était une réalité quotidienne au point que, pour reprendre les mots de Paul Langford, « Bankruptcy was the nightmare of the 18th century bourgeoisie ». La spéculation aboutit ainsi au krach financier de 1772 ; il y en eut d'autres dont Fanny Burney fut contemporaine. C'est ce genre d'exemples extrêmes entre spéculation et instabilité dans les manufactures – sans cesse à la recherche de

¹ Il écrit : « The riches of Asia have been poured upon us, and have brought with them not only Asiatic luxury, but, I fear, Asiatic principles of government [...] the importers of foreign gold have forced their way into Parliament by such a torrent of private corruption as no private hereditary fortune could resist. » *Correspondance of the Earl of Chatham*, Taylor, W.S., Pringle, J.H. eds (1838-40), III, p.405.

² Nous avons deux allusions : l'une par Jane Fairfax, dans *Emma*, l'autre au travers des plantations à Antigua de Sir Bertram, dans *Mansfield Park*.

nouveaux progrès et inventions dans les domaines techniques de manufacture – qui contribuèrent à donner l'impression que l'époque traversait une crise née de débauches de luxe, d'extravagance et d'immoralité. Pour en juger, rien ne vaut une lecture détaillée de biographies comme celle de Burney pour se rendre compte comment une famille sans argent ni titre pouvait devenir plus affluente grâce aux talents et au travail de (dans les cas des Burney) musiciens ou d'études qui attiraient l'attention et la protection de l'aristocratie qui patronnait les arts. Les Burney comme les Garrick, un peu plus tôt, ou Reynolds et bien d'autres ne bénéficiaient pas exactement de mécénat même si certains aristocrates avaient recours à leurs services; mais ils parvenaient à vivre mieux grâce au goût de beaucoup pour les arts et notamment ce qui constituait la vie effervescente de sorties, d'expositions, de lectures et de fréquentations des salles de réunion où se tenaient les bals où toutes les classes pouvaient se côtoyer comme le montre *Evelina*. Les salles de fêtes ou les grands jardins publics comme Vauxhall étaient ouverts à toutes les classes de Londres, prostituées y compris.

De nombreux domaines sont affectés par le commerce et le matérialisme et la satire vise autant les excès comme le jeu, les faillites des aristocrates ruinés par les paris et les habitudes de luxe, que les gens des classes moyennes qui se poussaient pour avoir l'air plus « polis » que leurs voisins. Le beau, qu'il soit architectural ou porté sur soi doit être accessible à toutes les bourses. Le progrès mécanique, les techniques artisanales plus performantes, le produit des manufactures de Birmingham¹ rivalisent en chiffres d'affaire avec les matières riches importées des colonies (le nombre contre la sélection par le luxe). La porcelaine de Staffordshire² se vend aussi bien que la porcelaine de Chine. A ce propos, rappelons que le Général Tilney préfère encourager l'industrie nationale :

... and for his part, to his uncritical palate, the tea as well flavoured from the clay of Staffordshire, as that of Dresden or Sève. (Northanger Abbey, p.165-166)

¹ D'après Paul Langford, Birmingham était la patrie des jouets, des boucles en métal et de tous les accessoires imaginables. Cette industrie satisfaisait autant la demande nationale en accessoires de mode que celle, qui allait en s'accroissant, du décor de la maison (poignée de porte, miroir, etc.). Elle satisfaisait la demande de la classe dite moyenne à tous ses échelons, alors que les gens fortunés se fournissaient encore à l'étranger, sur commande personnelle.

² Paul Langford précise : « [...] the most spectacular example of conversion of a taste for the exotic into a staple domestic industry was the introduction and expansion of china production. English porcelains effectively began their reign with Chelsea, Bow and Longton Hall ware of the 1750s. More enduring names, Worcester and Derby, were established soon after. By the end of George II's reign techniques once restricted to the Far East had been effectively mastered at home. It was, however, the mass production of the Staffordshire pottery industry which was to supply the household needs of lower and middle-class England in coming generations. » Paul Langford, *A Polite and Commercial People, England 1727-1783*, Clarendon Press, Oxford U.P. (1989) 1998, p.69.

Le matérialisme par le biais de l'esthétique prêche les plaisirs, le raffinement, les divertissements ou les modes extravagantes. La condition féminine au tournant des 18^{ème}/19^{ème} siècle peut expliquer en partie le fait que les romancières soient surtout touchées par l'aspect dit matérialiste du quotidien ; mais ce matérialisme vivait une heure de gloire grâce aussi aux voix des philosophes qui encensaient le commerce comme une panacée pour les pauvres qui ne rechignaient pas au travail.¹ Il y a donc une cohésion à établir entre la condition féminine, le mouvement très important des philosophes et des économistes, et le commerce et les manifestations extérieures du plaisir. Au cours de son histoire, le matérialisme a été compartimenté jusqu'à donner naissance à des concepts variés dont le seul point commun consiste en ce que l'homme n'est que matière et dispensateur ou acquéreur de matière. A partir des 18^{ème}/19^{ème} siècle, alors que le moteur du commerce s'emballe grâce au progrès dans le cadre des manufactures, le mécanisme de vente a recours à l'éternelle stratégie qui consiste à se servir du paraître comme élément de distinction sociale. Autrement dit, il faut imiter les voisins ou faire mieux. Cette stratégie remonte sûrement à l'Antiquité mais la mécanisation de la production fait en sorte que pour mieux vendre, tout un chacun se sente obligé de mettre des boucles à ses souliers ou de se vêtir de soie, sans compter que l'on ne saurait se passer des innombrables et agréables marchandises qui ne concernent pas l'habillement. On trouve parmi ces articles les objets de décor de la maison, les attelages, les livres et parfois...les laquais. Cette abondance tourne la tête des uns et des autres nous disent nos trois romancières. A cela vient s'ajouter un âpre marché du mariage ; on retrouve les coureurs de dot et les jeunes filles dont on fait valoir l'apparence, l'âge, les grâces, sans insister sur la dot quand celle-ci est minimale, technique explicite et démontrée par Austen en se servant de Darcy comme du jugement par excellence de l'homme sur la jeune fille. Cela aussi fait partie du matérialisme au même titre que les divertissements, le jeu et les paris, le libertinage et l'absence de spirituel. Ferrier dépeint le matérialisme sous forme d'objets comptables, de révérence pour l'argent, d'insensibilité vis-à-vis des devoirs pour s'adonner aux plaisirs, et de la négligence suprême qu'est la négligence de l'enseignement par la Bible. Ainsi, dans *Marriage*, le boudoir de Lady Juliana est plein de livres mais la Bible ne s'y trouve pas, ce qui, nous fait comprendre Ferrier, est damnable :

...Lady Juliana's dressing-room would have been, what Sir Josuah Reynolds says every seminary of learning is, 'an atmosphere of floating knowledge.' But amidst this

¹ L'adjectif le plus souvent utilisé est « industrious ».

*splendid display of human lore, THE BOOK found no place. She had heard of the Bible, however, and even knew it was a book appointed to be read in churches, and given to poor people, along with Rumford¹ soup, and flannel shirts; but as a rule of life – as the book that alone could make wise into salvation, this Christian parent was ignorant as the Hottentot or Hindoo.*² (Marriage, p.185)

La consommation va de pair avec le commerce : les deux phénomènes permettent d'écouler la production. Cela est devenu possible parce que, pour la première fois, il n'y a pas de règlement coutumier qui empêchent les divers échelons de la société de copier les échelons supérieurs, et les domestiques d'imiter leur maître. C'est notamment vrai dans l'habillement.³ On retrouve des allusions à cela dans les romans où les femmes donnent les vêtements qu'elles ne portent plus à leurs servantes.⁴

Le 18^{ème} siècle apparaît comme un siècle de raffinement ; au début de siècle, Addison et Steele s'efforçaient de polir les manières d'hommes de la même trempe que Squire Western qui, trente ans plus tard sous la plume de Fielding, est un homme infréquentable pour les personnes éduquées dans l'art de la conversation. Avec Addison et Steele, plus de duels, mais de la conversation. Si cela met du temps à atteindre les campagnes, le commerce, lui, n'attend pas. Il peut se développer non seulement grâce aux importations venues des comptoirs et colonies en Inde et en Chine, mais aussi grâce aux industries nationales qui visent à fournir les gens qui ne recherchent pas le luxe en flattant leur sens aiguisé de ce qui devient indispensable. Il peut s'agir d'un attelage, d'un pavillon ou d'une simple ceinture avec gants.

Il est difficile d'imaginer que nos trois romancières aient lu Adam Smith. Nous savons cependant qu'elles lisaient le *Spectator*. Cette gazette leur a indubitablement apporté des connaissances générales sur les idées débattues à leur époque. Ainsi nous percevons l'écho des empoignades entre le propriétaire terrien traditionaliste et le « middling man » dans *Cecilia* (Mr Compton Delville affronté par le manque de respect de l'industriel Mr

¹ *Rumford soup* : d'après Sir Benjamin Thompson, Count von Rumford (1753-1814) un inventeur d'équipement de cuisine qui permettait d'économiser le carburant de cuisson (charbon, bois etc.). C'est le même homme qui inventa des poêles à chaleur économiques dont l'un se trouve à Northanger Abbey, nous précise Austen dans son roman.

² Pour le choix entre Hottentot et Hindou, l'allusion vient de Elizabeth Hamilton, auteur de satires burlesques sous formes de lettres (*Letters of a Hindoo Rajah*, 1796) ou de mémoires satiriques (*Memoirs of Modern Philosophers*, 1800) dans lesquelles elle se moque de Mary Hays en faisant d'elle un personnage nommé Bridgetina Botherim qui a l'intention de s'installer chez les Hottentots. Intertexte, donc.

³ Déjà au 17^{ème} siècle en France, Molière montre ce phénomène dans *Le bourgeois gentilhomme* ou les *Précieuses ridicules* ; cela se poursuit avec Marivaux qui met en scène des valets petits-maîtres qui se réforment avant leur maître comme dans *La surprise de l'amour* ou *Le petit-maître corrigé*.

⁴ C'est le cas dans *The Expedition of Humphry Clinker* de Smollett où l'inénarrable Winifred Jenkins recycle les vêtements que sa maîtresse, Tabitha Bramble, lui cède, arborant quand elle les met un air supérieur qui est censé aller avec.

Briggs) mais aussi contre les vues de la génération plus jeune que les bastions anciens n'impressionnent plus (Lady Honoria Pemberton contre Mr Compton Delvile). Il y a dans ces affrontements une satire de deux ordres sociaux et économiques, l'ancien qui s'essouffle, et le nouveau qui, comme Mr Briggs, est crasseux pour vouloir se consacrer à l'argent et la gestion de l'argent mais respire l'activité et la fameuse assiduité au travail, « industry », revendiquée par les économistes.

Austen donne comme modèle, à travers ses héros, l'homme de biens qui sait gérer son patrimoine comme le sont Mr Knightley (*Emma*), ou le colonel Brandon (*Sense and Sensibility*) mais elle injecte une critique évidente par le biais du général Tilney (*Northanger Abbey*) qui, avec sa pratique du *market-gardening*, trône sur un état entier de serres chaudes où tous les produits ne profitent qu'à lui, ses terres étant mises en enclosure pour compléter l'aspect rapace du personnage. Pourtant, ce qui fait la particularité des écrits de Austen réside dans les poursuites d'un héros le mieux nanti de biens et qui pourra conférer à sa femme un maximum d'argent de poche, dit « pin-money ». La raison de ces poursuites est d'une part d'empêcher la jeune fille de vieillir seule et sans grands moyens ; d'autre part, comme l'analyse Barbara Hardy¹, de mettre en évidence l'importance des propriétés et des possessions dans la vie des femmes comme des hommes au début du 19^{ème} siècle. Mrs Bennet, souligne avec emphase l'avantage d'être bien mariée, car le revenu d'un mari signifie pouvoir d'achat :

How rich and how great you will be ! What pin-money, what jewels, what carriages you will have! [...] A house in every town! Everything that is charming! (Pride and Prejudice, p.357)

On peut très certainement considérer Mrs Bennet comme une consommatrice passionnée et une personne qui, en dépit de la loi d'inaliénabilité qui touche ses filles et par conséquent elle-même, s'arrange pour donner l'impression de vivre comme une « lady », gardant la chambre et ayant des migraines tant que le problème Lydia/Wickham n'est pas résolu. Lady Juliana de *Marriage* est socialement bien au-dessus de tout le monde Austenien ; son comportement outrancier lorsqu'elle désire quelque objet, sortie, attelage, dépasse l'égoïsme et nous plonge dans deux extrêmes : la maladie que de nos jours on

¹ Barbara Hardy, *A Reading of Jane Austen*, Peter Owen, London, 1975. Le chapitre v, « Properties and Possessions » est essentiel comme lecture se rapportant à cette thèse. Nous l'évoquerons plus loin, Partie III. Hardy suggère que l'imagination comique de Austen fait adapter demeures et personnages dans ses romans. p.137.

nomme « compulsive consumption »¹ et la caricature de ce dit phénomène alors tout neuf et certainement pas reconnu à l'époque comme tel.² Somme toute Lady Juliana est une Mrs Bennet aristocratique et ferait songer à une parodie de parodie si la biographie de Ferrier ne nous expliquait pas que cette dernière, comme Burney, peignait d'après nature.

Si les Bennet vivent de façon aisée, Austen passe sous silence les domestiques et les petites gens pour sembler admettre que la séduction des filles de commerçants est un moindre drame que celle des filles de la gentry.

La réalité sociale de l'époque nous rappelle qu'en sus des « labouring poors », une grande partie de la population citadine avait du mal à vivre. C'était la masse des pauvres urbains dont le petit revenu se consacrait essentiellement à la nourriture.³ Il est avéré que la consommation est l'indice d'un commerce florissant, et en effet la consommation progressa tout le long du 18^{ème} siècle et au-delà, pour toucher des classes plus modestes comme les artisans et les fermiers. Cela va de la consommation des denrées périssables (comme le thé qui devint accessible à la plupart à partir des années 1750)⁴ à celle des biens qui vont de la porcelaine aux livres. Cette indication d'une amélioration du niveau de vie comme du niveau intellectuel n'a pas échappé à Austen qui, dans *Emma*, crée un personnage qui vit au travers des conversations entre Emma et Harriet, le fermier Robert Martin, à qui Harriet Smith conseille de lire le roman à la mode de Ann Radcliffe, *The Romance of the Forest*. C'est une création intéressante de la part de Austen car on finit par en savoir davantage sur lui, ses vaches et l'intérieur de sa maison que sur le héros, Mr Knightley, et ceci uniquement grâce aux confidences de Harriet. Nous apprenons ainsi que son attitude est celle d'un gentleman même s'il n'est qu'un fermier, ce qui en dit long sur le progrès de l'éducation chez ceux qui avaient la volonté et le moyen financier de l'acquérir. A l'opposé, Emma comme Mr Knightley sont des valeurs si évidentes (à ce qu'il doit sembler au lectorat de l'époque), que l'on reste sur sa faim, en ce qui concerne la représentation et, à

¹ Etant donné que le phénomène de consommation « de masse » a commencé à pointer au 18^{ème} siècle pour nous parvenir sous une forme exponentielle, la théorie de Baudrillard sur la consommation peut s'appliquer sans absurdité au contexte socio-historique et aux romans qui traitent de frénésie consummatrice. De ce fait, Baudrillard entre dans l'analyse de certains comportements dépeints dans les romans choisis pour cette thèse.

² S'il y a caricature de ce phénomène et que la définition de ce dit phénomène n'a été donnée qu'au 20^{ème} siècle, il est naturel de tenir compte à la fois des débuts de cette maladie du consumérisme et du travail théorique fait plus tard que l'on peut estimer s'y rapportant.

³ Voir : Roy Porter, *English Society in the 18th Century*, Penguin, (1982) 1991, au chapitre « Having and Enjoying », p.214.

⁴ Ibid.p.218 : Roy Porter rapporte la remarque d'un commentateur de Nottingham de la moitié du 18^{ème} siècle qui observe un raffinement des habitudes quotidiennes chez les gens plus modestes : « People here are not without their Tea, coffee and Chocolate, especially the first, the use of which is spread to that Degree, that not only Gentry and Wealthy Travellers drink it constantly, but almost any Seamer, Sizer, and Winder will have their Tea in a morning...and even a common Washer Woman thinks she has not had a proper Breakfast without Tea and hot buttered White Bread ! »

part les célèbres fraisiers de Donwell, on sait peu de choses sur leurs biens. Leurs richesses sont trop grandes pour ne pas demeurer implicites tandis que celles de Robert Martin sont concrètes et détaillées. Différents personnages de *Emma* sont autant d'indicateurs de fortune. Il y a d'abord celle de Mr Knightley, grand propriétaire terrien, qui représente le « gentleman farmer », une nouveauté du 18^{ème} siècle que Austen a déjà soulignée dans *Northanger Abbey*. Il y a celle de Mr Weston – ex capitaine d'armée – dont la famille monte en grade depuis plusieurs générations autant en degré de naissance – *gentility* – qu'en surfaces à cultiver ; il y a la fortune future du jeune Churchill qui est de service attentif auprès de sa vieille tante en attendant d'en hériter – en tout bien tout honneur nous fait comprendre Austen ; enfin, il y a celle qui est à faire de Robert Martin. Cet échelonnage de fortunes implique naturellement un code social et une attitude des uns envers les autres qui va varier avec le propriétaire de la fortune ou celui qui fait la sienne : dans le monde Austenien, les nouveaux riches sont toisés d'un peu haut, mais leur valeur morale triomphe : c'est le cas de Robert Martin.

Il est intéressant de voir le contraste entre Austen et Burney dans l'échantillonnage social qu'elles choisissent comme points de repère à leurs romans. Ainsi, Lady Honoria Pemberton dans *Cecilia* conseille à son oncle, Mr Compton Delville, dont le comportement est empesé par sa propre importance, de vendre ce qui pour lui symbolise le trésor essentiel – la demeure ancestrale de ses aïeux – afin d'acheter quelque chose de plus moderne. Ce n'est pas seulement l'irrespect de la jeunesse pour les valeurs anciennes, c'est le monde du financement et de l'entrepreneuriat qui ont subjugué les nouvelles générations, les convaincant de construire ; comme le prouve le mouvement architectural Georgien, l'époque voyait nombre de nouvelles demeures avec des raffinements techniques plus pratiques s'édifier et ce même, comme on le voit dans *Evelina* de Burney ou *Sanditon* de Austen, sur les bords de mer pour les loisirs des plus riches. Sans même aller jusqu'aux ruineux caprices du prince Régent à Brighton, l'affluence monétaire d'une classe à l'autre faisait construire. L'exception, naturellement, demeure la maison ancestrale des gens titrés. Alors que Ferrier, dans *The Inheritance*, nous montre diverses sortes de résidences dont celle d'un noble et celles de nouveaux riches (sans oublier la bicoque de l'oncle Ramsay), Claire Lamont¹ étudie en parallèle des romans de Austen le développement de l'architecture. Elle remarque très justement que les anciennes demeures sont plus impressionnantes, mais que les héroïnes (même Fanny Price quand elle retourne à Portsmouth) vivent dans des maisons plus modernes et plus pratiques. Les vieilles demeures

¹ Claire Lamont, « Domestic Architecture », *Jane Austen in Context*, Cambridge U.P., 2005, p.225-233.

comme Sotherton Court dans *Mansfield Park* où vit Mrs Rushworth, sont démodées et comme par hasard Maria Bertram, devenue la nouvelle Mrs Rushworth préfère vivre à Londres dans Wimpole Street. Mansfield Park est « a spacious modern-built house » (I, 5, p.45) et Hartfield est « modern and well-built » (*Emma*, II, 14, p.253) et ainsi de suite. Par moderne, le duc de Wellington, Gerald Wellesley, entend pour Mansfield Park: « a Palladian house dating from the 1730s or 1740s and [was] very likely inspired by Godmersham.¹ » Pour lui, les demeures modernes de Austen sont situées entre le style Palladien et le style Georgien pour les moins impressionnantes (Longbourn pour les Bennet suivant l'analyse de Claire Lamont). Nous reviendrons sur l'importance de l'immobilier chez Austen. Ce qui est pour Lady Honoria Pemberton une petite maison à la mode serait de facture Georgienne, alors que la demeure des aïeux de Mr Compton Delville est naturellement tellement plus ancienne que nous avons une poterne et un fossé et de l'ombre à revendre. Le décalage dans le temps entre Burney, Austen et Ferrier permet d'évaluer la progression dans le domaine de la construction privée ainsi que les répercussions des nouvelles techniques agraires sur le paysage.

Le matérialisme touche aussi à d'autres domaines que l'objet ; il y a le plaisir, le jeu,² le vice, et, comme toujours, le marché du mariage. En dépit d'une certaine liberté de mouvement, la condition féminine ne s'améliore pas. Le commerce d'objets comptables paraît rendre la position des femmes plus intenable, car si elles sont sollicitées par les corvées domestiques une fois mariées, les dots font des jeunes filles de véritables appâts pour la chasse à la meilleure offrande. Austen le démontre avec Wickham qui n'a pas la moindre intention d'épouser Lydia qu'il a séduite (*Pride and Prejudice*). Le but d'épouser est bien sûr d'acquérir. On acquiert une dot et le droit sur cette dot, à moins que des parents prudents ne fassent ajouter des clauses spéciales au contrat de mariage.

C'est parce que le matérialisme – et les formes sous lesquelles il se manifeste – est déjà si présent dans le quotidien du 18^{ème} siècle pour continuer sur sa montée lors du 19^{ème} siècle, qu'il se retrouve dans la littérature. Les romans de femme sont proches de la réalité au quotidien – leur quotidien, bien sûr – et il est donc logique d'y retrouver amalgamés les divers ingrédients du matérialisme dans le tissu de l'intrigue autant que dans l'exosquelette du roman.

¹ Gerald Wellesley, Duke of Wellington, « Houses in Jane Austen's Novels », *Spectator* n°135, 1926, p.524-525.

² Dont les paris et les jeux de cartes qui sont des gouffres d'argent et que Roy Porter appelle « the opium of the polite. » L'état crée même une loterie nationale de 1709 à 1824, les bénéfices allant à des institutions comme le British Museum ou Westminster Bridge. Roy Porter, *English Society in the 18th century*, Penguin (1982) 1991, p.238.

En cours d'analyse, et comme je l'ai déjà mentionné, c'est mon intention d'avoir recours à la théorie de la consommation de Baudrillard, prise dans son ouvrage *La société de consommation* qui, il me semble, peut être adaptée à plusieurs époques quand il s'agit d'observer le comportement des consommateurs vis-à-vis de l'objet et de l'argent. En effet, pour Baudrillard, « Tout discours sur les besoins repose sur une anthropologie naïve : celle de la propension au bonheur », bonheur mesurable en objets symboles et espèces sécurisantes, ce qui rejoint le sentiment d'être respectable/respecté de Adam Smith. Pour Baudrillard, l'objet est roi et domine le monde, tout comme il domine les romans de cette thèse, *Evelina*, *Northanger Abbey* et *Marriage*, que nous analyserons dans le cadre de la problématique de l'objet. Considérons deux facteurs : l'essor de l'industrie à la fin du 18^{ème} siècle et la domination légale du patriarcat. Les femmes sont les cibles toutes trouvées parce qu'elles n'ont pas l'éducation qui leur permet de juger en connaissance de cause, et de ce fait le commerce les flatte pour qu'elles rusent afin d'acquérir les objets de toutes sortes qui leur permettraient de retenir leurs époux auprès d'elles, par le pouvoir hypnotique et hypothétique que ces objets détiennent afin de les rendre plus belles, plus charmeuses, différentes et supérieures. Certains hommes sont également inféodés à l'objet ; il y a d'une part le statut masculin symbolisé par l'acquisition de chevaux, attelages, costumes, épées etc., et d'autre part, il y a les *macaronis*¹ ou les *fops*. Ces hommes sont sévèrement critiqués par les romancières (autant par une romancière comme Wollstonecraft qu'une personne moins hardie comme Burney) et les romanciers. Cette inféodation s'explique entre autres par des motifs similaires à ceux des femmes : le statut que nous avons mentionné et le rôle compensateur de l'objet.

Effectivement, c'est la possession de l'objet qui crée son possesseur ; à une époque où l'importance de la grâce (par le biais de la foi et du culte divin) s'amenuise, le pouvoir adorateur se reporte sur le matériel ; celui-ci confère un aplomb, et son rôle sémiotique fait la dame et le seigneur. En outre, il assume un rôle psychologique de compensation très fort, qui révèle un mal-être social : « La compulsions de la consommation compenserait le non

¹ Les *macaronis* étaient des jeunes hommes qui cherchaient à choquer par leurs vêtements et leur comportement outrancier. George Coleman les satirisa dans sa pièce *Man and Wife* (1770), et après le succès de cette pièce, le terme en vint décrire toutes sortes de folie ou d'excès. Une autre pièce par Edward Thompson, *The Fair Quaker : or the Humours of the Navy* (1773) montre un capitaine de marine qui est un *macaroni* extrême, une sorte de dandy avant le terme, qui s'organise sur son bateau comme une belle dans son salon. Ce personnage connut la gloire en partie par sa féminité implicite, et pourtant il n'y avait rien qui supposait qu'un *macaroni* soit gay. Pour tous ces personnages extravagants qui se voulaient soit brutaux comme les *bucks* soit mêlant le raffinement et le goût choquant comme les *fops*, un accoutrement autant qu'un comportement étaient nécessaires à renforcer leur image.

accomplissement dans l'échelle sociale verticale. »¹ Burney nous décrit ainsi plusieurs comportements sociaux déformés, comme avec la coquette quinquagénaire Mme Duval (*Evelina*) : riche, mais sans statut social puisqu'elle n'est qu'une ex-servante de pub, Mme Duval résiste farouchement aux contraintes que la « bonne » société voudrait faire peser sur elle. Ces contraintes seraient la privation d'objets de mode et par ce biais une renonciation publique et officielle à sa sexualité. Ferrier concentre tout son dégoût du rôle despotique et à plein-temps de l'objet sur Lady Juliana (*Marriage*) : depuis ses nombreuses acquisitions qui ruinent son mari, jusqu'à l'éducation déformatrice de sa fille Adélaïde en vue de la marier à une grande fortune dans un but de possession de bijoux et de plaisirs comptables². Austen souligne sans avoir l'air d'y toucher l'importance de l'objet non plus compensateur mais dénonciateur de carence intellectuelle (Mrs Bennet, Mrs Allen, Isabella Thorpe) ; elle confère à l'objet d'autres usages à analyser plus loin.

Vêtements et biens de consommation acquièrent donc une importance croissante engendrée par le besoin de vendre et les nécessités du paraître tout le long du 18^{ème} siècle et jusqu'à nos jours.³ Ils vont de pair avec des façons de s'exprimer qui font partie de ces signes de reconnaissance qui divisent une société en groupes codés. C'est ce que Baudrillard appelle la logique de la différenciation/personnalisation placées sous le signe du code.⁴ La spontanéité est ignorée par les cibles de la satire, et respectée par les rôles modèles. Par conséquent, chez Burney, dans une large réunion sociale, des rituels absurdes déforment le parler citadin, l'art, les lieux de fréquentation et les habitudes. Dans *Cecilia*, Burney fait jouer aux *Voluble*, *Supercilious* et autre *Insensibilist*, un rôle de refrain qui alternerait avec les couplets plus graves qui touchent à l'intrigue même. Ces caricatures de mode qui passent et repassent dans le texte sans avoir jamais de rôle défini à jouer, n'ont même plus le pouvoir du discours organisé. Par contre, elles conservent un égoïsme rapace qui leur tient lieu de ressort. Ainsi Miss Larolles, une *Voluble*, étourdie et frivole, s'apitoie

¹ Jean Baudrillard, *La société de consommation*, Denoël, 1970, p.85.

² Elizabeth Kowaleski-Wallace suit la progression de la femme acheteuse qui est la cible préférée des vendeurs dans : *Consuming Subjects : Women, Shopping and Business in the 18th Century*, Columbia U.P., 1997. L'un des chapitres porte sur la porcelaine : afin de s'en procurer, certaines femmes allaient jusqu'à revendre leurs vieux vêtements et ceux de leurs maris. Elle établit un rapprochement entre un article de Addison, *The Lover* (*The Spectator*, Thursday, March 18th, 1714, n°10), *The Rape of the Lock* de Pope et la façon dont Lady Juliana succombe dans *Marriage* à la persuasion du marchand de porcelaine. Ce point de *Marriage* sera traité en Partie III.

³ Le phénomène n'est pas nouveau ni propre au 18^{ème} siècle ; c'est l'ampleur qu'il prend, grâce aux premières grosses manufactures, aux découvertes de mécanisation en masse des filatures et à la liberté sociale qu'ont les uns et les autres de se copier, liberté qui débute lors de la période traitée ici.

⁴ Ainsi, dans *Cecilia*, tout un assortiment de gens à la mode sont différenciés essentiellement par la parole. Ferrier simplifie entre le parler affêté anglais de l'aristocratie et le langage écossais (pas gaélique) constitué d'anglais simple et de mots hérités du gaélique, langages qui se heurtent et créent autant de dissonances orales que de personnalité.

paraît-il sur la banqueroute d'un certain Lord Belgrade dont on vend les biens pour payer les dettes :

I can't imagine, Mrs Harrel, what poor Lady Belgrade will do with herself. I hear the creditors have seized everything. [...] They have taken those beautiful buckles out of her shoes! Pour soul! [...] It's quite shocking upon my word. I wonder who'll buy them. I assure you they were the prettiest fancied I ever saw. (Cecilia, p.31-32)

Pauvre Miss Larolles ! Burney ne la ménage pas. En quelques lignes, le sentiment qu'elle exprime est limpide : l'apitoiement fait partie de la politesse indifférente, et les boucles de chaussures sont le véritable intérêt qui motive son discours. Nous sentons que Miss Larolles enterrerait le monde pour en acquérir la défroque, du moment que celle-ci est du dernier cri.

Un autre personnage a un discours tellement à la mode qu'il y perd tout sens. Il s'agit d'un discours rapetissé, si limité et si maniéré que l'on sait que ce personnage n'a rien à dire. Il s'agit du Captain Areby, le *Jargonist* ; nous l'écoutons donner son avis sur Mr Albany, un personnage qui prêche l'aide aux pauvres d'une façon autoritaire et sévère :

'It is really a petrifying thing that one can go to no 'spectacle' without the 'horreur' of being 'obsédé' by that person! if he comes this way, I shall certainly make a renounce and retire.'

'Why so?' said Sir Robert, 'what the d-l do you mind him for?'

'O he is the greatest bore in nature!' cried the Captain, 'and I always do 'mon possible' to avoid him, for he breaks out in such barbarous phrases that I find myself 'dégoûté' with him in a moment. (Cecilia, p.290)

Ces personnages, grâce à la dissonance de leur jargon ou de leurs jurons, forment un tableau sonore sur lequel se détachent héros et héroïnes dont le langage est clair et les propos sensés ; la superficialité et l'égoïsme des personnages appartenant au fond sonore demeurent les seuls traits saillants de leur ossature sociale, mais aussi les seules qualités requises pour être incorporés dans une société du « Ton ». ¹

Pour résumer, le matérialisme classe la société en groupes de producteurs et de consommateurs de revenus et d'objets. Pour une prospérité maximale, les classes sociales semblent fusionner dans une même soif d'acquérir. La chosification de la femme n'est pas

¹ Rappel : le mot français utilisé par Burney signifie les gens qui donnent ou suivent les tendances des dernières modes qui sont, comme on le voit, exprimées essentiellement par le mode oral et doivent se passer de description. L'importance des dialogues se poursuit avec Austen et Ferrier.

une nouveauté, mais le roman féminin joue sur ce phénomène, s'en sert, le rejette au bénéfice de la modestie, du naturel et d'une bonne compréhension intellectuelle (c'est le cas chez nos trois romancières mais également chez Edgeworth, par exemple). C'est grâce à ces qualités que la femme recommandée comme modèle par les romans féminins empreints de didactisme peut et doit résister à la matérialité¹ ; par ce biais, certains plaisirs sont plutôt proscrits (la sexualité entre autres), et certains autres plutôt encouragés. Ainsi Burney n'hésite jamais à parler de la musique (l'opéra en particulier) comme un plaisir qu'une héroïne peut se permettre, même si celui-là est partie intrinsèque de la mode. Juliet, l'héroïne de *The Wanderer* joue de la harpe. Quant aux héroïnes de Austen, elles vont au bal avec le plus grand enthousiasme ; or cette relation entre la jeune fille qui attend qu'on l'invite et l'homme qui la demande exige de longues années de pratique dans la couture, coiffure, art de minauder, bref tout ce qui peut vendre la femme à son acquéreur, notamment quand celle-ci a peu de dot. Le bal est donc un lieu de contrat métaphorique, où les affaires se traitent parfois pour la vie. La femme à la mode (*The Lady of Fashion*) est de tout temps la victime choyée des boutiques, des fabricants comme des importateurs, et le phénomène est particulièrement remarquable au 18^{ème} siècle, époque à laquelle les inventions dans le domaine de la fabrication donnent un choix d'objets plus vaste. Naturellement cette tendance continuera en s'accroissant jusqu'à nos jours, ce qui facilite peut-être le rapprochement dans la réception de lectorats éloignés. La remarque de Mandeville, qui date de 1714, est encore d'actualité au moins à l'époque de Burney ; mais Ferrier lui donne une autre occasion d'avoir raison dans le dernier tiers de *Marriage* où les exemples de femmes mariées que l'héroïne ne doit pas suivre semblent prouver ce qu'il avance :

*What vast quantity of Trinkets as well as Apparel are purchas'd and used by women, which they could never have come at by any other means, than pinching their Families, Marketting, and other ways of cheating and pilfring from their Husbands.*²

Du moins beaucoup d'hommes le croient et en particulier les vendeurs de paraître, ces hommes efféminés à courbettes et cravates en dentelles que Evelina rencontre dans les boutiques de Londres. Mais, si l'on en croit les gravures satiriques de la même époque, il semble bien que Burney exagère à peine. Des boutiques de dessous trompeurs sont tenues

¹ Par matérialité, j'entends l'objet concret autant que le sentiment porté à cet objet.

² Bernard Mandeville, *The Fable of Bees*, Philip Hart ed., Penguin, New York, 1970, p.234.

par des hommes ! Pour Wollstonecraft, la femme est le jouet de l'homme et maintenue comme telle par le biais du désir de plaire physiquement :

*Taught from their infancy that beauty is woman's sceptre, the mind shapes itself to the body, and, roaming round its gilt cage, only seeks to adorn its prison.*¹

Juvénal a représenté les folies des femmes à la mode dans ses *Satires*. Et les romancières qui commencent à écrire à la fin du 18^{ème} siècle ont devant les yeux les excès les plus incroyables en matière de caprices vestimentaires et autres, excès divertissants à retracer dans les gravures de mode et satiriques de la même époque mais qui donnent à penser sur deux sujets : le talent des marchands à persuader les femmes d'acheter ce qui paraît ridicule, et l'aveuglement des femmes qui sont incapables de discerner ce ridicule. Ces deux sujets sont vrais de tous temps, deux raisons supplémentaires pour nous intéresser à ce démarrage accéléré de la production manufacturière et aux occasions pour lesquelles les femmes des villes comme Londres et Bath devaient déguiser leurs coiffures en échafaudages, se pommader de blanc et de rouge, hausser leurs seins jusque sous leur menton ou arborer des pantoufles en satin pour sortir.

Plutôt que de terminer ce paragraphe sur une note de didactisme, je citerai Diana Donald :

*Whatever moral warnings lurked within the satire, their principal purpose was to entertain.*²

Et c'est pour cette raison que toute satire présentée pour cette thèse peut être considérée sous deux angles : l'art de la dénonciation et l'art d'amuser. Jusqu'à quel point la dénonciation vise-t-elle au didactisme ? C'est un point de débat car il n'y a pas de réponse si ce n'est au sein de la société des hommes et de ce qu'ils attendent des femmes.. N'y a-t-il pas également dans cette satire un élément de jeu entre le comique inspiré par l'objet dénoncé et la nécessité pour la femme de s'en tenir à un statu quo ? Cette dernière considération est à prendre sérieusement puisque même Wollstonecraft désire que la femme s'en tienne à la modestie. Certaines des cibles sont visiblement l'expression du mépris de la romancière comme c'est le cas du personnage cible de Lady Juliana pour Ferrier ; Burney

¹ Mary Wollstonecraft, *A Vindication of the Rights of Woman*, Oxford World's Classics, Oxford U.P., 1999, p.112.

² Diana Donald, *Followers of Fashion, Graphic Satires from the Georgian Period*, Hayward Gallery National Touring Exhibition, 2002, p.16.

procède ingénieusement en entrelardant dans l'intrigue une ribambelle de personnages décérébrés comme pour égayer les rapports de force beaucoup plus sinistres entre l'héroïne et tous les personnages qui veulent la manipuler. Cette gaieté dans le ridicule n'est pas exempte de cruauté, mais toute satire est cruelle.

Roman satirique de femme, matérialisme, il faut progresser dans notre quête du contexte pour comprendre les raisons du mécanisme qui anime les personnages dans une intrigue qui parle sur plusieurs plans. Avant toute chose, nous allons en venir à ce monde poli, cette classe en devenir qu'est « the middling sort ».

DEUXIEME PARTIE

LES POINTS COMMUNS

- 1- Introduction au contexte social dans les romans de Burney, Austen et Ferrier**
- 2- Didactisme**
- 3- Notions et éléments de discours communs à Burney, Austen et Ferrier**

1- Introduction au contexte social dans les romans de Burney, Austen et Ferrier

Etant donné les limitations de l'espace féminin de l'époque, il est nécessaire de souligner au préalable que cette introduction peut sembler distordue ; en effet, le monde des romans féminins et de leur satire est touché de façon particulière par tous les facteurs qui composent le contexte. Ces rapports texte-contexte seront approfondis lors des analyses mais ici, l'intention est d'exposer un périmètre défini par la sphère des femmes en particulier et le monde dans lequel elles évoluaient en général. Les œuvres de nos romancières sont enracinées dans leur contexte par leur aspect générique (romans de mœurs, voire « *Bildungsromane* » ou encore « *courtship novels* » comme les romans de Austen sont parfois catalogués) ; pour cette raison, nous devons délimiter la sphère sociale dans laquelle les intrigues se situent. La société vue par les femmes est évidemment restreinte et le sous-genre auquel appartiennent leurs romans exige deux sortes d'investigations : la hiérarchie sociale d'une part, que nous allons traiter à présent, et ce qui constitue la vie sociale pour Burney sous George III et sous son fils, qu'il soit Régent ou régnant, pour Austen et Ferrier. Une immersion dans la vie quotidienne de l'époque devient indispensable lorsqu'on étudie un roman de mœurs mais il le devient d'autant plus lorsqu'on traite de la satire. Ce lien avec le contexte est pour J.Paul Hunter une nécessité :

[Novels] are still deeply involved in a complex and distant social history that can be quite puzzling to modern readers. Novels in fact explicitly render manners, habits, customs, and beliefs that differ from culture to culture, and they depend heavily on the particulars of time and place.¹

Quant à Wolfgang Iser, il précise que l'acte de langage est toujours contextualisé et que la dimension pragmatique d'un écrit n'est pas saisie sans une enquête sur les divers contextes de l'œuvre :

[...] le contenu propositionnel de l'acte de langage étant contextualisé, [l'acte] est fixé par la situation et les conditions dans lesquelles sont émises ces propositions. [...] la dimension pragmatique n'apparaît pas tant que l'on n'est pas attentif aux nombreux contextes qu'une œuvre de fiction est capable d'assimiler, d'associer et de contenir en vue de les communiquer par l'intermédiaire du texte écrit. [...] les phrases écrites du texte de fiction débordent toujours – en tant qu'elles sont des expressions verbales – le texte établi pour placer le destinataire en référence extratextuelle.²

¹ J.Paul Hunter, « The Novel and social/cultural history », *The Cambridge Companion to the Eighteenth-Century Novel*, Cambridge U.P. (1996) 2002, p.10.

² Wolfgang Iser, *L'acte de lecture, Théorie de l'effet esthétique*, Mardaga, 1976, chapitre « Le répertoire du texte », p.103.

Notons cette pluralité de contextes qui, comme des poupées gigognes, sont contenus dans l'écrit. Cela s'accorde avec l'idée directrice de ce travail qui veut qu'une satire en cache une autre.

Comment peut-on ainsi relier le rapport immédiat d'un écrit et de son contexte socio-historique ? Parmi tous les facteurs extratextuels qui jouent sur l'écrit, il y a des raisons de croire que l'environnement social ne peut qu'influencer un romancier, à fortiori s'il s'agit de peinture sociale ou de satire. Suivant le même raisonnement, on peut tenir pour logique que les événements d'un temps vont parler au lectorat original via le raisonnement critique tenu par le romancier, le lectorat possédant un savoir passif des événements de son temps. Ainsi Burney nous présente dans *Evelina* un personnage secondaire d'aristocrate débauché (qui est aussi régulier dans le roman du 18^{ème} siècle que celui du petit-maître) et égocentrique, un hypocrite immoral : Lord Merton. Ce n'est probablement pas un hasard si plusieurs scandales aristocratiques ont été reportés par les journaux un peu avant que ne soit écrit *Evelina*. Ainsi avons-nous Lord Baltimore jugé pour viol en 1768, et la duchesse de Kingston jugée pour bigamie en 1776. Enfin, le jeune Lord Lyttelton¹ se construisit une renommée de débauche et d'excès lors de son grand tour d'Europe, avant de mourir prématurément en 1779. Il est naturel de penser que Burney comme ses lecteurs avaient dans leur connaissance passive l'écho de frasques semblables.²

C'est volontairement que l'introduction à la société Georgienne sera tout au long de la thèse limitée aux points essentiels dans une mise en rapport avec les romans analysés. Commençons par le choix que font nos romancières de situer héros et héroïnes dans la société dite « polie ». L'ancien mot français « honnête » avait du 17^{ème} siècle et jusqu'à la révolution une signification voisine, incorporant raffinement de l'esprit, courtoisie et droiture³. Néanmoins, le mot ayant changé de sens, nous conserverons la transcription de « poli » étant donné qu'en Angleterre, la société « polie » avait peut-être de l'esprit et un sens de la courtoisie très variable, mais la droiture ne faisait pas forcément partie de la panoplie. Le choix de la société « polie » est presque automatique dans le monde du roman féminin de l'époque, à moins d'étude particulière sur les classes pauvres. En plus de la société « polie », nos romancières observent la gentry et se hasardent dans la noblesse –

¹ Jeune, par opposition à son père George, Lord Lyttelton, célèbre pour sa piété, sa culture et son raffinement.

² Nous retrouvons les mêmes fracas sociaux dans *Mansfield Park*, avec Tom Bertram qui faillit en perdre la vie, sa sœur qui fuit le lit conjugal pour retrouver son amant, et, en filigrane, les curieux principes de Miss Crawford.

³ Comme dans *La princesse de Clèves* de Madame de Lafayette.

souvent pour des piques satiriques. Quant à Burney, elle parle du monde du « Ton »¹, autrement dit le monde qui se plie aux lois des modes, sans faire de distinction entre les classes moyennes riches, la gentry ou l'aristocratie.

Ce mélange de divers paliers sociaux qui se rejoignaient dans les mêmes lieux, les mêmes salons et les mêmes bals, est particulier ; cela est vrai pour toute cette période de découvertes et de nouveautés, d'ouverture sociale grâce aux progrès de l'alphabétisation, de soubresauts fantasques où les fortunes s'assoient tandis que d'autres s'écroulent, d'extravagance dans les fêtes et les costumes comme dans les premières manifestations de ce phénomène nouveau qu'est la mode, le tout en parallèle avec des divergences fortes entre milieu rural et milieu urbain, pauvres et riches.

Les dernières décennies du 18^{ème} siècle voient se constituer plusieurs catégories sociales, dont celle des ouvriers que l'on nomme encore « journeymen and labourers », et celle de classes moyennes encore mal définies. Nous avons très peu affaire à la classe des ouvriers chez les romancières, et nous allons donc nous attarder surtout sur les classes moyennes (ou « *the middling sort* »)

Une partie de cette classe est composée des premiers employeurs qui, tout comme les ouvriers qui commencent à connaître les difficultés du travail en manufacture, voire usine (pour les grandes forges), voient se transformer leur façon de vivre à une cadence accélérée. En parallèle avec ces premiers « industriels » des filatures, des importateurs, des artisans les plus célèbres comme l'ébéniste imaginatif Chippendale et le porcelainier Wedgwood, les grands artistes comme Reynolds et le Dr Burney en fin de carrière, des médecins ou des juges voyaient leur statut social progresser à la même vitesse que celle du déclin des « cottagers » qui n'avaient plus moyen de faire paître leur unique vache en lisière des grandes propriétés à cause des enclosures.² De fait, pour Paul Langford, la particularité majeure du 18^{ème} siècle est l'apparition d'une vaste classe sociale, hétérogène et polymorphe, qui s'installe entre les très pauvres et les très riches.³ Pour Leonore Davidoff et Catherine Hall, l'idéal domestique devenait plus répandu dans la classe moyenne parce que celle-ci en avait enfin les moyens, mais elles précisent que la pauvreté en sources premières

¹ En français dans le texte, avec toutes les nuances implicites de modes importées de France que l'emploi d'un tel mot français peut avoir.

² L'unique vache est un exemple. Etant donné le choix délibéré de nos trois romancières, les « cottagers » n'entrent pratiquement pas en ligne de compte sauf dans certains passages non satiriques (heureusement) chez Burney.

³ Paul Langford écrit : « The true conclusion, one substantially achieved by the middle of George III's reign, was not a nation of gentry, but a powerful and extensive middle-class. » Paul Langford, *A Polite and Commercial People, England 1727-1783*, Clarendon Press, Oxford, (1989), 1998, chapitre "Progress of Politeness", p.67-68.

pour cette époque et dans le contexte des classes moyennes nous invite à éviter toute généralisation. D'après elles, plusieurs sphères séparées commençaient à se mettre parallèlement en place. Ceci dit, la conclusion de leurs recherches démontre que l'on peut tendre à rétrécir cette classe moyenne autour du commerce :

*New work on consumption has brought those middling people into a different perspective as we have grasped the diversity of their tastes, the elaboration of a consumer culture and the relation between that commercial world and urban politics.*¹

C'est cette grande classe sociale qui constitue le berceau de bien des écrivains et procure aux romans féminins un grand nombre de lectrices (et de lecteurs), notamment par une convergence de préoccupations quotidiennes. L'alphabétisation, bien qu'inégale entre ville et campagne, avait énormément progressé. En sus de l'école, un grand nombre de manuels permettaient d'apprendre à lire par soi-même, tandis que la couche plus aisée de cette même classe moyenne, apprenaient à lire à la maison comme l'ont fait Burney et Ferrier. Les éditeurs commencèrent à bien vivre de leur travail au milieu du 18^{ème} siècle, la plupart étant situés à Londres.² En 1777 sortaient les premiers « livres de poche »³ et dans la décennie suivante les éditeurs se mettaient aux soldes et à la vente au rabais pour certains livres invendus.⁴ La lecture était à la mode parce que, pour appâter les lecteurs, on publiait sur toutes sortes de sujets. En outre, les conférences qui avaient régulièrement lieu dans les villes et portaient souvent sur les sciences, poussaient les gens à en connaître davantage sur ce qu'ils avaient entendu. Un conférencier de l'époque, Benjamin Martin, proclamait : « Knowledge is become a fashionable thing and philosophy is the science à la mode ! », et un autre, James Ferguson, conférencier entre 1760 et 1770, devint un chef de file dans la publication de manuels de sciences.⁵

¹ Leonore Davidoff, Catherine Hall, *Family Fortunes, Men and Women of the English Middle Class 1780-1850*, Routledge, London & New York, (1987) 2002, p.xx. Elles donnent une courte bibliographie sur le même sujet, que voici: Margaret Hunt, *The Middling Sort. Commerce, Gender and the Family in England 1680-1780* (University of California Press, 1996); John Smail, *The Origins of Middle-Class Culture: Halifax, Yorkshire, 1660-1780*, (Cambridge U.P., 1998); Katherine Wilson, *The Sense of the People. Politics, Culture and Imperialism in England, 1715-1785* (Cornell U.P., 1994).

² Avec quelques notables exceptions, comme Collins à Salisbury, qui vendait ses livres dans tout le pays. D'autres éditeurs étaient spécialisés, dans les sermons et les textes sacrés par exemple, comme les Rivington.

³ Ainsi la *Vie des Poètes (Lives)* publiée par John Bell.

⁴ Paul Langford précise que c'est un dénommé James Lackington qui adapta aux livres des techniques de vente qui permirent à la fin du siècle de multiplier par quatre la vente de livres en l'espace de vingt ans. Voir : Paul Langford, *A Polite and Commercial People, England 1727-1783*, Clarendon Press, Oxford, (1989) 1998, chapitre « The Progress of Politeness », p.94.

⁵ Rapporté par Roy Porter, *English Society in the Eighteenth Century*, Penguin (1982) 1991, chapitre « Having and enjoying » p.240.

Avec le recul, on voit se manifester le désir d'apprendre et forcément de lire et d'écrire, de toute une masse de gens, autant par les conférences que par les romans à la mode. Le latin et le grec demeuraient les domaines exclusifs des lettré(e)s. Apprendre était autant un geste à la mode que toute autre démarche pour se hisser sur l'échelle sociale – comme nous le décrit Austen de Mr Martin dans *Emma*, via le discours rapporté de Harriet – et accessoirement¹, vers l'état de « *gentility* », autre terme dont la signification se situe entre « poli » et « gentry », et un état où la subordination est censée peser moins lourd. Ce désir d'apprendre touche en particulier les gens qui révèrent l'éducation, peut-être parce qu'ils n'en ont pas eu eux-mêmes, et veulent en faire bénéficier leurs enfants.²

Avec l'alphabétisation d'une partie grandissante de la population vint l'époque où les livres firent partie du quotidien à la mode : c'était l'avènement des bibliothèques, avec pour commencer les « *circulating libraries* » dont la définition est donnée plus haut³ ; on trouvait ces « librairies-bibliothèques de prêt » dans les villes (les villes d'eau en avaient toutes) et elles servaient aussi bien d'outil social comme on le voit dans *Northanger Abbey*, permettant aux lecteurs à la recherche de livres de se rencontrer dans leurs locaux. Mais il y avait mieux que les « *circulating libraries* » : des bibliothèques plus sérieuses (elles offraient des livres pour ceux qui recherchaient une connaissance plus avancée dans des domaines autant littéraires que scientifiques ou philosophiques) se multiplièrent sous George III, et l'on en trouvait généralement une dans chaque grande ville.

L'importance de la lecture était évidemment considérable parce que les livres permettaient d'instaurer un terrain commun à des membres très divers de la société. De fait, dans les romans de Burney, Austen et Ferrier, la lecture est le passe-temps féminin privilégié et ce n'est qu'ensuite que vient la musique. Les romans peuvent être vus comme l'un des moyens de relier les divers éléments sociaux. Dans le texte comme dans la réalité historique, ils pouvaient être lus des diverses strates sociales comme c'est le cas de Burney – lue par le Dr Johnson, Mrs Thrale, Elizabeth Montagu aussi bien que par la reine Charlotte et les princesses royales – ou des romans gothiques comme ceux d'Ann Radcliffe ou de Matthew Gregory Lewis dont le genre inonda vite le marché. Certains de ces romans ont un aspect didactique prononcé, comme cela a déjà été mentionné, et il sera revenu sur ce

¹ Et aussi avec beaucoup de chance. Très peu réussissaient le bond social entre obscurité et lumière comme ce fut le cas du capitaine James Cook, fils d'un journalier, ou du paysagiste « *Capability* » Brown, fils d'un petit commerçant.

² C'est pour cette raison que les écoles privées se multiplient au 18^{ème} siècle, y compris, en fin de siècle, les écoles de filles comme celle que tenait Wollstonecraft à Newington Green, où l'on y apprenait pas autre chose que lire, coudre, dessiner et s'occuper des enfants. On ouvrit également des écoles « charitables » pour ceux qui ne pouvaient pas payer l'éducation des enfants.

³ Dans I-1.

sujet. Il est important de souligner un fait très particulier et dont Leonore Davidoff et Catherine Hall ont fait le sujet de leurs recherches : au fur et à mesure que s'installait l'ère du progrès technique et de la Révolution Industrielle, les quelques libertés d'expression dont disposaient les femmes devinrent encore plus rigidement encadrées par le pouvoir patriarcal, ce qui se reflète dans deux domaines : les possessions et l'apparence. A partir des années 1780, les possessions immobilières et autres des femmes s'amenuisèrent.¹ La femme devint encore davantage la chose à montrer – d'où l'importance croissante de la parure par exemple. Et donc, il est fort naturel d'en conclure que les romans devinrent la seule aire échappatoire que la femme pouvait considérer sienne. Le pouvoir de l'écriture comme relais de sentiments bafoués ou comme source d'évasion devint probablement aussi important pour les jeunes femmes que pour les jeunes filles. Les femmes depuis longtemps mariées devaient appartenir à la sphère privilégiée des femmes aisées – et encore – pour trouver le temps d'apprécier un roman tant la tenue d'une maison et les grossesses successives ne pouvaient leur laisser de loisir. Lynne Agress commence ses recherches à la fin du 18^{ème} siècle et donc ses conclusions ont plutôt trait au 19^{ème} siècle ; néanmoins nous en tiendrons compte puisque ses réflexions s'ajustent parfaitement à des femmes comme Mrs Thrale, par exemple.

*The novel provided women with an escape from idleness and boredom – even though, ironically, many novelists stressed women's idle, domestic, and passive role.[...] Once a man reached marriageable age he kept remarrying whenever he found himself without a wife. Consequently, fertility in England from the mid-eighteenth century through the nineteenth was higher than in previous time. Author William Thompson brutally substantiates this statistic: "The house is his (the husband's) with everything in it; and of all the fixtures the most abjectly his is his breeding machine, the wife."*²

¹ Leonore Davidoff explique comment le processus puis l'aboutissement de ses recherches la conduit à ouvrir le débat : « The centrality of marriage has meant that, unlike the case of men, historians of women have been looking in detail at the position of women in relation to property. Although these investigations cover a variety of periods, regions, strata and groups, the general drift of development is clear. Even those sceptical about the actual practices of women, admit that 'research on property-holding for England, from the early modern period to the nineteenth century, indicates a decline in women's rights and status regarding property to the constrained mid-Victorian times.' » Leonore Davidoff, Catherine Hall, *Family Fortunes, Men and Women of the English Middle-Class, 1780-1850*, Routledge, London & New York, (1987) 2002, p.xxviii. Cet ouvrage très intéressant interroge diverses situations de la femme, et établit un lien entre les femmes mariées et assujetties à leurs maris, et les veuves par exemple. Étonnamment, cet état de fait se retrouve comme une confirmation de ces recherches dans *Evelina* avec Mrs Mirvan comme femme mariée, et deux riches veuves, l'une raisonnable et l'autre refusant catégoriquement de sacrifier ses plaisirs. Dans ce dernier domaine également, l'ouvrage de Davidoff & Hall est pertinent car il jette un éclairage d'historiennes sur la barrière qui empêche la femme de se livrer au plaisir. Nous sommes donc très loin du libertinage et de Laetitia Pilkington.

² Citation de William Thompson : *An Appeal of One Half of Human Race, Women against the Pretensions of the Other Half, to Retain Them in Political, and Thence in Civil and Domestic Slavery ; in Reply to a Paragraph of Mr Mill's Celebrated ' Article on Government'*, London : Longmann, Hurst, Rees, Orme, Brown & Green, 1825. In: Lynne Agress, *The Feminine Irony, Women on Women in Early-Nineteenth-*

Sous la classe des « polis », dont la lecture de romans, de sermons, de traités scientifiques etc. faisait partie des agréments, et plus bas encore que les « journeymen », ces anciens ouvriers, le petit peuple connaissait, lui, peu de progrès et les Lumières ne les éclairaient pas vraiment ; en fait, la condition du petit peuple empirait à la campagne, notamment à cause des enclosures qui détruisaient les droits coutumiers¹. Ces droits comme le pacage ou le glanage après la moisson disparaissent une fois les terres clôturées et découpées pour les besoins d'une agriculture en évolution technique et pour la rentabilité. Le malheur des uns fait le bonheur des autres.² Le petit peuple allait donc diversifier les lieux où il cherchait du travail et beaucoup se dirigèrent vers les filatures : ce fut un changement social majeur car dans ces filatures, femmes et enfants travaillaient autant que les hommes à une cadence et dans des conditions qui endommageaient leur santé.³

Les artisans constituaient la seconde classe d'activité, du point de vue du nombre, et la spécialisation était très diversifiée suivant les villes – Birmingham ou Leeds avaient des artisans spécialisés que l'on ne trouvait nulle part ailleurs – et les bourgades. Burney est la seule à évoquer cette diversité de métiers dans ses romans. Ainsi Evelina passe par les merciers, les marchands de tissus et le coiffeur, et effectue un séjour chez son orfèvre d'oncle. Mais Londres compte bien d'autres artisans. Les plus nombreux sont ceux du bâtiment (maçons, poseurs de briques, menuisiers, charpentiers etc., dont quelques uns font leur apparition dans *Cecilia*), et comme les tailleurs et les bottiers, les horlogers et les bijoutiers, ils contribuent à la grande foire de l'élégance et du paraître des plus riches.

Qui pouvons-nous exactement ranger dans la classe moyenne ? Paul Langford admet que la catégorisation est difficile tant il y a de considérations qui entrent en jeu : famille, propriété, profession, connexions sociales, et d'autres critères comme « politeness »,

Century English Literature, Rutherford, Madison, Teaneck, Fairleigh Dickinson U.P., London: Associated University Presses, 1978, p.33-34.

¹ Pour E.P. Thompson, les enclosures tuaient les petites gens de la campagne : « Enclosure destroyed the scratch-as-scratch subsistence economy of the poor. The cottager without legal proof of rights was rarely compensated. The cottager who was able to establish a claim was left with a parcel of land inadequate for subsistence and a disproportionate share of the very high enclosure cost. » *The Making of the Working Class*, Penguin, (1963) 1991, p.237.

² Là, les historiens divergent. Pour E.P. Thompson, ces enclosures sont une coupure entre une vie précaire mais possible et pas de subsistance du tout. Pour Paul Langford, on ne doit pas exagérer les avantages dont bénéficiaient les « cottagers » avant les enclosures : lorsque les terres étaient cultivées, il y avait une demande accrue d'ouvriers agricoles travaillant pour un salaire. Mais certains grands propriétaires influents faisaient démolir les cottages et déménager leurs habitants pour bénéficier de plus de tranquillité voire pour retracer le paysage avec ruisseau de leur propriété, travaux qu'ils confiaient à Capability Brown et qui causaient d'extrêmes dommages à la population des « cottagers ».

³ Comme le montrera plus tard le roman magistral d'Elizabeth Gaskell, *North and South*. Et comme l'ouvrage de Lynne Agress, ci-dessus nommé (note 1), nous éclaire lorsqu'elle nous donne des détails épouvantables sur les femmes au travail.

« breeding », et « gentility » qui incluent davantage que les bonnes manières et une naissance avantageuse. Par-dessus tout, ces groupuscules divers étaient unis par le désir d'appartenir à la sphère des « ladies » et des « gentlemen »¹. Amanda Vickery fait la remarque suivante en ce qui concerne les femmes :

[...] « the polite » and « the genteel » are the only terms consistently used by women [...] to convey their social prestige. They had no recourse to a vocabulary of « upper », « middle » and « lower class ».²

La « gentility » a fait couler beaucoup d'encre – et de peinture – au 18^{ème} siècle. Il apparaît, d'après Henry French³, que cette notion est étroitement liée au désir des classes moyennes, qui devenaient plus fortunées, de paraître éduquées dans ce qui, somme toute, faisait le gentilhomme. Les futurs industriels, les propriétaires de filatures, de grandes forges, de manufactures étaient tous des candidats au rang de « middle-class » à l'intérieur de laquelle les échelons étaient nombreux. Une anecdote rapportée par Paul Langford démontre à quel point les honorables commerçants ne se trouvaient pas du tout honorables. L'un des périodiques mensuels les plus célèbres fut lancé au début du 18^{ème} siècle sous le nom de *Gentleman's Magazine or Trader's Monthly Intelligence*. La deuxième partie du titre fut vite abandonnée afin de donner au tout « a more genteel and elegant Turn » (*Grubstreet Journal*, 15 Mars 1733). Le désir de bon ton et d'élégance allait jusqu'à la façon de se faire appeler Mr, Mrs ou Esquire, le dernier titre étant généralement réservé à un propriétaire terrien et n'étant pas compatible avec une profession dans le commerce. Dès la seconde moitié du 18^{ème} siècle, le titre de « gentleman farmer » inventé par Fielding dans *Tom Jones* pour désigner les personnes qui possèdent des signes extérieurs de richesse tout en ayant peu de terres se banalisait dans les années 1770. Sous le règne de George III, pratiquement tout le monde se donnait du Mr et du Mrs. Ceci est l'un des moyens par lequel Paul Langford mesure la dévaluation – et par extension la popularisation – de la « gentility ». D'autres indices comme le port de l'épée, une chemise propre ou une perruque poudrée, pouvaient autrefois différencier extérieurement celui qui avait des prétentions à la « gentility », des autres. Déjà, sous George I, le voyageur suisse De Saussure remarquait

¹ Le nom de gentilhomme était couramment utilisé au 17^{ème} et au 18^{ème} siècle en France, mais l'expression « dames et gentilshommes » n'existe pas. Je continuerai donc à parler de « ladies » et de « gentlemen ».

² Amanda Vickery, *The Gentleman's Daughter, Women's Lives in Georgian England*, Yale U.P., (1998) 2003, p.13. Vickery étudie un échantillon de dames aisées au moyen de leurs lettres.

³ Henry French, *The Middle Sort of People in Provincial England, 1600-1750*, Oxford U.P., 2007. French consacre une grande partie de son ouvrage à montrer comment des propriétaires agraires et de filatures s'enrichissaient et comment cela se manifestait extérieurement notamment par l'acquisition de biens de consommation dont il établit des tableaux de catégories.

que n'importe qui muni d'une épée se faisait traiter de gentilhomme et, par ailleurs, que certains marchands étaient fabuleusement riches.¹ Tenons compte aussi de l'analyse du tableau 2 de la série du *Rake's Progress* de Hogarth par Henry French :

By the mid-eighteenth century, artists and writers had developed a shorthand by which to depict 'gentility' that allowed them to reduce it to the possession of a series of symbols, indicating the requisite accomplishments. In this vein, plate two of Hogarth, The Rake's Progress of 1735 depicts the rake in the process of acquiring gentility, having inherited his father's commercial wealth. He is surrounded by a dancing master, a fencing master, a landscape gardener, a poet, a tailor, a harpsichordist, and a jockey, who symbolize the various accomplishments of gentility – deportment, duelling, letters, fashion, music, sporting sociability, and gambling.²

Sur le même sujet, nous avons une dernière source, primaire et d'importance : Daniel Defoe, qui décrit les symptômes de cette ascension vers la « gentility » et ce à tous les échelons sociaux ; n'écrit-il pas :

We scarce now see a Tradesman's apprentice come to his fifth year but he gets a long wig and a sword, and a set of companions suitable [...] the meanest tradesmen [...] treat their friends with wine or punch, or fine ale ; and have their parlour set off with the Tea-table and the chocolate-pot ; treats and liquors all exoticks [...] very ordinary tradesmen in London keeping at least two maids, and some more, and some a footman or two besides.³

Donc, à condition de faire fortune et de bénéficier de loisir, on pouvait, semble-t-il, parvenir à se glisser dans la « middle-class » comme le satirise Burney d'abord avec Mr Smith avec ses essais de jouer au gentleman dans *Evelina*, puis dans *Cecilia* avec les égaiements d'un mercier et d'un entrepreneur en construction dans les jardins de Vauxhall. La façon d'exprimer son degré de « gentility » se faisait donc au moyen d'objets, de modes du parler et du comportement (comme nous le décrit Burney dans tous ses romans), ainsi que par le jeu des vêtements. Les valets pouvaient se vêtir en maître, il était courant même chez les femmes de chambre de porter les robes dont leurs maîtresses ne voulaient plus.⁴ La même osmose s'opère au niveau supérieur, et les filles et femmes de négociants puissants

¹ Madame Van Muyden, ed, *A Foreign View of England in the Reigns of George I and George II : The Letters of Monsieur César de Saussure to his Family* (London, 1902) p.212. Dans une lettre datée de 1727, il écrivait déjà : « Some merchants are certainly far wealthier than many sovereigns princes of Germany or Italy. »

² Henry French, *The Middle Sort of People in Provincial England, 1600-1750*, Oxford U.P., 2007, p.148.

³ Daniel Defoe, *The Complete English Tradesman* (2nd edition) London, 1727, pp. 98-9, 106, 114-116. Non réédité et introuvable ; je suis redevable à Henry French pour cette citation. Ibid. p.148-150. Sur Defoe et les commerçants, on peut aussi lire: Michael Shinagel, "Gentleman-Tradesmen": Daniel Defoe and Middle-Class Gentility, Cambridge, Massachussets, 1968, Chap.10-12.

⁴ Le vêtement est important en satire et sous l'angle du déguisement soit dans la symbolique de la mascarade soit dans celle du bal comme on le verra plus loin.

peuvent se vêtir plus richement que des aristocrates. L'hospitalité est également un moyen de faire étalage de sa « gentility » mais est liée à cette autre notion « politeness », au moyen de laquelle la vie quotidienne des gens du « Ton »¹ était régie.

Tenant compte des études qui ont été faites dans le domaine, nous pouvons nous étonner du fait suivant : ce qui a été peint en 1735 et écrit encore plus tôt, est encore vrai du temps de Burney. Nous devons certainement faire un effort pour réaliser que ce que l'on nomme communément le progrès social, quel qu'il soit, ne connaissait pas la même force de propagation que de nos jours ni donc la même vitesse d'enrichissement. Quant aux personnages de Austen, ils en sont à la génération seconde (les Bingley de *Pride and Prejudice*) voire troisième ou plus loin encore pour les héros, exception faite naturellement du Captain Wentworth de *Persuasion* qui s'enrichit lors des combats navals.

Si l'apparence était l'un des indices d'appartenance à une dite (ou prétendue) classe, la possession d'objets en était une autre. Les deux sont connectées avec la bonne santé de l'économie. La diligence dans les affaires donna de l'essor à tous les secteurs économiques ; qu'il s'agisse de négoce, de manufacture, d'exploitation des ressources des colonies (y compris les esclaves), la classe moyenne s'édifia progressivement sur les succès des uns et les échecs des autres. La loi du marché jouait aussi pour l'ascenseur social, contrairement aux titres hérités de la noblesse.

Et en effet, c'est bien la prospérité économique qui cimentait à l'intérieur d'une même classe les corps de métier, renforçait l'organisation de certaines professions entre elles (comme les tailleurs), et permettait avec les moyens financiers d'accéder à une élégance et à un sens du beau réservé jusque là à l'élite (gentry et aristocratie). Les historiens sont cependant en léger désaccord sur cette période faste lors de laquelle les classes moyennes apparurent en tant que telles.² Roy Porter rapporte deux petits couplets

¹ Rappel : les gens du « Ton », en français dans le texte, sont ceux qui font les modes et observent les codes.

² Paul Langford fait remonter la période faste aux années 1750 : « The principal determinant of these changes was prosperity, particularly from the 1750s. Combined with mild inflation and a relatively low taxation, economic expansion had the effect of stretching the social fabric in its middle and upper section. » *A Polite and Commercial People, England 1727- 1783*, Clarendon Press, Oxford, (1989) 1998, p.68. Pour E.P. Thompson, la période faste coïncide avec l'entrée des petits fermiers et des ouvriers agricoles dans l'industrie des filatures, située entre 1788 et 1803. Cette période est décrite par William Radcliffe comme l'âge d'or des communautés tisserandes. Ce même Radcliffe décrit l'intérieur des habitations de ces ouvriers : « Their dwellings and small gardens were clean and neat – all the family well clad – the men with each a watch in his pocket, and the women dressed to their own fancy – the Church crowded to excess every Sunday – every house well furnished with a clock in elegant mahogany or fancy case – handsome tea services in Staffordshire ware...Birmingham, Potteries, and Sheffield wares for necessary use and ornament...many families had their cow... » William Radcliffe, *Origin of Power Loom Weaving*, Stockport, 1828, p.167, cité par E.P. Thompson, *The Making of the English Working Class*, Penguin (1963) 1991, p.305. Cette vision quasi idyllique contraste fortement avec les traitements infâmes donnés en exemple des brutalités coutumières que les femmes au

qui illustrent assez bien l'évolution matérielle et les dangers qui guettent l'enrichissement trop rapide en l'espace d'un siècle :

1722

*Man to the plough ;
Wife to the cow;
Girl to the sow;
Boy to the mow;
And your rents will be netted.*

1822

*Man tally-ho ;
Miss piano;
Wife silk and satin;
Boy Greek and Latin;
And you'll all be gazetted. (bankrupted)¹*

Ces couplets concernent l'ascension matérielle des fermiers dont le nombre est vaste : vers 1790, les trois quarts de l'Angleterre sont cultivés par des métayers, dont le progrès aussi bien social que matériel est l'un des succès de l'époque Georgienne. Ce progrès dans la ruralité est satirisé par Ferrier dans *The Inheritance* avec la famille Black dont la fille nouvellement éclos au monde des polis va épouser un nabab, le Major Waddell, et faire de son mieux pour se tenir à l'écart de la boue comme de la bouse. Passons à présent à la gentry.

Quelle est cette gentry réservée aux héros de romans tout particulièrement ? Roy Porter définit les membres de la gentry comme des propriétaires terriens qui n'ont pas besoin de labourer leurs terres eux-mêmes, et, pour lui, la gentry va du baronnet qui peut avoir £4000 par an de revenus en 1800 jusqu'au petit propriétaire terrien dont les revenus varient énormément et peuvent n'être qu'un dixième des revenus du baronnet.

Amanda Vickery cible ce qu'elle appelle « lesser gentry » ; pour elle, la population qui correspond à la « lesser gentry » peut concerner plus de 10 000 familles² ; on y trouve autant de petits propriétaires terriens que d'hommes qui ont une profession (hommes de loi, du clergé, médecins, et enfin ceux qui exercent une profession en rapport avec le commerce)³. Avec cette définition et en y ajoutant un ou deux nobles, nous retrouvons le monde de *Emma*, *Persuasion* ou *Pride and Prejudice*. Et il faut encore y ajouter l'armée et la marine.

travail, notamment dans les filatures, devaient subir, si l'on en juge par l'ouvrage de Lynne Agress, *The Feminine Irony, Women on Women in Early-Nineteenth-Century English Literature*, Rutherford, Madison, Teaneck, Fairleigh Dickinson U.P., London: Associated University Presses, 1978. Les exemples que donne Lynne Agress sur les femmes au travail ne sont pas pris dans la littérature, contrairement à ce que le titre du livre donne à croire. Le contraste entre les femmes au travail et ce qu'elle nomme les femmes de loisir est si grand que les femmes au travail semblent parvenir du fin fond de l'esclavage.

¹ Roy Porter, *English Society in the 18th Century*, Penguin, (1982) 1991, p.70.

² A la même époque, la noblesse comprenait deux à trois cent familles. Voir : Amanda Vickery, *The Gentleman's Daughter*, Yale U.P., (1998) 2003, p.14.

³ En 1753, un article du *Protector* définissait « the middle ranks » comme : « the Gentry, the Liberal Professions and the whole mercantile Interests ». Cité dans Vickery. Ibid. p.53.

A cause de la loi sur la primogéniture, bien des fils cadets de familles de propriétaires terriens – tout comme la noblesse – finissaient à l’armée. Les officiers sans ressources devaient batailler dur pour monter en grade, mais contrairement à l’image joyeuse qu’en a l’étourdie de Lydia, voire sa mère, dans *Pride and Prejudice*, il semble que les soldats n’avaient guère bonne réputation, et leurs officiers pas davantage. Roy Porter précise que l’armée était méprisée à cause de la notion de mercenariat et de caserne qu’elle véhiculait avec elle ; les colonels devaient recruter leurs hommes¹, vêtir et nourrir leurs régiments, et les officiers de marine faisaient leur propre loi une fois à bord de leurs vaisseaux. En temps de paix, les officiers de marine étaient en demi-solde et il n’était plus question de part de prise (qui ajoutait, en temps de guerre, à la solde). Nous sommes donc un peu loin de la romantique confrérie des capitaines de *Persuasion*. Captain Mirvan, dans *Evelina*, correspond peut-être davantage à la réalité, et nous comprenons bien qu’il fait vivre sa famille de l’élégante façon décrite par Burney parce qu’il dispose de la dot de sa femme dont la mère est une « lady ».

Cette époque, où confluent dans l’économie du pays le savoir des artisans, la main d’œuvre nombreuse, l’activité des commerçants, les efforts d’un pays pour voir ses exportations complètement excédentaires, ainsi que le démarrage rapide des futures industries, voit l’avènement du progrès technologique dans bien des domaines. Nous ressentons à travers la lecture des romans de Burney, Austen et Ferrier – qui se suivent plus ou moins dans le temps historique – l’évolution de la boutique et le résultat des grandes fortunes acquises par le commerce. La particularité du choix de ces trois romancières nous permet de suivre le début et le devenir de l’enrichissement via le commerce. Si nous omettons *Pride and Prejudice*, nous savons fort peu de choses sur les guerres, par exemple, qui influèrent en partie ce commerce. C’est tout juste si les guerres napoléoniennes sont mentionnées, et les Etats-Unis vus par Ferrier (*The Inheritance*) sont un repaire de ruffians. Et pourtant le « long 18^{ème} siècle » a son quotient de guerres qui influent sur la balance commerciale. Ainsi, après la guerre d’Indépendance de l’Amérique, la déclaration d’indépendance (1776) continua à paniquer le marché économique jusque dans les années 1780 et conduisit à des krachs bancaires. Ensuite survinrent les guerres avec la France. Le régiment de *Pride and Prejudice* ne peut pas rester oisif puisque les guerres napoléoniennes battent leur plein, la guerre ayant été déclarée en 1793.² Ceci dit, le segment de littérature

¹ Cela n’est pas spécial à la fin du 18^{ème} siècle comme on le voit à la pièce de Farquhar, *The Recruiting Officer* (1706).

² Rappel : la première version de *Pride and Prejudice* date de 1796-1797, a été proposée à l’édition en 1797 sous le titre de *First Impressions*, et refusée pour être finalement publiée sous son titre définitif en 1813. Le

qui concerne cette thèse fait allusion à la Révolution Française ou à Napoléon, mais n'évoque absolument pas la question de l'Irlande et la relance radicale. Il n'y a pas lieu ici de parler du gouvernement de Pitt, ni même de l'ouvrage de Paine, *The Rights of Man* (1791). Même si ces romancières connaissaient, comme tout le monde à l'époque, les répercussions de la guerre sur le pays, les intrigues de leurs romans se concentrent sur la condition féminine des classes moyennes et de la « lesser gentry », avec ou sans argent, mais de préférence avec. Et pourtant, comme nous le verrons à l'analyse, leurs objets de tous les jours et ceux pour lesquels une anti-héroïne comme Lady Juliana (*Marriage*) s'endette, proviennent partiellement des conséquences de l'indépendance de l'Amérique et de la nécessité d'importer d'ailleurs, les Indes et la Chine étant le choix favorisé. Les détails qui paraissent accessoires parce qu'ils ne se rapportent pas directement à l'intrigue épingle la société dans son ensemble avec une insistance sur les injustices économiques chez Burney ou une démonstration de la supériorité de la rude vie écossaise sur les dépenses extravagantes anglaises par Ferrier.

L'élégance de l'esprit et des mœurs est une notion sur laquelle toutes les romancières construisent héros et héroïnes. En effet, quand il s'agit du 18^{ème} siècle, qui dit escalade sociale sous-entend un désir de raffinement dans les goûts, et ce raffinement demande autant d'éducation, que de manières gracieuses, avec les accessoires pour aller avec ; il en va naturellement de même avec le langage, les arts et l'élévation de la pensée. Du moins on aimerait à le croire : Burney nous donne plusieurs exemples de personnages appartenant au monde des élégants, qui ont le bénéfice de la fortune et de l'éducation, et qui pourtant sont pris en flagrant délit de grossièreté et d'intentions peu honorables. C'est le cas de certains aristocrates. Prenons Lord Merton, dans *Evelina*. L'héroïne qui vient d'assister à une de ses manœuvres libertines nous rend compte de son jugement :

This other Lord, though lavish of compliments and fine speeches, seems to me an entire stranger to real good-breeding ; whoever strikes his fancy, engrosses his whole attention. He is forward and bold, has an air of haughtiness towards men, and a look of libertinism towards women, and his conscious quality seems to have given him a freedom in his way of speaking to either sex, that is very little short of rudeness.(*Evelina*, p.113-114)

régiment où s'est enrôlé Wickham est donc logiquement en plein entraînement en vue de la guerre avec la France, même si Austen a révisé sa première copie pour la remettre au goût du jour (« lop'd and crop'd » sont ses termes).

Mis à part l'évidente critique, ce personnage sert en outre à mettre en valeur le héros ; le contraste explique vers quelle noblesse de manières ET d'esprit doit tendre l'homme de bien, le symbole de l'époque des Lumières :

Lord Orville, with a politeness which knows no intermissions, and makes no distinction, is as unassuming and modest, as if he had never mixed with the great, and was totally ignorant of every qualification he possesses. (*Evelina*, p.113)

Le fait est que l'on pouvait toujours trouver dans la réalité historique des hommes plus célèbres que d'autres qui défrayaient la chronique – comme Lord Lyttleton (fils), ou plus tard Byron, sans parler du Prince Régent et de sa clique. Mais le libertinage de tous les jours et sur un apparent petit pied représentait pour les romancières une menace définie à l'égard des jeunes filles et des jeunes femmes ce qui explique leur position résolue et le front uni contre les scélérats, notamment contre ceux qui abusent de leur position sociale (comme Lord Merton), du prestige de leur uniforme (Wickham, *Pride and Prejudice*) ou leur séduisante tendance à la dissipation (Colonel Delmour, *The Inheritance*). Les jeunes filles séduites et abandonnées étaient nombreuses et leurs séducteurs appartenaient à ces catégories relevées par les romancières.

C'est l'absence de ce genre de vice qui est l'apanage du héros, et du gentleman qui est à la fois « genteel » et « polite », éclairé et vertueux, même si l'on peut s'interroger sur la cohabitation d'autant de qualités chez un homme en dehors des romans de femme et du roman-pavé de Richardson qu'est *Sir Charles Grandison*.

Aspirer à l'élégance est une chose que Burney met en scène dans *Evelina* où plusieurs personnages sont emblématiques de l'escalade sociale au réel. Mr Smith et les filles Branghton rêvent à l'état de « politeness » mais sont trop ignorants pour parvenir encore à faire impression autrement que par leur maladresse ou leur manque total de discernement. Il leur manque l'éducation. Pourtant les aristocrates qui eux ont reçu une éducation risquent par leur immoralité d'en perdre tout bénéfice (Lord Merton, Sir Clement, Lady Louisa). Ceux qui ont la richesse mais ni l'entendement ni l'éducation demeurent incapables d'être autrement que superficiels (Mme Duval). Les « fops » demeurent ce qu'ils sont pour la récréation du lecteur et d'eux on ne peut s'attendre en fait de délicatesse que des manières et des codes de conduite absurdes : Burney en distribue dans ses trois premiers romans.

Austen suit dans les pas de Burney dans *Sense and Sensibility*, avec une Miss Steele qui n'est pas encore exactement du monde « genteel » et « polite » et cela est tout

simplement dénoncé par un paragraphe de dialogue lorsque Miss Steele commet l'erreur de parler de « beaux », les galants autrement dit, au lieu de « genteel young men » comme la corrige sa sœur Lucy. Le paragraphe dénonce autant le vocabulaire des aspirants au monde des « polite » que l'exemple de galant choisi par Miss Steele :

« ...*But perhaps you young ladies may not care about the beaux and had as lief be without them as with them. For my part, I think they are vastly agreeable, provided they dress smart and behave civil. But I can't bear to see them dirty and nasty. Now there's Mr. Rose at Exeter, a prodigious smart young man, quite a beau, clerk to Mr. Simpson, you know, and yet if you do but meet him of a morning, he is not fit to be seen. – I suppose your brother was quite a beau, Miss Dashwood, before he married, as he was so rich?*”

“*Upon my word,*” replied Elinor, “ *I cannot tell you, for I do not perfectly comprehend the meaning of the word.[...]. (Sense and Sensibility, p.119)*

Nous voyons là dans le parler, l'expression comme les sujets tabous par la délicatesse du monde poli face à celui d'un degré inférieur de la classe moyenne, exprimé d'une part par le mot de « beau » et les adjectifs utilisés à la place d'adverbes, et d'autre part par la mention de « rich », notion qui a sa grande importance chez tous, mais qui n'a pas à être mentionnée directement et provenant d'une quasi inconnue. Elinor se comporte donc fidèlement au code des « polite » et « genteel » et préfère ne pas comprendre plutôt que de prendre son interlocutrice de haut. Satiriquement ce n'est que de l'autodénonciation, technique favorite des trois romancières qui aiment pratiquer le collage des différents langages, faisant ainsi ressortir à l'égard de la réception première ce qui était alors clair et précis. Pour nous, il demeure un certain flou pour comprendre les latitudes d'emploi d'un adjectif plutôt que d'un adverbe ; en outre, et suivant le lectorat de nos jours, l'effet peut varier.

Il y a donc, on le voit, un juste milieu à saisir entre une éducation gâchée par l'argent et dénuée de principes moraux, le manque d'éducation tout court, et le désir de monter les échelons sociaux sans se donner le mal d'acquérir une éducation. Ces divers aspects de la question de l'éducation qui recouvrent « *breeding* » et « *politeness* » sont indispensables pour comprendre – pas forcément en noir et blanc – les divers types de comportements et de caractères des personnages de romans de manières. Quant à la classe moyenne qui est la plus riche en talents et en initiative, Leonore Davidoff et Catherine Hall réclament pour elle le pouvoir moral : « ... a claim fuelled by religious belief and the 'proud pretensions' of those who relied on heavenly approbation rather than earthly

spoils. »¹ L'époque victorienne va voir les classes moyennes donner une structure morale à la société via les divers groupes évangéliques, et c'est déjà apparent dans les ouvrages de Ferrier avec ses vues presbytériennes alors que nous ne sommes encore que dans les dernières années du règne de George IV. Le parallèle de l'évolution des classes moyennes avec la moralité, puis la présence d'hommes d'église et enfin des manifestations de piété extrême dans les romans traités est similaire à celui que l'on a pu tirer de l'évolution de la consommation. Il n'est pas sans intérêt de se dire que le gouffre qui séparait les riches des pauvres à été comblé par une classe active non seulement industriellement mais socialement. En effet, il faut se faire la réflexion que nous partons d'une époque où les mœurs sont telles que l'église n'est représentée que par la charité de l'héroïne dans un roman. Le 18^{ème} siècle est une longue parenthèse lors de laquelle on lit des sermons, on écoute des hommes d'église, mais l'église prend peu de place dans les arts. Le désir de moralité provient de journalistes, d'écrivains, de peintres. Les dénonciations spirituelles des travers écrits ou gravés sont laïques. Plus tard, on pourrait même se demander si la satire est compatible avec la chape de plomb que la religion fera peser sur le règne de la reine Victoria. Certainement, le monde des « polite », avec leurs fréquentations de clubs, leurs intérêts multiples dans les sciences, et leur moralité à deux vitesses mérite une plus ample investigation de leur potentiel satirique.

L'époque à laquelle nous nous référons voyait donc les classes moyennes s'installer entre noblesse et pauvres gens qu'ils soient citadins ou ruraux. Néanmoins, il faut souligner que tous n'essayaient pas d'émuler les prêcheurs de bon sens et de morale. Nous pouvons tracer au travers des romans et des œuvres d'art ce qui était peccadille et ce qui était mœurs à bannir. Nous avons mentionné Hogarth qui avait peint deux tableaux, *Gin Lane* et *Beer Street* pour soutenir le *Gin Act*. L'ivrognerie par le gin était un cadeau empoisonné parvenant des surplus de grain de la noblesse et la gentry. Originaire de la Hollande, l'eau de genièvre devint gin, et pas seulement aromatisée aux baies de genièvre. Cela fit des ravages dans les populations citadines pauvres jusqu'à ce que la consommation redescende à partir de la *Gin Law* de 1751. Néanmoins les vendeurs illégaux de gin demeurèrent, tout comme d'autres échappatoires brutaux à la vie de misère. Et, pour parler brutalité, il n'y avait pas que les pauvres pour aimer les spectacles cruels comme d'ailleurs nous le décrivait déjà Fielding avec *Tom Jones*. Pilon et exécutions faisaient partie des amusements gratuits pour tous. Naturellement, les romancières évitent de mettre ce genre de spectacle dans leurs

¹ Leonore Davidoff, Catherine Hall, *Family Fortunes, Men and Women of the English Middle Class, 1780-1850*, Routledge, London and New York, (1987) 2002, p.450.

romans et Burney préfère écrire sur le suicide par le désespoir causé par la ruine (Mr McCartney dans *Evelina*, et Mr Harrel dans *Cecilia*) ce qui est un indice pour le lectorat de la fréquence probable de ce genre d'événement (notamment à cause du jeu) et la vente aux enchères des biens sous surveillance des huissiers.

Le jeu était une pratique sociale répandue et toutes les classes sociales s'y adonnaient, depuis les cartes jusqu'à toutes sortes de paris plus bêtes et parfois plus cruels les uns que les autres. Les combats d'animaux étaient en vogue, les concours d'ivrognerie, les bêtes à tuer à la chasse, tout était motif à perdre de l'argent, créer des dettes soit-disant d'honneur, voire à tirer l'épée. C'est l'époque où l'on s'entretue pour un mot de travers et où commence l'hécatombe des bêtes sauvages avec la mode des « bags ». ¹ Les duels sont une manie sanglante particulièrement chez les jeunes hommes qui avaient une formation militaire ou étaient en relation avec l'armée. Les deux duellistes les plus célèbres étaient tous deux des militaires. ²

Paris, tables de jeu et duels font partie des deux premiers romans de Burney qui montre que la société aisée ne sait plus quoi faire de l'argent qu'elle possède d'abord et perd ensuite, sinon s'endetter et rempiler chez l'usurier du coin. Parce qu'il y a des lieux où les femmes respectables comme nos auteurs et leurs héroïnes ne sauraient mettre les pieds, nous n'avons pas de combats de boxe dans leurs romans ni de courses de chevaux, deux majeurs piliers de pari. Par contre, nous avons cette activité sociale qui peut n'être qu'une occupation pour tuer le temps mais peut aussi mener en enfer : les cartes. Huit sortes de jeux de cartes figurent dans les romans de Austen, mais comme ils sont joués en famille ou par des jeunes filles qui n'y risquent pas leur fortune, nous ne sommes pas conscients des revers que tous ces jeux – qui ne se contentent pas de points mais exigent de l'argent – comportent. Chez Austen, le jeu pratiqué par les dames est un passe-temps inoffensif tandis que dès qu'un homme dissipé s'y adonne, c'est choquant, l'homme joueur étant de surcroît libertin et noceur. Les romans de femme n'analysent pas les symptômes du jeu comme c'est le cas avec les écrivains russes par exemple ³ ; mais, dans *Cecilia*, Burney établit une liaison fatale entre un homme de caractère fort et de titre social supérieur, Sir Robert Floyer, avec un homme au caractère égoïste et superficiel, facilement convaincu de suivre ses caprices,

¹ Bags : le nombre maximal atteint dans un tableau de chasse, le plus souvent classé par espèce, surtout les prédateurs.

² Il s'agit de « Tyger » Roche et de « Fighting » Fitzgerald ; à 24 ans, « Fighting » Fitzgerald avait déjà 11 duels à son actif. Captain « Tyger » Roche fut jugé pour avoir massacré l'un de ses antagonistes de façon préméditée, et acquitté. « Fighting » Fitzgerald que beaucoup redoutaient, retourna en Irlande, eut des démêlés avec son père et son frère et fut exécuté pour meurtre. Voir : Paul Langford, *A Polite and Commercial People, England 1727-1783*, Clarendon Press, Oxford, (1989) 1998, p.589.

³ Pour n'en citer que deux : *La dame de Pique* de Pouchkine et *Le joueur* de Dostoïevsky

Mr Harrel ; celui-ci est dominé par le baronnet Sir Robert Floyer au point d'arranger le paiement de ses dettes d'honneur en espérant faire épouser sa pupille Cecilia par ce maquignon qui suppute le plaisir à tirer des chevaux et des femmes autant qu'il défie le hasard. Le passage suivant dépeint les façons du baronnet quand il examine Cecilia pour la première fois – comportement qui ne changera pas puisque, fidèle à la loi de la satire, qu'elle procède par exagération ou grossissement, le personnage dénoncé demeure fixe lors du récit :

The moment Cecilia appeared, she became the object of his attention, though neither with the look of admiration due to her beauty, nor yet with that of curiosity excited by her novelty, but with the scrutinizing observation of a man on the point of making a bargain, who views with fault-finding eyes the property he means to cheapen.
(Cecilia, p.34)

Ce passage n'est pas satirique ; le personnage le devient, ne déviant jamais du même comportement. Néanmoins ces lignes sont utiles pour renforcer l'idée d'un joueur, d'un turfiste, d'un homme sans morale et également pour impliquer le combat à venir entre vice (le baronnet) et vertu (Cecilia). En outre, la personnalité dominante de Sir Robert Floyer va conduire Mr Harrel à l'abîme et ruiner Cecilia par la même occasion. Et donc, à la manière de Hogarth, les romans de « manières », à travers intrigues et peinture de mœurs, nous aident à toucher du doigt la réalité historique. C'est en particulier vrai des romans de femmes ; ces dernières, sans être animées d'une verve agressive ou d'un esprit de satire trop cruel, ont le talent de nous faire visionner le monde qui les entourait et de nous prêter leur propre regard grâce à l'emploi qu'elles font d'un esprit satirique sans rancune mais suffisamment ajusté pour jouer sur le double, voire triple-entendre.

Cette ubiquité du monde de la dépense à une époque où subsistait un gouffre entre les pratiques du monde provincial et celles du monde citadin est l'axe autour duquel fonctionne une grande partie de la satire chez les romancières dont les intrigues vont et viennent entre capitale(s)¹ et provinces. Cette différence entre ville et campagne, notamment dans le domaine des manières, est l'une des caractéristiques de la Grande Bretagne sociale à l'époque qui nous intéresse. Et le contraste n'est pas toujours au désavantage des ruraux ; c'est même plutôt l'inverse chez les trois romancières. Ainsi, les propriétaires terriens avaient l'avantage de faire construire leurs demeures le plus en retrait des routes, le plus loin possible de l'œil du vulgaire, plantant les allées qui y menaient (ou « drives ») de

¹ Capitale(s) parce que nous évoluons chez Ferrier entre campagne écossaise, Edimbourg et Bath.

grands arbres. Dans les quartiers les plus huppés des villes, le propriétaire d'une maison, voire d'une vaste demeure comme c'est le cas des aristocrates, ne peut échapper au bruit des attelages, à la saleté et à la boue que laissent derrière eux des milliers de chevaux et, en lieu de parc, doit se rabattre sur les lieux publics ouverts à tous comme Vauxhall et autres. Darcy possède plusieurs résidences mais la plus importante est Pemberley : pour s'y rendre, on doit d'abord traverser un bois (Pemberley Woods), grimper un demi-mile avant de déboucher sur le premier point de vue permettant d'apercevoir la demeure, et encore faudra-t-il passer par une vallée sur une route sinueuse. Cette difficulté d'accès fait songer à ces imprenables forteresses à la différence près qu'à l'intérieur tout est plaisant, riant, élégant et surtout pas vulgaire.

Le fait que les héroïnes de Burney, Austen et Ferrier soient, somme toute, des campagnardes dont certaines découvrent la ville (Evelina et Cecilia à Londres et Bristol, Catherine Morland et Anne Eliott à Bath, Mary à Edimbourg et Bath et Gertrude à Londres) et en exposent les vices, est indirectement une façon de célébrer la bonne santé de la vie à la campagne (en accord avec *Candide*, par exemple) ; en outre, la technique utile qu'est la narration journalistique qui transforme les villes en pays étranger (évoquons *Les Lettres Persanes*) aide à satiriser les mœurs relâchées, une notion de la dépense extravagante et des modes ahurissantes. Car ces modes étaient réellement incroyables, au-delà de ce qui est évoqué dans les romans¹, et touchaient au paraître et au comportement ; le paraître est un domaine sur lequel la satire en gravure aide davantage à comprendre que l'écrit, notamment en ce qui concerne nos romancières qui ont un faible pour les dialogues et, surtout en ce qui concerne Burney et Austen, escamotent toute description autre que comportementale. Ces excès dans le paraître ont conduit non seulement au fameux élargissement des portes pour laisser passer les robes à panier et, au 19^{ème} siècle, les crinolines, mais également à la transformation des carrosses et des chaises à porteurs pour accommoder des coiffures de trois pieds de haut (époque de George III) par exemple.

¹ *Belinda* de Edgeworth, et les poèmes « scatologiques » de Swift s'en approchent. Pour s'en rendre compte néanmoins, les lettres de Burney et, plus tard, de Ferrier à Miss Clavering, sont fort utiles.



Mais les villes n'avaient pas que des désavantages puisqu'elles étaient les pôles magnétiques des modes que ce croissant désir de posséder favorisait ; il ne s'agissait pas que de vêtements. Rappelons la petite escarmouche entre Darcy et Mrs Bennet : « In a country neighbourhood you move in a very confined and unvarying society », remarque l'un, tandis que l'autre rétorque : « I cannot see that London has any advantage over the country for my part, except the shops and public places. » (p.43). En d'autres mots, Londres a les divertissements, les arts, et une foule de gens pas seulement anglais; en outre, c'est le paradis du shopping. Cet échange d'amabilités ne nous donne pas uniquement un aperçu sur le caractère des personnages : leurs deux points de vue se défendent. Les boutiques et les lieux de divertissements sont importants ; Mrs Bennet est peut-être bête, mais le récit montre qu'elle ne connaît aucun lieu de villégiature et que les joies comme les sorties en

¹ C'est ce qui fait que Hogarth, dans son *Analysis of Beauty* condamne tout ce qu'il appelle « travesty of nature », citant le livre de John Bulwer, *Anthropometamorphosis*, dans lequel l'auteur explique que ceux qui déforment le corps par des moyens artificiels montrent un mépris pour ce qui apparaît beau et bon aux yeux du Créateur. Pour plus de détails, lire : Diana Donald, *Followers of Fashion, Graphic Satires from the Georgian Period*, Hayward Gallery, 2002, p.9.

dehors du county où elle réside sont goûtées par personnes interposées, ses filles – son mari lui refuse même un petit séjour au bord de la mer. Parce que les boutiques équivalent à des cavernes d'Ali Baba pour une dame de la campagne, leur éloignement leur confère naturellement un charme supplémentaire.

De la ville, les dames de la campagne se contentent de recevoir les journaux londoniens grâce auxquels elles peuvent être au fait des nouvelles modes (et potins sociaux) et s'en inspirer pour adopter les façons de la ville à leur campagne, tout en ne pouvant pas éviter un décalage forcé.¹ Et la consommation est certainement l'un des critères que l'on peut utiliser pour estimer l'origine sociale – et donc la possibilité d'avoir une éducation – d'une personne de cette époque. Il sied ici de préciser que l'ampleur de la production nationale en objets de consommation de toutes sortes était soutenue par un chauvinisme puissant, que Burney n'hésite pas à mettre en roman avec le personnage de Captain Mirvan dans *Evelina*, et Austen avec General Tilney, dans *Northanger Abbey*.

La quête du plaisir et du matérialisme se retrouve quotidiennement dans la vie des anglais à la fin du 18^{ème} siècle même si certains ne peuvent y participer. Et les deux notions sont indissociables d'un progrès technique multidirectionnel et pluridimensionnel. Tout est essayé et le progrès touche à tout. Le paysage lui-même est transformé par ce progrès, entre mines, manufactures, moulins, réseaux de canaux et routier. Ainsi la mode proposait des tissus de qualité faits en Angleterre et la demande était croissante. Richard Arkwright, propriétaire d'une filature de coton à Cromford, avait mis au point des métiers à tisser très lourds qui demandaient une énergie bien plus colossale que celle fournie par l'homme. Les manufactures sont dès lors construites près des rivières où les moulins à eau fournissent l'énergie. Les mines et les manufactures s'équipent de machines et de condensateurs de plus en plus performants comme ceux inventés par James Watt et Matthew Boulton, à partir de 1775. Ces machines dont le produit fini rend nos héroïnes et nos héros élégants consomment du fer, du charbon et de l'eau pour leur fonctionnement. Quant aux mines et

¹ Amanda Vickery qui étudie les lettres et les carnets laissés derrière elles par les dames du Yorkshire, cite plusieurs exemples de dames de la campagne se moquant de celles qui singent les citadines au détriment de tout bon sens : ainsi une demoiselle passe un après-midi entier à écraser des insectes en vue d'obtenir une teinture pour robe alors à la mode (la couleur puce) ; une jeune mariée s'inspire des coiffures énormes de la duchesse du Devonshire et fourre dans ses cheveux tout un attirail d'accessoires en cire qui se mettent à fondre en face du feu de cheminée. Mrs Shackleton qui est l'une des principales sources de lettres pour Vickery, fait cette plaisante remarque à la réception d'une lettre écrite par l'une de ses amies : « I read a long and Entertaining letter from Mrs Ramsden at the present Indecent , Fashionable meetings of the Conspicuous, Great Ladies of this Isle fie for shame. » In : *The Gentleman's Daughter*, Yale U.P. (1998) 2003, p.173-174. Tout le chapitre intitulé « Elegance » est rempli d'anecdotes de ce genre. Et comme on le voit il y a autant de surprise délicieusement scandalisée dans le ton de cette lettre que lorsqu'Evelina revient de chez le coiffeur avec un coussinet incorporé à ses cheveux qu'elle n'est pas prête de pouvoir peigner, comme elle en fait d'ailleurs la remarque (*Evelina*, Vol.I, Letter x).

aux filatures, non seulement la main d'œuvre se compose d'hommes, femmes et enfants, mais il faut attendre 1819 pour que les heures de travail des femmes et des enfants soient réduites. Les femmes font également tous les durs travaux agricoles où elles sont traitées de façon odieuse, leurs vies écourtées, leur dignité bafouée par les viols à répétition pour obtenir du travail et du réemploi. Les mines sont des enfers.¹ Ce sombre et terrible revers de médaille n'est pas sans évoquer la constante des lois de l'emploi pour le commerce où les pauvres usent leurs vies à fournir les articles luxueux dont les riches seulement peuvent se porter acquéreur. Ce n'est pas notre sujet, mais ce n'est pas une raison pour ne pas le mentionner. Néanmoins, nous avons tout de même un lien pertinent avec l'histoire du commerce : nos comportements de consommateurs ne sont pas éloignés, en qualité de phénomène, de ceux qui existaient à l'époque. En dépit donc des décalages inévitables et multilatéraux entre écrits de la fin du 18^{ème} siècle et lectorat du 21^{ème} siècle, nous avons encore les mêmes relations entre pouvoir d'achat, ville, ruralité et usine et les variantes dans l'acquisition sont conséquentes à des données sociales basées sur l'inégalité. La différence est, naturellement, dans les besoins accrus.

Passons brièvement aux lieux de divertissement. Une autre caractérisation du « long » 18^{ème} siècle est une socialisation nouvelle à tous les niveaux. A cet effet éclosent des centaines de cafés et de clubs, chacun ayant sa particularité. Mais tous ces clubs et cafés aux noms évocateurs (The Lunatic Club ou bien le fameux Hell-Fire Club des libertins par exemple) ou réservés à l'aristocratie comme White's ou Almack's qui sont en réalité des tripots de luxe où se perdent des fortunes, sont des créations masculines. Les femmes n'ont pas, à ce point de vue, à avoir trop de regrets, si ce n'est d'être réduites pour la majorité à être confinées chez elles pendant que leurs tendres époux vont boire ou jouer l'argent du ménage, voire l'argent déjà prêté par un usurier. Si les clubs et les tripots ne sont pas pour les héroïnes de romans, elles peuvent se retrouver dans les assemblées dont les activités principales sont (encore) les jeux de cartes, la danse et la conversation. Ce sont de telles assemblées que fréquentent Evelina et Camilla, héroïnes de Burney, ou Catherine Morland (*Northanger Abbey*). Certaines assemblées demandaient une participation financière plus élevée, comme la City Assembly et la London Assembly où la compagnie appartenait à la catégorie sociale des « polis ».

¹ Les terribles souffrances des femmes victimes de gang-masters dans les travaux agricoles ou dans les mines (décrites dans *Coal Trade of Scotland* de Bald pour les mines) sont évoquées avec précision par Ivy Pinchbeck, *Women Workers and the Industrial Revolution, 1750-1850*, London Routledge, 1930. Cette bibliographie très approfondie vient de Lynne Agress, *The Feminine Irony, Women on Women in Early-Nineteenth-Century English Literature*, Rutherford, Madison, Teaneck, Fairleigh Dickinson U.P., London: Associated University Presses, 1978. Voir chapitre « Ladies of Labor and Ladies of Leisure » p.21-47.

C'est essentiellement Burney qui promène ses héroïnes à Londres et dans les lieux de divertissements pour la bonne raison qu'elle les connaissait. Ces lieux de divertissements sont nombreux, qu'ils consistent en jardins comme Vauxhall, Ranelagh ou Marylebone, en *tea-gardens* ou en théâtre et opéras. Les divertissements privés avaient souvent besoin d'une figure publique comme Paul Langford nous en présente une, en la personne d'une Mrs Theresa Cornelys, qui présidait aux « vices » privés dans les années 1770¹. Elle transforma sa maison de Soho en ce que Horace Walpole appelait « a fairy palace, for balls, concerts and masquerades ». Elle avait organisé des manifestations culturelles alors appelées « Harmonic Meetings » qui furent si populaires qu'elle fut poursuivie en justice pour « séances théâtrales illicites » à la demande des directeurs de l'opéra de Haymarket. Cette Mrs Cornelys est un exemple parmi d'autres mais n'aurait-elle pas pu inspirer Maria Edgeworth pour les grandes dames dont son héroïne Belinda réproouve le comportement ? Quoi qu'il en soit, le succès social de ses réunions diminue au fur et à mesure que la mode des divertissements se renouvelait (et avec la construction et la vogue du Panthéon qui servait littéralement de place du marché au mariage).

Alors que Marie Antoinette jouait à la bergère au hameau royal, la mode de la fête champêtre déferlait sur l'Angleterre riche. La plus notable de toutes fut donnée en juin 1774 par un certain Lord Stanley, célèbre libertin dont la postérité n'a conservé que les courses de chevaux du Derby et des Oaks. La liste des invités était si longue que les sessions du Parlement furent levées afin de permettre à Lord North et à ses amis de s'y rendre ; la fête comptait des dryades, fées, bergers, des jeux et des sports rustiques.² Ces fêtes continuèrent un certain temps et se déplacèrent en Ecosse un peu plus tard ce qui explique que Lady Juliana, l'anti-héroïne de *Marriage* de Ferrier, imagine pouvoir se promener en Ecosse en pantoufles et mante de satin, errant de fêtes champêtres en élégants pique-niques. Pour contrebalancer ces joyeuses effervescences, il suffit de se rappeler qu'à l'époque du Dr Johnson, Londres seul compte plus de 10 000 prostituées³ pour une population de 650 000

¹ Pour le détail, voir : Paul Langford, *A Polite and Commercial People, England 1727-1783*, Clarendon Press, Oxford, (1989) 1998, au chapitre « Fashionable Diversion ».

² Voir : Ibid. p.576. Paul Langford rapporte également les échos d'une autre fête champêtre gâchée par le vent et la pluie et décrite par Mrs Chapone, où des chanteurs d'opéra manquèrent à l'appel et où les glaneurs arcadiens, donc peu vêtus, étaient obligés de porter des manteaux.

³ Chiffre donné par Roy Porter sans précision d'année dans *English Society in the 18th Century*, Penguin, (1982) 1991, p.264. Dans *Enlightenment*, Roy Porter avance un chiffre bien plus grand de 30 000; il rappelle que Boswell, qui semble avoir été un connaisseur tout comme le Dr Johnson, suggère dans son journal qu'un jeune homme ne pouvait pas marcher seul à Londres sans être vaincu par des « hordes de filles » (« hordes of harlots »), *Enlightenment*, Penguin, 2000, p.271.

(plus ou moins 50 000¹) dans les années 1770. Ces prostituées que Evelina décrit comme des femmes si bien vêtues qu'elle les prend pour des « ladies », se retrouvent partout et, alors qu'elles s'exposent à tous les vents, elles sont aussi visibles dans leur misère que les petits enfants démunis de tout, qui traînent dans les rues.²

La consommation noie Londres dans un déluge d'objets, parmi lesquels nous avons vu que ce n'est pas exagérer que de ranger jeunes filles et épouses qui sont, elles aussi, des biens à acquérir. Tim Fulford³ précise que le commerce des années 1780 ne couvre pas seulement le thé, les épices, et les ustensiles qui vont avec, mais bien sûr des êtres vivants ; animaux rares, hommes d'ethnies variées et femmes sont exhibés. Des danseuses exotiques, réelles ou prétendues, qui participent à de soit-disant rites de Vénus ou à des danses tahitiennes, attirent ainsi une foule de voyeurs. Des charlatans se font les entremetteurs de fausses vestales, dont Emma Hart, la future Lady Hamilton, et l'actrice Mary « Perdita » Robins qui est « vendue » au Prince de Galles (les actrices sont traitées de la même façon que les prostituées sur et hors trottoir). Le caricaturiste Gillray grave une vente intitulée « A Sale of English Beauties in the East Indies » (1786), où il montre des britanniques comme fournisseurs de chair fraîche aux harems de l'Orient. Quant aux femmes mises en vente sur ces tréteaux, elles ne sont pas des victimes vendues à de cruels Orientaux : au contraire, Gillray les dessine en train de marchander leur petite vertu et de conclure affaire avec les acheteurs. Ces excès, même s'ils sont caricaturés, ne sont pas sans influencer l'homme et la femme de lettres, d'une part, et l'attitude du patriarcat en général d'autre part. La luxure va de pair avec la vanité. Il n'y a pas que les « macaronis » qui prennent soin de leur apparence. Certaines gravures le prouvent⁴ ; ainsi, l'une d'entre elles, française, *La petite toilette* (1777-1783) de Jean Michel Moreau, montre un jeune marquis en robe de chambre, qui se fait boucler les cheveux. Derrière lui sont accrochés au mur des tableaux érotiques qui suggèrent qu'il n'y a pas conflit entre élégance presque féminine et virilité, ce que les britanniques ne comprenaient pas.

¹ Liza Picard donne les sources suivantes : E.A. Wrigley, R.S. Schofield, *The Population History of England, 1541-1871*, Cambridge, 1981 ; A.L. Beier, Roger Finley, *The Making of the Metropolis*, London, 1986. In: Liza Picard, *Dr Johnson's London*, London, Phoenix Press (2000) 2001, p.3.

² La reine Charlotte patronna la Magdalen House pour prostituées repentantes ; les chiffres donnent 3000 femmes aidées par cette maison dans ses premières 35 années d'existence. Paul Langford, *A Polite and Commercial People, England 1723-1783*, Clarendon Press, Oxford, (1989) 1998, p.143-145.

³ Tim Fulford, « Getting and Spending : The Orientalization of Satire in Romantic London », *The Satiric Eye : Forms of Satire in the Romantic Period*, Stevens E.Jones (ed), Palgrave Macmillan, 2003.

⁴ Gravures reproduites dans : *Followers of Fashion, Graphic Satires from the Georgian Period*, Hayward Gallery Publishing, 2002, p.32-33. Le nom du graveur auteur de *A Gentleman's Toilette* de 1771 n'est pas mentionné.



JEAN
MICHEL
MOREAU

LA PETITE
TOILETTE

Une autre gravure, anglaise cette fois, *A Gentleman's Toilette* (1771), montre justement l'impossibilité de concilier raffinement et virilité ; on y voit un homme dont on poudre la perruque avant qu'il ne se rende à une soirée chez Mrs Cornelys ; un cuisinier lui parle de « bouillie ragout fricasée », plats méprisés par les Anglais chauvins. Des tableaux érotiques

sont également accrochés au mur, mais cet amollissement à son prix : pendant que cet élégant reçoit des friandises d'une demoiselle bien habillée, son valet est en train de voler dans son secrétaire.

La perruque poudrée est encore à la mode vers la fin du 18^{ème} siècle ; on la trouve dans les romans de Burney de pair avec une mode parallèle de porter ses propres cheveux bouclés, mais les héros de Austen et ceux de Ferrier portent leurs cheveux plus courts et non plus retenus par un ruban. La perruque poudrée est un indice du paraître élégant et concerne également les femmes, notamment à la Cour. Les dégâts causés par cette poudre (et le maquillage qui allait souvent avec, autant pour les hommes que pour les femmes) sont aussi malsains que les puces et toutes sortes de vermine qui infestaient la literie et les maisons élégantes sans épargner le roi.

Nous verrons lors de l'analyse de *Evelina*, le traumatisme que les dictats des modes peuvent infliger aux femmes dépourvues d'intelligence et de bon sens.

Naturellement, l'habillement et les divertissements sont à classer comme cibles de la mode comme de la satire. Néanmoins, apparence et divertissements ne font qu'accompagner un relâchement moral que la satire condamne. Les mœurs dissolues étaient encore et toujours à la mode, et il semble que les princes royaux et les princesses royales, fils et filles de George III, donnaient le ton dans le domaine (à l'exception de la princesse Augusta mariée au prince de Brunswick).¹ Si les femmes du Ton évoluaient dans une

¹ Il est surprenant de voir comment Burney jouait sur les deux tableaux, critiquant la suffisance voire la licence des aristocrates dans ses romans, et demeurant toujours en bons termes avec la reine Charlotte et ses filles comme on peut s'en rendre compte à la lecture de son journal adressé à son père, le Dr Burney. Elle écrivit cinq journaux détaillés, surnommés « *Windsorniana* » et dans la partie i-V (iii 172-196) allant du 5 au 8 Juillet 1796, elle raconte comme la reine et ses filles la reçurent à Windsor à l'occasion de la dédicace de *Camilla* à la reine, et comme elle leur est reconnaissante de leur bon accueil. Il y a à l'égard des princesses royales un manque de critique lucide qui surprend notamment lorsqu'on voit avec quelle force elle satirise les vicissitudes de la noblesse. Bien des années de ces journaux ont été coupées par les éditions successives, le tout étant trop volumineux. Néanmoins, on trouve les manuscrits, journaux, cahiers, etc. bien protégés dans la collection privée Henry W. & Albert A. Berg à la New York Public Library.



sphère où la moralité était absente¹, le taux accru de divorces demandés par les femmes retourna l'attention contre elles ; lors d'un débat à la Chambre des Lords en 1771, déjà Lord Pomfret se plaignait à voix haute et sans ménagement de ce que :

*...they got no business done that session on account of these damn'd divorces. Every wife that can creep into a back room or a corner is a whore. They are always fresh from this business – morning and evening – noon and night. They go to it with the keenness of the wren, and with the quickness of the sparrow.*²

Lord Pomfret n'était pas le seul à vouloir amender la loi sur les divorces. La proposition fut amendée deux fois, approuvée par la Chambre des Lords et rejetée par la Chambre des Communes en 1771 et 1779. En sus de cette histoire de divorce, la conviction était largement répandue dans les années 1780 que le déclin de la moralité était dû surtout aux femmes. Ainsi l'auteur du *Female Congress* de 1779 reliait : «...the frequent violations of the marriage bed, and the rising licentiousness of female manners, which in our days

¹ Une fois de plus nous ferons appel à Edgeworth qui choisit comme cible ce genre de femme dans sa *Belinda*.

² *London Magazine*, 1772, p.403.

have dishonoured Britain. »¹ Comme nous le voyons, quelles que soient les classes sociales, la femme ne bénéficie pas de soutien à la fin du 18^{ème} siècle ; même si quelques hommes de lettres se penchent sur l'existence féminine, c'est surtout pour satisfaire leur désir d'approfondir les destins d'une certaine catégorie de femmes, souvent des prostituées. Sans les auteurs féminins, sans leurs romans de manières qui rendent si vivant un monde mort pour nous, que saurions-nous sur ces infimes riens, ces talents secrets ou enfin de l'habileté des femmes à éduquer leur famille, notamment dans cette classe mouvante et affairée qui est la classe moyenne, « the middle sort », « the middling sort » ou, bien sûr, « the middle class », classe si compartimentée que nous devrions plutôt choisir de la mettre au pluriel.

Pour conclure sur ce sous-chapitre, nous devons rappeler la force du lien qui s'établit entre les classes moyennes, la condition féminine et le roman féminin. Les hommes de toutes les classes sociales avaient de fait en la femme, le bouc-émissaire pratique pour rejeter sur elle les conséquences de leurs propres comportements ; pour contrer à cela, la femme des classes moyennes profita le plus largement de l'alphabétisation générale non seulement pour écrire – pas seulement des romans – mais aussi pour lire. Le pouvoir de l'écriture à l'époque est considérable, quelle que soit la forme du texte écrit. Mais celui des romans féminins – tout comme des lettres, des journaux, voire de certaines pièces de théâtre - nous ouvre les yeux sur une société dont longtemps nous n'avons eu que le point de vue masculin.

Nous avons donc tenté d'établir les catégories sociales que l'on retrouve dans les romans présentés et nous avons vu comment il est possible de connecter la bonne santé des classes moyennes, dont celle des commerçants, avec les progrès techniques de l'industrialisation ; ces progrès se répercutent dans le quotidien féminin et romancier par le biais de nouvelles préoccupations, de nouveaux comportements, et, malheureusement, d'exigences progressivement durcies de la part de la société patriarcale ET féminine en général, ce qui tend à rétrécir encore davantage l'espace alloué à la femme. Du fait de ce rétrécissement des libertés comportementales de la femme, les romancières qui viendront au 19^{ème} siècle ne seront plus portées au recours à la satire ; les grands romans seront ceux qui orchestreront les fluctuations sociales avec comédies et tragédies, et couvriront le domaine des déboires humains. Ce sera le cas de George Eliot, d'Elizabeth Gaskell et de certains romans de Charlotte Brontë. La satire demeurera donc la propriété des hommes avec Thackeray, puis Dickens, Trollope et même Collins.

¹ *London Magazine*, 1779, p.viii.

Etant donné l'espace chronologique dans la durée que représente la succession des romans de Burney, Austen et Ferrier, nous allons avoir l'occasion de découvrir l'importance des petits riens qui dissimulent d'importants phénomènes sociaux.

A présent, tournons-nous justement vers l'une des caractéristiques importantes des romans de femme, commune aux trois auteurs, qu'est le didactisme. C'est l'une des l'une des notions indissociables de la satire d'une part, et dont la romancière de l'époque est priée implicitement par le patriarcat, ses lois et ses sermons, de tenir compte d'autre part. Nous allons donc voir comment cela fonctionne.

2- Didactisme

A première vue, la notion de didactisme est rébarbative. Les écrivains de la fin du 18^{ème} siècle doivent néanmoins faire avec, qu'ils le veuillent ou non. Rappelons le rôle conféré à la fiction par le Dr Johnson. Il écrit que l'usage de la fiction est : « ...*to initiate youth by mock encounter in the art of necessary defence, and to increase prudence without impairing virtue* » ; il met l'accent sur le fait que si le vice doit être décrit, il doit toujours répugner, et enfin : « *It is to be steadily inculcated, that virtue is the highest proof of understanding, and the only basis of greatness* ». ¹

Si cette citation précède de beaucoup l'époque de Burney et donc bien sûr de Austen et Ferrier, il n'en demeure pas moins vrai qu'il y a une attitude consensuelle sur la question du didactisme et de la moralité, entre les écrivains de l'époque, quelle que soit la forme générique dont ils soient les auteurs. Remplissant la fonction de communication entre l'écrit et le lecteur telle que Genette la décrit², Fielding donne son opinion sur le rôle didactique de la satire et du roman satirique dans *Joseph Andrews* :

Not to expose one pitiful Wretch to the small and contemptible Circle of his Acquaintance ; but to hold the Glass to thousands in their Closets, that they may contemplate their Deformity, and endeavour to reduce it, and thus by suffering private Mortification may avoid public Shame. This places the Boundary between, and distinguishes the Satirist from the Libeller; for the former privately corrects the fault for the Benefit of the Person, like a Parent; the latter publicly exposes the Person himself as an Example to others, like an Executioner. (Book III, Chapter I)

Il n'y a pas de didactisme sans lectorat ciblé. Ainsi « The Muse of Satire »³ de Maynard Mack précise que la poésie satirique n'exprime pas :

...the poet's actual feelings about a contemporary, but the strong antipathy of Good and Bad. The historical author of the poem is not the same as its dramatic speaker; and hence, the poetry reflects a general fictive situation which is characterized by impersonality.

¹ In : *The Rambler*, 31 Mars 1750.

² Dans *Figures III*, Seuil, 1972, au chapitre « Voix » et au paragraphe « Héros/Narrateur », p.262. Genette explique que dans certaines œuvres comme *Tristram Shandy*, le narrateur semble plus intéressé par le rapport qu'il entretient avec son lecteur qu'avec le récit.

³ Maynard Mack, « The Muse of Satire », *Satire : Modern Essays on Criticism*, Englewood Cliffs, N.J. : Prentice Hall, Inc, 1971, p.201.

Cela revient à dire qu'au lieu de voir la satire comme une arme qui cherche à blesser les cibles du ridicule, on peut considérer un ouvrage satirique comme un récipient de vérités universelles que le lecteur diligent et perspicace peut maîtriser s'il comprend les formules qui codifient ces vérités universelles. Cette remarque de Mack est reprise par Edward Rosenheim qui voit dans cette affirmation une tentative de transformer des faits historiques (ainsi les épîtres nominales de Pope ou les satires socio-politiques du Dr Johnson font allusion à des faits réels) et de lire des allusions particulières comme des véhicules de morale universelle qui détruit l'essence même de la satire :

*Punitive satire is distinguished by the presence of BOTH the historically authentic and the historically particular : in the absence of either, the satiric quality disappears. [...] Swift's chief target is the Royal Society rather than vanity in general. Walpole rather than man's venal tendencies, Puritan enthusiasm rather than the vice of affectation.*¹

Il n'est pas inutile de rappeler qu'il existe de tels points de vue conflictuels sur la satire, avant de nous préoccuper de romans qui n'ont pas de cible nominale et qui constituent de façon plus ou moins codée des avertissements à l'égard des lecteurs et de la jeune fille en particulier. Mais la position moralisante de la satire augustéenne² que dominaient Pope et Johnson imprègne tout écrit qui ne veut pas entrer directement en confrontation avec la critique de l'époque. Et en fin de compte, de la satire versifiée au roman qui a recours aux divers outils de la satire, globalement ou en partie, l'écart n'est pas si large.

Pour Eva Figes, les valeurs chrétiennes et un nouveau didactisme sont réaffirmés de façon explicite à partir de la seconde moitié du 18^{ème} siècle³ d'abord par les poètes puis par les romanciers (Richardson autant que Fielding, Goldsmith autant que Smollet) et bien sûr les romancières. Le contenu moral de bien des romans féminins ressemblait à une forme d'autojustification, la seule défense contre l'accusation que l'on voulait porter à l'encontre de la littérature féminine, à savoir que les romancières remplissaient les cervelles des jeunes

¹ Edward Rosenheim, « The Satiric Spectrum », *Satire : Modern Essays on Criticism*, Englewood Cliffs, N.J., Prentice Hall, Inc, 1971, p.318-326.

² Pope ou le Dr Johnson sont des exemples de la satire augustéenne, qui fait suite à la satire de la Restauration et de ses « court wits ». C'est une satire plus diplomatique, moins sombre et moins libertine que par exemple Sir George Etherege ou Rochester. Même si Horace est la forme la plus volontiers choisie, Juvenal et son courroux sont encore de mise. Mais c'est Pope qui personnifie la satire augustéenne avec l'équilibre tranché entre vice et vertu et la forme qui s'inspire de Horace.

³ Ainsi Eva Figes explique qu'étant donné le peu de valeur littéraire accordée aux romans féminins, les romancières étaient obligées d'être sur la défensive : « They tended to play safe, by reflecting conservative values. Scarcely daring to lay claim to that male preserve, literary merit, they tried to obviate the charge of frivolity by preaching duty, good sense and propriety to their audience of young ladies. » Eva Figes, *Sex and subterfuge, Women Writers to 1850*, Macmillan, 1982, p.22.

filles de fadaises romantiques. Eliza Haywood proclamait que ses romans pleins de séduction, d'enlèvements, etc., étaient écrits pour servir d'avertissement aux jeunes filles ; néanmoins, ce sont les romans écrits plus tard qui correspondent davantage aux critères de didactisme tels qu'ils l'étaient conçus par le Dr Johnson par exemple. Et parmi eux, ce sont les romans de mœurs et les « *courtship novels* », souvent des *Bildungsromane*, qui dominent.

Pour résumer, le roman qui se sert de satire montre donc une image un peu décalée, exagérée ou déformante, à la lectrice qui devrait s'y reconnaître et, dans l'intimité de son boudoir, ravalier sa fierté sans avoir à rougir devant un témoin. Voilà pour l'aspect théorique de la satire féminine qu'inconsciemment ou pas, une romancière cherchait à donner à un lectorat masculin, le plus important – rappelons-le – étant la critique dans les journaux. La thèse cherche donc à faire ressortir ce qu'il pouvait y avoir de proto-féministe ou même de simplement vraiment féminin, derrière le procédé. Ce qui unit Burney, Austen et Ferrier, derrière leurs styles très différents, demeure tout de même que leur satire se situe dans le quotidien féminin même s'il y a juste raison de croire que cette satire vise au-delà de cet espace étroit.

La notion de didactisme enferme la narration dans une cote de mailles moralisante. Il n'y a pas de doute que le recours à la satire signale une dimension morale et nécessite dans la narration la présence d'éléments prononcés qui représentent le Bien et le Mal. L'auteur doit veiller à ne pas rendre pesante la dimension didactique de son ouvrage. Si au 21^{ème} siècle nos points de vue de ce qui est mal et bien peuvent, ou pas, varier, l'analyse de tout ce qui constitue l'art des romancières doit s'effectuer en rétrospective parce que les stratégies narratives comme le style de chaque auteur sont à associer à la réalité de leur époque ; cette réalité réclamait d'elles une portée morale, car pour le lectorat d'origine, celle-ci ressemblait à une garantie de qualité, qu'il s'agisse d'œuvre satirique ou non. Pourquoi ?

Nous avons vu en première partie que la portée morale du roman se transforme après la première moitié du 18^{ème} siècle. Un bon roman devient un texte dans lequel, entre autres, pour encourager la moralité, on doit la mettre en présence des travers à dénoncer et la faire triompher. C'est d'autant plus nécessaire à l'époque où Burney écrit ses deux premiers romans : des hommes comme Lord Pomfret, qui ne sont pas des écrivains mais dont le discours est reproduit dans les journaux, s'agitent contre les méfaits des femmes infidèles, et la femme doit toujours et encore prouver son honnêteté, sa chasteté et sa soumission. Une romancière doit se vendre. Elle doit trouver les arguments en accord avec la pensée

dominante de son temps si elle veut être éditée. Son lectorat peut être composé des deux sexes comme c'était le cas, on le sait, de Burney. Elle ne cherche donc pas – et ce n'est pas du tout dans son caractère – à choquer le lectorat mais à convaincre par l'emploi récurrent des tropes mis au service de la satire de renoncer à certaines folies. Depuis les Romains, la satire est l'arme du bon sens et c'est ainsi que le concevaient Addison et Steele.¹ Pour les femmes, le choix à prendre lors du recours à la satire est une grande diplomatie à l'égard d'un éventuel lectorat masculin, et la nécessité de codifier en quelque sorte la critique de façon à ce qu'elle amuse sans alarmer.

Une partie du lectorat original était à même de discerner ce qui était ainsi celé dans la satire et sans doute certaines allusions nous échappent-elles ; néanmoins, s'il y a à décrypter ce qui est autant explicite qu'implicite pour une meilleure compréhension du texte, nous avons la possibilité de lire l'œuvre d'une façon différente grâce au travail incessant des chercheurs et des historiens, et également grâce aux lettres et aux journaux des auteurs, dont le lectorat d'alors n'avait pas connaissance. Avec une bonne connaissance du contexte, de la biographie de chaque auteur, des critiques des auteurs dans les gazettes ou rapportées dans les lettres, on peut donc retrouver les directions secrètes de l'intrigue, de la satire ouverte et camouflée.

On peut sans doute déceler d'autres intentions, des indignations ou des amusements cachés sertis ci et là dans l'œuvre, en somme ce que Audrey Bilger nomme « Enlightenment feminist humor ».² Cela revient à dire une rébellion couverte des romancières à l'égard du code de conduite imposé par les divers « conduct-books » qui étaient de purs produits masculins. Bilger précise d'ailleurs :

Because the preference for sentimental comedy relied so heavily on images of domestic order and because domestic order required that women be subordinate to men,

¹ A l'inverse de cette affirmation, Erin Mackie voit dans le désir de Addison et Steele une censure qui a trop d'impact sur leurs lecteurs : « Pioneering and exemplary organs of the bourgeois public sphere, *The Tatler* and *The Spectator* register, if sometimes inadvertently, a consciousness of the deep ambiguities, the threats and potentials, of fashion and consumption. These forces seem to colonize the lives and psyches of their contemporaries in dangerous ways, yet at the same time seem open to appropriation for principled change.[...] Yet they must also maintain a critical stance outside the market and the fashionable beau monde in order to legitimate their authority as somehow outside these, and so not subject to the corruptions of ephemerality, superficiality, and vanity that drive the fashion market. » Erin Mackie, *Market à la Mode, Fashion, Commodity, and Gender in The Tatler and The Spectator*, The John Hopkins U.P., Baltimore & London, 1997, p.xv.

² Audrey Bilger, *Laughing Feminism, Subversive Comedy in Frances Burney, Maria Edgeworth, and Jane Austen*, Detroit, Wayne State U.P., (1998) 2002, p.10. Dans le premier chapitre, l'auteur explique l'importance des "conduct-books" et le soin que devait prendre une romancière de ne pas se moquer du patriarcat. Les héroïnes d'alors anticipaient « l'ange de la maison » caractéristique des vues masculines sur la femme, alors et peut-être encore de nos jours.

*social fears of non-compliance and disruption made it difficult for a writer to be comic, critical, and female.*¹

On n'insistera jamais assez sur le despotisme de ces livres de conduite dont les auteurs les plus connus, outre James Fordyce, sont John Gregory et Thomas Gisborne, hommes pour lesquels l'harmonie domestique exigeait que la femme gouverne son sens de l'humour autant que les manifestations, si minimes qu'elles soient, de sa sexualité. Et sur ce plan là, d'ailleurs, Mary Wollstonecraft, nous l'avons vu, se range avec eux.

Le didactisme au 18^{ème} siècle réclamait une certaine ruse et de la prudence de la part de la romancière si elle voulait vraiment prêcher sur deux plans : le plan des excès et des ridicules qui constitue habituellement la cible de la satire, et le plan du dialogue muet de femme à femme, d'écrivain à lectrice qui sont sur un pied d'égalité. Il y a également la nécessité d'ajuster la satire au sexe de l'auteur. La licence d'expression swiftienne ne saurait convenir en association métonymique avec la très raffinée Adélaïde et sa mère Lady Juliana (*Marriage*), ni avec ces membres de la société « polie » et hypocrite que fréquentent Cecilia et les Harrel (*Cecilia*).

Dans sa pluralité de techniques ironiques, Austen est celle des trois qui fait le moins appel au burlesque, préférant la juxtaposition des parlers et des personnages, tout en progressant à pas mesurés avec une concision stylistique unique, qui vient nous mettre en tête l'importance des livres sterling pour la vie de chaque femme et chaque fille dépendante. Il y a des excès à ce point de vue chez Austen, et c'est si remarquable que l'ostentatoire pose réflexion. En outre, cette réflexion tourne autour d'une ou deux « saisons », ces périodes de sorties et de mises en valeur des jeunes filles introduites dans le monde. Tout en s'inspirant de temps en temps de ses consœurs (et prédécesseurs), Burney et Edgeworth notamment, Austen réduit parfois son texte à une suite de sous-entendus et de non-dits qui se répercutent sur toute l'intrigue. Lorsque Jane Bennet est malade à Netherfield Park, les sœurs Bingley déplorent son manque de connexions familiales, la plaignant d'avoir un oncle avoué qui vit à Cheapside. Bingley et Darcy sont opposés sur le sujet :

« If they had uncles to fill all Cheapside », cried Bingley, « it would not make them one jot less agreeable. »

« But it must very materially lessen their chance of marrying men of any consideration in the world, » replied Darcy.

¹ Ibid. p.21.

To this speech Bingley made no answer; but his sisters gave their hearty assent, and indulged their mirth for some time at the expense of their dear friend's vulgar relations. (Pride and Prejudice, p.37)

Ce petit passage bien clair est situé au début du livre : en quelques lignes, il résume toutes les positions sur lesquelles va s'articuler l'intrigue jusqu'à ce que Elizabeth Bennet aille à Pemberley et que commence l'inversion du cours des choses. Il annonce la déroute des amours de Bingley et de Jane, le rôle majeur que va jouer Darcy, l'hypocrisie et l'envie de Miss Bingley, et par conséquent la déception qu'éprouvera Jane Bennet à perdre un jeune homme qu'elle commençait à aimer et des amies qu'elle imaginait trouver en ses sœurs. Ce qui est sous-entendu est la décision de Darcy d'empêcher Bingley de se marier avec Jane Bennet ; c'est l'hypocrisie des sœurs Bingley ; c'est la fascination qu'exerce Darcy sur frère et sœurs Bingley avec sa fortune et les conséquences sociales qui en découlent. Ce qui a été dit plus tôt c'est que la fortune des Bingley s'est faite par le commerce. Ce qui est un non-dit est que Darcy est ami avec Bingley et ses sœurs parce que l'argent les a fait fréquenter le même monde et les moule dans une conformité d'habitudes. Un autre non-dit mérite attention : si Jane Bennet avait la fortune d'une Miss Bingley, même Darcy n'aurait rien à redire à l'oncle de Cheapside.

La satire chez Austen est parfois organisée comme un crescendo outré : un bon exemple est le second chapitre de *Sense and Sensibility* dans lequel John Dashwood et sa femme discutent de la somme à allouer à Mrs Dashwood et à ses filles, pour se résoudre à ne rien donner du tout. Mais la plupart du temps, elle s'effectue si en douceur que l'on ne s'en aperçoit qu'à la relecture ou à l'analyse, comme lorsque l'on épiluche le comportement des personnages secondaires tels que Lady Catherine de Bourgh, Mrs Bennet ou Lady Bertram. L'aspect didactique joue sur les personnages dissipés et sans principes¹ qui sont la cause du chaos et sur la mise à l'épreuve des héros autant que sur les personnages ridicules de la bouche desquels sortent parfois des réflexions de bon sens inattendu chez eux, technique partagée avec Burney. L'aspect didactique chez Austen n'est pas mentionné par tous les critiques – mais son ironie non plus – et cependant il est bien présent.² Tout recours à la satire est de par sa nature didactique, et si l'on part du principe que cette satire est présente dans le texte, le didactisme l'est aussi, chose qui est aisée à vérifier à l'analyse.

¹ Willoughby, Wickham, Mr Cranford pour les personnages dissipés. Mr Collins, Mr Rutherford et sa mère, Sir Elliot pour les personnages caricaturés. Chaque roman a les siens qui participent à la satire sociale et à la mise en place des intrigues.

² C'est entre autres l'opinion de Ian Fergus, dans *Jane Austen and the Didactic Novel : The Price of a Tear*, Macmillan Press, 1983. L'auteur met en rapport *Pride and Prejudice* et *Cecilia* (dont il conseille la lecture malgré l'estime mitigée qu'il lui porte).

Contrairement à Austen et Burney qui sont avarés de détails visuels et qui obligent le lecteur à lire à travers les lignes tout en projetant son imagination, Ferrier a recours à un comique situationnel et hyperbolique qui sert d'enjoliveur à son didactisme. Ainsi lorsque Lady Juliana, encore toute jeune mariée, vient d'arriver dans les landes écossaises que l'une de ses amies londoniennes lui a décrites comme un lieu idéal pour les fêtes champêtres, elle s'équipe de satin mauve pour aller faire une promenade. Les trois tantes écossaises, vieilles filles ridicules qui ont et du cœur et des manies, font de leur mieux pour la vêtir en accord avec le lieu de promenade. Pour Ferrier, c'est un procédé de distribution satirique qui souligne à la fois l'extravagance citadine dans laquelle Lady Juliana a été éduquée à Londres, et la rusticité sans bon goût des trois vieilles filles des Highlands :

The ladies therefore separated to prepare for their sortie, after many recommendations from the aunts to be sure to hap well ; but, as if distrusting her (Lady Juliana's) powers in that way, they speedily equipped themselves , and repaired to her chamber arrayed cap-a-pee in the walking costume of Glenfern Castle. And indeed, it must be owned their style of dress was infinitely more judicious than that of their fashionable niece; and it was not surprising, that they, in their shrunk duffle great-coats, vast poke bonnets red worsted neckcloths, and pattens¹, should gaze with horror at her lace cap, lilac satin pelisse, and silk shoes. Ruin to the whole race of Glenfern, present and future, seemed inevitable from such a display of extravagance and imprudence². Having surmounted the first shock, Miss Jacky made a violent effort to subdue her rising wrath ; and with a sort of convulsive smile, addressed Lady Juliana : 'Your Ladyship, I perceive, is not of the opinion of our inimitable bard, who, in his charming poem, The Seasons, says 'Beauty needs not the foreign aid of ornament ; but is, when unadorned, adorned the most.' That is a truth that ought to be impressed on every young woman's mind'.

Lady Juliana only stared. She was little accustomed to be advised as she was to hear Thomson's Seasons quoted.[...]

It was now Miss Nicky's turn.

'I'm afraid your Ladyship will frighten our stirks and stots³ with your finery [...]

All three now joined in chorus, beseeching Lady Juliana to put on something warmer and more wise-like ;

'I positively have nothing,' cried she, wearied with their importunities, 'and I shan't get any winter things now till I return to town. My roquelaire⁴ does very well for the carriage.'

The acknowledgement at the beginning of this speech was enough. All three instantly disappeared, like the genii of Aladin's lamp, and like that same person, presently returned, with what, in their eyes, were precious as the gold of Arabia. One displayed a hard worsted

¹ Pattens : entre socques et guêtres, ce que les dames de la campagne portaient sur leurs chaussures pour ne pas les salir. Ce ne sont pas des sabots.

² On devine que Lady Juliana est enceinte et risque d'attraper froid ou de glisser.

³ Stirks and stots : bœufs et taureaux. Détail qui a son importance. Nous comprenons grâce à cela que le laird de Glenfern en est encore à l'élevage du bétail et que le mouton n'est probablement pas arrivé jusqu'aux Highlands. L'importance de ces deux sortes d'élevage et leurs répercussions sur le peuple écossais (et le paysage) sera examinée en détail en partie IV.

⁴ Roquelaire : mante ou manteau de voyage.

shawl with a flower pot at each corner ; another held up a tartan cloak with a hood ; and a third thrust forward a dark cloth Joseph, lined with flannel ; while one and all showered down a variety of old bonnets, fur tippets, hair soles, clogs, pattens, and endless et ceteras. Lady Juliana shrank with disgust from these 'delightful haps', and resisted all attempts to have them forced upon her[...]. (Marriage, p.35-36)

Comme on le voit, il est impossible de choisir un extrait de trois ou quatre lignes, il fallait (presque) le tout pour rendre compte de la façon propre à Ferrier d'accumuler les détails, aidant ainsi à caricaturer deux sortes de désarroi : celui de la belle et bête Anglaise, et celui des trois Ecossaises attentionnées mais totalement dénuées de délicatesse. Cet exemple illustre également l'incompatibilité de toujours entre le rat des champs et le rat des villes. Lady Juliana est une femme gâtée, superficielle et ignorante, ainsi qu'une sottise représentante du monde « genteel » et « polite ». On se rend compte de son manque de bon sens à affronter le temps rude en satin et soie mauve, et de l'ignorance des Anglais, qu'elle symbolise dans les Highlands, d'un poète national comme Thomson. La lectrice est déjà prévenue du caractère superficiel de Lady Juliana ; ceci ne l'empêchera pas, si elle est coquette, de mépriser la rusticité de Glenfern et des trois tantes qui osent comparer leur élégante nièce à un épouvantail à vaches, qui cherchent à la chapeauter de vieux et à la chausser de socques voire de sabots ; mais la lectrice peut se raviser sur la folie vestimentaire quand elle arrive à la fin du chapitre, au retour de promenade :

As may be supposed, she (Lady Juliana) soon grew weary of the walk. The bleak wind pierced her to the soul; her silk slippers and lace flounces became undistinguishable masses of mud.(Marriage, p.37)

En règle générale, si l'expression déplaît, le didactisme court le risque d'échouer. Par conséquent, la dénonciation doit s'opérer de façon diplomatique ; ainsi dans la tradition des « polite », si le recours à l'opprobre, à la caricature ou à la parodie est indispensable, il devra être tempéré par des termes qu'une jeune fille bien élevée ne rougirait pas d'employer, mais surtout il est censé être en accord avec l'implicite dictature de la conformité aux règles établies coutumièrement pour la femme. Swift a su utiliser toutes les cordes d'une satire sans douceur pour ouvrir les yeux de ses contemporains. Mais l'aspect didactique de la satire ou, en d'autres termes, la satire à visée réformatrice, demande de procéder avec davantage de subtilité, de façon plus polie et moins directe. Il faut néanmoins préciser qu'en ce qui concerne nos romancières, Ferrier est la plus encline à la visée

réformatrice ; Burney et Austen se contentent de montrer implicitement que le revers de ce qui est satirisé devient non pas une apologie mais une indication de ce qui est acceptable. Cela aussi est un degré de didactisme.

Le didactisme féminin dans la satire demande un certain doigté. L'effet de nuance a un grand pouvoir persuasif ; c'est la nécessité de nuance qui peut mener soit à un amoncellement de détails qui servent d'amortisseurs entre leçon de morale et lectorat (Ferrier), soit à l'emploi de satire gigogne (Burney et Austen). Prenons Austen. Les nuances du jeu satirique sont chez elle parfois à tiroirs. Des tiroirs secrets. Dans *Northanger Abbey*, faut-il croire qu'une fois que Catherine Morland réalise que la vie n'est pas comme dans un roman gothique, les hommes Tilney en deviennent plus inoffensifs ? Le Général Tilney est tout aussi tyrannique ; si le très spirituel Henry Tilney se laisse complaisamment aimer par Catherine, c'est visiblement parce qu'il aime lui servir de Pygmalion. Et bien sûr, la satire qui joue avec la littérature gothique et l'impact qu'elle a sur les jeunes personnes qui aiment se faire peur, sert à dénoncer la personnalité du Général Tilney : dans l'esprit de l'héroïne, il est l'incarnation du bandit Montoni tiré des *Mysteries of Udolpho* de Ann Radcliffe, et dans l'intrigue, il est juste un peu plus reluisant : il est à l'affût d'héritières pour marier ses fils et entretenir *Northanger Abbey*. C'est parce que le Général Tilney est un rapace qu'il tombe dans le piège tendu par John Thorpe.

L'utilité des nuances n'empêche pas de tonitruer ou de vitupérer ; on peut encore se permettre des punitions grand-guignolesques : il suffit pour cela d'avoir recours à des personnages tiers au comportement excessif, que le lecteur voit aller et venir avec amusement et dont il considèrera les expressions pleines d'explétifs comme faisant partie du personnage et sans se rendre compte que celui-ci peut s'avérer être le porte-parole de la satire. Les caricatures chargées assurent le rire ou la dérision à l'égard des autres. Pour se ménager le suffrage d'un plus grand nombre de lecteurs, cependant, bien des écrivains qui se servent du comique comme de la satire, utilisent la technique de la double dénonciation, dotant leurs personnages caricaturés à la fois de travers impardonnables et de paroles qui peuvent constituer une remarque ambiguë sur le monde. Avec la rétrospective en plus, le lectorat moderne va projeter le faisceau des connaissances acquises en plus de deux siècles sur ces personnages et leur trouver travers ou raison dont, peut-être, l'auteur n'était pas conscient. Ces personnages satirisés et satiristes qui sont une particularité de Burney ici, mais de bien d'autres auteurs comme surtout Shakespeare, ne sont pas si faciles à cerner car

l'on ne voit pas toujours le but pédagogique attendant à l'intrigue¹. Ce n'est pas le cas de Austen et Burney. Mais cela peut bien être celui de Ferrier qui nous donne, par exemple, un personnage cible qui profère quelques vérités comme le Dr Redgill et que nous verrons en détail. En ce qui concerne Burney, si le capitaine Mirvan de *Evelina*, est vu par John Zomchick comme une force du chaos qui vient « bourgeoisement »² écarter tous dangers qui menacent la chasteté de l'héroïne³, on peut également le considérer comme une force satiriste – satirisée qui va attirer l'antipathie du lecteur à l'égard des hommes de la marine, l'antipathie de la lectrice à cause de ses façons brutales et patriarcales, mais l'intérêt de l'amateur de satire qui voit cet homme sans poli remettre à leur place ses supérieurs sur l'échelle sociale en visant aux faiblesses inhérentes au code d'une partie des « polis » et autres personnes du Ton, qui ont malheureusement assez de pouvoir pour nuire à la société.

Cette technique de satire par délégation est très utile pour l'amour de la satire et est activement employée par nos romancières. L'un de ces personnages est même une femme, dans *The Inheritance*, Miss Pratt qui a autant de bon sens et d'irrespect pour ses supérieurs hiérarchiques que de défauts inacceptables en théorie pour des femmes. Le rôle de Miss Pratt, que nous analyserons en partie IV, n'est pas didactique mais est extrêmement utile à l'intrigue. Ou plutôt ne semble pas didactique dans le contexte du début du 19^{ème} siècle, mais pour nous – et logiquement sa créatrice – Miss Pratt est une force féminine, voire féministe, qui ne se courbe pas devant le qu'en dira t-on et le pouvoir de l'aristocratie. Il est possible que pour Ferrier, la leçon didactique à mettre en avant soit la puissance de Dieu et l'égalité de tous devant Lui. Après tout, Ferrier était une Presbytérienne convaincue. Mais de nos jours, la vigueur de ce personnage est telle que nous pensons certainement en priorité à cette manifestation de volonté indépendante de la femme à une époque où cela n'était pas autorisé par la société.

L'équilibre entre crimes et châtements est un autre ingrédient logique à rajouter à la panoplie du didactisme. Il y a un consensus non prononcé entre les romancières qui est bien sûr de ne pas se mettre le lectorat masculin à dos. Ainsi doivent-elles user de psychologie non seulement pour plaire aux lectrices (et incidemment pour les faire réfléchir) mais aussi pour éviter de passer pour des « *Bluestockings* ». La connotation n'est populaire ni avec les

¹ Si ce n'est l'aspect humain.

² Parce qu'il sert ainsi à satisfaire la morale née du sein de cette sphère que sont les classes moyennes, et le besoin du lectorat de voir un juste équilibre entre satire, punition et récompense de la vertu.

³ Lire : John Zomchick, « Satire and the Bourgeois Subject in Frances Burney's *Evelina* », *Cutting Edges, Postmodern Critical Essays on 18th Century Satire*, Tennessee Studies in Literature, Vol.37, James E.Gill (ed) The University of Tennessee Press, Knoxville, 1985.

hommes ni avec un grand nombre de femmes¹. Ces obstacles limitent donc davantage la liberté d'écriture d'une romancière qui se livre à un petit jeu de critique sociale. Les femmes ne peuvent pas avoir les coudées franches de Swift qui met en scène des belles et dénonce les revers de scène : le résultat est bien sûr la fuite de l'amant. Ainsi il dénonce la saleté qui traîne dans le sillage d'une belle, dans son poème *The Lady's Dressing-Room*. Strephon, l'amant de Celia arrive quand la belle est absente et dresse une liste de linges sales et de peignes répugnants :

*The various Combs for various Uses
Fill'd up with Dirt so closely fixt
No brush cou'd force a way betwixt
A paste of Composition rare,
Sweat, Dandriff, Powder, Lead and hair;
(The Lady's Dressing-Room, 20-24)*

Une romancière de l'époque polie ne saurait dénigrer femmes ou hommes de cette façon directe. Il semble clair que la lectrice de Swift doit faire une croix sur son amour-propre ou se détourner du poème (et dans ce cas, la force du dénigrement agit à l'encontre de la persuasion didactique si l'on peut en prêter une aux poèmes scatologiques de Swift). La lectrice de Pope, si elle parcourt *The Rape of the Lock*, trouvera la critique de Belinda beaucoup moins offensante. Les peignes et les outils de maquillage qui font le faux charme de la belle sont également présents :

*The tortoise here and elephant unite,
Transform'd to combs, the speckled and the white;
Her files of pins extend their shining rows,
Puff, powders, patches, Bibles, billets-doux
(The Rape of the Lock, 135-138)*

¹ Nous savons que Burney ne les portait pas dans son cœur comme on peut en juger par sa pièce de théâtre *The Witlings* qui peut être un prêt pour un rendu puisque Elizabeth Montagu n'avait pas aimé *Evelina*, jugeant les personnages vulgaires. Pourtant, Mrs Selwyn, le *Bluestocking* d'*Evelina* est très spirituelle... Quoiqu'il en soit, Burney n'en met plus dans ses romans après *Evelina*, et Lady Smatter, personnage de *The Witlings* ridiculise ces femmes en symbolisant l'amateur stupide et superficiel de littérature par des déclarations de ce genre : « O, I am among the Critics. I love criticism passionately, though it is really laborious Work, for it obliges one to read with a vast deal of attention. I declare I am sometimes so immensely fatigued with the toil of studying for faults and objections, that I am ready to fling all my Books in the Fire. » (*The Witlings* , 42-47)

La perte de réputation de Belinda est la punition choisie par Pope pour tricher autant avec l'apparence. Pour un satiriste, le châtement est bien choisi, en fonction du crime : Belinda a fasciné par de faux appâts autant que par sa chevelure, sa coquetterie mérite qu'un homme et une paire de ciseaux soient les outils de représailles. Il est très difficile d'imaginer une femme, conditionnée par l'influence des siècles où sa seule valeur était déterminée à la naissance (l'apparence) dénigrant une autre femme pour faire le jeu de l'homme. Et pourtant c'est ce que fait Burney avec Mme Duval (*Evelina*), et ce avec une cruauté satirique juvénalienne. Mais le châtement est donné par un homme grossier et la victime constitue une menace au bien-être de l'héroïne. Voilà où réside la différence. Châtement, oui, mais il faut le justifier par autre chose que le fait de plaire sexuellement aux hommes. Maintenant, comment empêcher l'empathie féminine de fonctionner ? Dans le cas de Mme Duval, Burney trouve un moyen d'empêcher la lectrice de sympathiser avec les mauvais traitements endurés par le personnage. L'héroïne aide sa grand-mère à sortir d'un fossé où elle a été jetée, et la grand-mère couverte de boue, ayant perdu sa perruque et une partie de son négligé de soie a encore suffisamment d'énergie pour lui donner une grande claque avant de faire pleuvoir les reproches. Cette grande claque est juste ce qu'il faut pour rediriger le lecteur à l'intérieur du champ de la satire.

Le choix des cibles et l'utilisation des héros/héroïnes sont deux autres paramètres que touche le didactisme lié à la satire. Prenons le cas des personnages masculins. Chez Burney comme chez Austen, certains personnages secondaires masculins constituent des cibles satiriques délibérément choisies pour faire ressortir le rôle de référent du héros.

Les héros sont les récompenses des héroïnes méritantes (et non l'inverse comme dans les contes de fée), et que leur caractère soit vif, un peu pompeux ou réservé, ils revendiquent une âme droite. Les héros de Austen sont les moins stéréotypés, et ceux de Burney le sont le plus. Les héros de Ferrier ne comptent que pour aider l'héroïne dans son développement, et ont peu d'autorité, ce qui est tout de même assez étonnant pour l'époque. De fait, Ferrier semble faire de son mieux pour reléguer les hommes dans un coin de chapitre à moins qu'ils ne soient la cible de sa satire. Néanmoins, si nous tenons compte de la chronologie (extratextuelle), nous constatons que l'évolution des héros ne fait que refléter le courant du temps. Burney les préfère nobles parce que les classes moyennes n'avaient pas encore de prestige. Austen choisit la petite gentry, quand les héros héritent de leur père, voire d'une autre génération, petite gentry qui somme toute est le dessus du panier des classes moyennes. Ferrier fait, elle aussi, dans la gentry.

L'importance des héros n'est pas à sous-estimer. Mais lorsqu'on les veut plus proches de la vie réelle, le lectorat d'alors apprécie moins. C'est le cas de Mortimer Delvile, le héros de *Cecilia*. Même si la réception fut entièrement favorable à l'ouvrage, certaines critiques s'élevèrent contre les faiblesses du héros, la sévérité de sa mère, et la fin du roman, critiques venant du groupe masculin qui parrainait en quelque sorte Burney, à savoir des hommes illustres comme le Dr Johnson, le politicien Burke, et bien sûr le Dr Burney et l'ami de la famille, Samuel Crisp. Burney revient sur ce point plusieurs fois dans son journal et en défend ainsi le réalisme :

*...the hero and heroine are neither plunged in the depths of misery, nor exalted to Unhuman happiness. Is not such a middle state more natural, more according to real life, and less resembling every other book of fiction?*¹

Mais le lectorat n'avait pas la même logique : il fallait à un ouvrage qui empilait les passages satiriques et les épreuves, une fin plus éclatante, une fin pédagogique. Cette leçon n'est pas perdue pour les romancières qui succédèrent à Burney et, parmi elles, naturellement, Jane Austen. Néanmoins, pour en terminer avec la standardisation (relative tout de même) des héros chez Burney, on peut suggérer que celle-ci provient du fait qu'elle se rapporte à une époque où la construction de la personnalité des héros/héroïnes était moins pertinente que leur métaphorique représentation de l'homme et la femme modèles.

Austen appartient à la période suivante, quand l'individualité de chaque personnage et surtout des héros/héroïnes, est étudiée plus en détail parce que le roman devient de façon croissante une présence de la vie quotidienne ; le réalisme des personnages compte autant que les qualités qu'ils sont censés représenter. C'est ce que pense Ian Fergus :

*However comfortable the eighteenth-century reader may have been with the perfect characters who became a convention of didacticism, Austen refuses to cater to this taste, or, rather, she sees its dangers. Although she accepts the eighteenth-century doctrine that literature should educate the emotions and judgments, she rejects most of the literary conventions associated with the doctrine, and particularly the exemplary character.*²

¹ In : *Diary and Letters of Madame d'Arblay (1778-1840)*, ed. Austin Dobson, 6 vols (1904-1905), vol.2, p.81.

² Ian Fergus, *Jane Austen and the Didactic Novel*, London & Basingstoke, Macmillan Press, 1983, p.5.

Et en effet, le refus des conventions est implicite dans le choix que Austen fait de héros/héroïne qui ne sont pas parfaits¹. Il y a même de petits déséquilibres entre les imperfections des héros et celles des héroïnes de Austen, car les héros continuent parfois – et sans doute pour leur plus grand bien à eux, et d’une façon toute « Grandisonienne » - l’éducation des héroïnes comme c’est le cas pour Catherine Morland (*Northanger Abbey*), Emma (*Emma*) ou Fanny Price (*Mansfield Park*), mais nous reviendrons sur héros et héroïnes.

Le lecteur doit parfois se montrer attentif dans sa lecture quand il s’agit de retrouver les repères qui différencient les bons des méchants. Mais les bons ont ce rôle supplémentaire que définit Iser :

*Les signifiants ne servent plus uniquement à dénoter la perfection, mais représentent plutôt les instructions communiquées au lecteur en vue de la construction d’un signifié qui n’est pas la perfection mais au contraire son défaut.*²

Autrement dit, les bons servent à préparer le lecteur pour la détection des méchants (et vice-versa). Voilà pourquoi il est utile que Burney dans *Evelina* nous brosse presque côte à côte les portraits de Lord Orville, le héros, et de Lord Merton, le débauché hypocrite. Cela s’explique aussi bien du point de vue pédagogique que techniquement dans l’élaboration de l’intrigue et de son développement. Austen, avec ironie et malice vis-à-vis du lecteur, joue sur le suspense et nous décrit les faux héros et les héros sur un pied d’égalité parce qu’il est important pour sa démonstration pédagogique que l’héroïne se fasse au moins à demi piéger. C’est le cas d’Elizabeth Bennet avec Wickham et Darcy (*Pride and Prejudice*), et de Emma avec Mr Knightley et Frank Churchill (*Emma*) ; même si ce dernier n’est pas un anti-héros, son attitude vis-à-vis de Jane Fairfax met cette dernière dans une position difficile et en même temps engage momentanément les sentiments de Emma.

Parce que la femme dans la réalité du 18^{ème} siècle passe de l’autorité d’un père à celle d’un mari, le héros d’un livre peut être l’un des moyens pédagogiques qui aident à faire prendre conscience au lectorat féminin qui se sent impuissant devant le marché marital qu’il peut y avoir une issue de secours. C’est d’autant plus remarquable chez Austen où,

¹ La nièce de Austen, Fanny Knight, lui tendit un jour la lettre d’un lecteur qui lui faisait les mêmes reproches qui furent faits plus tôt à Burney. Sa réponse fut : « Do not oblige him to read any more [...] ; pictures of perfection as you know make me sick and wicked – but there is some very good sense in what he says, & I particularly respect him for wishing to think well of all young ladies ;... ». Cité dans Ibid.p.5.

² Wolfgang Iser, *L’acte de lecture, Théorie de l’effet esthétique*, Mardaga (1976) 1997, p.120. Iser compare dans *Tom Jones* les personnages de Allworthy et Blifil. La création de Blifil fait ressortir la bonté de Allworthy.

comme cela a été mentionné plus haut, sur six romans majeurs, quatre des héros sont des précepteurs déguisés : Henry Tilney (*Northanger Abbey*), Colonel Brandon (*Sense and Sensibility*), Edmund Bertram (*Mansfield Park*) et Mr Knightley (*Emma*). Cette fonction de guide et de protecteur non seulement s'accorde avec le respect que portait Austen à Richardson et son roman fleuve *Sir Charles Grandison*, mais demeure bien choisie pour s'adresser à des lectrices à qui les romancières enseigneraient discrètement à supporter un certain degré de despotisme marital, la seule porte de sortie à une union malheureuse, le divorce, n'étant jamais envisagée par nos romancières.

Là où l'art de la romancière joue avec le lecteur, toujours dans une visée didactique, est dans la création de personnages que l'on devine peu recommandables par leur langage ou leur comportement mais n'accomplissent pas de méfaits *stricto sensu*. De nos jours, le lectorat peut considérer Isabella Thorpe (*Northanger Abbey*) avec perplexité : faut-il plaindre le personnage pour être forcé de rechercher la fortune à n'importe quel prix comme par exemple celui de sa réputation qui fait – avec sa chasteté – la valeur unique (s'il n'y a pas dot) d'une fiancée ? Ou doit-on tout simplement la considérer comme une femme intéressée de nature ? Le lectorat contemporain de Austen ne s'est peut-être pas posé la question ; Isabella Thorpe sert d'anti-héroïne et de repoussoir à Catherine Morland qui a bon cœur, cherche l'amitié, et aime sans penser à faire fortune. Et comme Jane Austen donne un rôle presque aussi important à Isabella Thorpe qu'à Henry Tilney, l'autre façon de considérer les deux personnages est la suivante : ils sont tous deux des initiateurs à la vie de femme adulte, simplement l'une enseigne la voie de l'instinct féminin formé par sa situation dans un environnement socio-historique donné, et l'autre les qualités comme le raisonnement, l'histoire et les arts (le dessin, le pittoresque) qui SONT les domaines d'étude permis par les prêchers comme Fordyce aux femmes. Deux siècles plus tard, il est possible de considérer Isabella Thorpe comme une victime qui cherche à se hisser sur l'échelle sociale et qui n'a pas d'autre choix pour ce faire, que de se servir de sa beauté. Il en va de même pour Lucy Steele (*Sense and Sensibility*) qui n'a pas de fortune et, usant de ce qu'elle possède comme moyen politique de se propulser vers le haut (ses façons et son intelligence tout autant que son arrivisme) parvient à épouser le plus riche fils Ferrars. Il y a deux théories possibles, certainement, en ce qui concerne les personnages féminins arrivistes chez Austen. L'une est de les mettre toutes sur un pied d'égalité, comme le fait Marilyn Butler :

*Isabella Thorpe, worldly, opportunist, bent on self-gratification, is one of a series of dangerous women created by Jane Austen. Lucy Steele, Lady Susan, Mary Crawford, all like Isabella pursue the modern creed of self, and as such are Jane Austen's reinterpretation of a standard figure of the period, the desirable, amoral woman whose activities threaten manners and morals.*¹

L'autre est d'établir une différence entre un personnage sans revenu et un autre qui en dispose. En outre, nous avons des femmes riches et cultivées, préoccupées de leurs plaisirs et souvent de leurs manigances, ce qui de nos jours encore peut bien apparaître comme un élément indésirable à la réception. C'est le cas de Lady Susan (*Lady Susan*) et de Mary Crawford (*Mansfield Park*). Même si les jeunes filles sans revenu mais arrivistes doivent, elles aussi, être cataloguées comme éléments négatifs dont une lectrice ne doit absolument pas s'inspirer, elles ont peut-être l'excuse à leur manque de principes de tout tenter plutôt que de finir vieilles filles avec leur réputation intacte et tout juste le strict nécessaire pour vivre. N'oublions pas non plus l'emprise tenace du marché et de la consommation qui les poussent à ne pas se satisfaire de très peu et tenons compte du fait que les demoiselles n'avaient guère de temps pour trouver un partenaire : une saison ou deux. Ces personnages ne sont pas intemporels et la réception de nos jours peut les juger de façon plus nuancée et donc ne pas les condamner aussi simplement.

Chez Ferrier, nous avons un seul grand personnage négatif, lourdement chargé de défauts et caricaturé dans *Marriage* et c'est Lady Juliana ; plus tard, dans *The Inheritance*, la mère de l'héroïne, Mrs St Clair, se révélera en outre dangereuse et sans scrupules. Tout le déroulement de l'intrigue dans *Marriage* – et l'opposition entre les tempéraments de ses deux filles jumelles – ne serait rien sans le personnage colossal de Lady Juliana, égoïste et égocentrique, pétri par la mode et le désir de consommer, et dont le snobisme frôle par moments l'imbécillité. Elle est la cause du devenir de ses filles comme de la disparition de son mari, et le roman aurait pu s'appeler *Lady Juliana* s'il n'établissait une mise en abyme kaleïdoscopique sur la condition conjugale et les « mariages déraison ». Mais Lady Juliana est l'anti-héroïne qui distrait le lecteur contemporain davantage peut-être qu'un exemple de soumission et de sagesse comme l'est sa fille, puisqu'à notre époque, la réception n'en est plus aux mêmes paramètres d'existence féminine qu'au début du 19^{ème} siècle.

Si les héros sont d'une importance capitale dans les romans de mœurs, notamment ceux écrits par des femmes, c'est parce qu'ils constituent, somme toute, le devenir adulte de l'héroïne ; comme le héros est la récompense de l'héroïne pour avoir été une bonne fille

¹ Marylin Butler, *Jane Austen and the War of Ideas*, Oxford, Clarendon Press, 1975, p.180.

durant tout le récit, il s'agit de le mériter. Pour cela, il y a des écueils à éviter. Un roman pédagogique va dresser une liste de travers moraux et de comportements que l'héroïne n'est pas supposée adopter. Ces travers qui sont les cibles de la satire, sont généralement incarnés par des personnages qui orbitent parmi d'autres autour de l'héroïne et sont autant de représentations sémiotiques de ce qui est moralement inacceptable, comme s'ils arboraient des pancartes avec une inscription « danger ». Pour cette raison, Burney dresse généralement un catalogue complet et socialement vertical des personnages qui constituent la société où se déplace l'héroïne ; Austen procède par thèmes ; et Ferrier se sert des deux techniques conjuguées. Les héroïnes de Burney sont d'entrée exemplaires (si l'on excepte quelques petites piques guère charitables disséminées dans *Evelina*). Celles de Austen évoluent et tiennent le rôle plus naturel de jeunes filles qui apprennent, qui réfléchissent, qui sont en devenir, et que le sort dans la narration traite plutôt bien. Et chez Ferrier, nous avons d'égale importance deux anti-héroïnes qui prennent beaucoup de place, Lady Juliana dans *Marriage* et Mrs St Clair dans *The Inheritance*. Il y a une progression de l'une à l'autre. Lady Juliana est caricaturée, Mrs St Clair est si dure que la satire est sombre et la dénonciation laisse présager un total anéantissement du personnage. Nous avons des châtiments adaptés à ces deux femmes qui blessent là où leurs projets damnables devraient être la ruine de leurs filles (adoptive, dans le cas de Gertrude, l'héroïne de *The Inheritance*).

C'est à l'héroïne que la leçon de morale, contenue dans le roman pédagogique de manières, va profiter. Et, par ricochet, cette leçon de morale va toucher le lecteur parce qu'il va se prendre d'intérêt pour l'héroïne au cours de la lecture.

Les moyens dont dispose un roman à visée didactique et qui se veut pédagogique varient avec les stratégies narratives propres à chaque auteur et à chaque roman. A l'époque des satires nominales et des « lampoons », les cibles étaient toutes trouvées, et l'excès d'esprit pouvait entraîner à la calomnie. Mais à partir du moment où le roman traite d'une intrigue fictive avec des personnages imaginaires, le champ d'écriture devient plus vaste, les personnages peuvent foisonner (Burney a le talent pour cela) mais la satire traite soit une partie seulement de l'intrigue ou des personnages, ou agit en-dessus à la façon d'une métaphore filée. Pour l'exemple d'une satire en métaphore filée, *Northanger Abbey* saute aux yeux. Néanmoins, comme nous le verrons, ce premier plan de satire en cache un autre. Quant au didactisme, il est nécessaire de conserver des éléments de comparaison, autrement dit, il faut que se retrouvent côte à côte un aspect fidèlement reproduit d'une réalité hors-texte et un aspect qui en divergera, grossira les imperfections et servira de loupe pour le

bénéfice du lecteur. En sus de tout cela, pour signifier là où se trouve la leçon de morale, l'auteur se sert de cibles et de vertus qui contrastent les unes avec les autres.

Cibles et vertus ont souvent à voir avec la religion, et là-dessus viennent se greffer des défauts plus volages comme la coquetterie, la vulgarité ou le manque de scrupules. A ceci, il faut ajouter qu'un auteur qui emploie la satire participe à l'infraction morale puisque le dénigrement relève d'une certaine méchanceté, voire de cruauté.¹ La méchanceté – fictive ou du moins fictionnelle – est l'une des raisons qui poussent à charger habilement un personnage sans le rendre méconnaissable, de façon à ce que non seulement le lectorat puisse identifier le travers satirisé mais qu'ensuite il puisse apprécier le talent de l'auteur sans être incommodé par l'aspect cruel du dénigrement, du ridicule ou du châtement.

Les péchés du matérialisme sont plus nombreux qu'on ne le penserait au premier abord. Si la satiriste se fournit dans la tradition pour ce qui est de certains travers (l'avarice, l'hypocrisie, etc.), elle va les mettre en phase avec le monde hors-texte qui la préoccupe, monde qui est la dupe du matérialisme (en ce qui concerne notre travail). Ainsi le plaisir de la coquetterie deviendra cible et la leçon de morale, simple dans *Evelina*, *Northanger Abbey*, voire *Pride and Prejudice*, sera qu'il faut lui préférer le naturel ou la nature. Quand Catherine Morland (*Northanger Abbey*) va se promener pour la première fois, les rudiments de coquetterie enseignés par son premier mentor, Isabella Thorpe, cèdent le pas au plaisir de l'air pur et sa première leçon sur le pittoresque. Dans *Pride and Prejudice*, Lydia Bennet envisage un paysage constellé de tentes militaires pleines d'officiers en uniformes à séduire, tandis que sa sœur Elizabeth préfère une excursion dans le Derbyshire, en compagnie de son oncle et de sa tante (et est récompensée en renouant avec Darcy). Lady Juliana (*Marriage*) ne peut supporter nature et naturel et, lorsqu'elle se trouve dans les Highlands, se morfond pour les salons et les jardins poussiéreux de Londres où elle peut étaler sa vanité et jouer de la coquetterie ; sa fille Mary réalisera à l'inverse que sa vie est faite pour les collines écossaises plutôt que les fêtes où d'ailleurs sa mère interdit qu'elle paraisse.

Dans cette même logique, les vertus peuvent consister à fuir l'objet désirable (la parure par exemple) et mener à une disposition négativiste et sacrificielle de la tendance qu'a l'être humain à vouloir se parer et plaire. Le poids de l'héritage judéo-chrétien est naturellement très fort aux 18^{ème}/19^{ème} siècle quand les satiristes s'en prennent aux mœurs relâchées et à l'athéisme. Dans l'un des premiers articles du *Spectator* signé Addison et Steele, il était même mentionné que la fréquentation de l'Eglise le dimanche était

¹ Rappel : l'un des dix commandements de la religion chrétienne interdit la médisance. Le/la satiriste, chrétien/ne de naissance et de contexte social, aura à cœur de montrer que la dénonciation d'excès comportementaux sert une juste cause morale.

essentiellement temporelle car c'était « the best method that could have been thought of for the polishing and civilizing of mankind »¹. Cette remarque est significative et ne touche pas que le début du 18^{ème} siècle. Un Italien à Londres, Alessandro Verri écrivait en 1766 : « Nobody even talks about religion here »². Certains travers pourtant, appartiennent aussi bien au monde de l'Antiquité même s'ils ont été récupérés par l'Eglise pour compiler sa liste d'interdits. Comme l'avarice, le vol, la convoitise, etc.

Au 18^{ème} siècle, une partie des penseurs – depuis Hume jusqu'à Hartley, en partant de Locke – encensait le dieu du plaisir³. Naturellement, ils étaient soutenus par les entrepreneurs et les ingénieurs du monde du plaisir, notion qui transformait la culture matérielle.⁴ Les progrès techniques sont dus à l'inventivité des hommes essentiellement. Les femmes, comme nous le devinons, ne sont les héroïnes que sur papier, et même alors, elles n'accomplissent aucun exploit sinon de plaire à un lectorat installé dans un traditionalisme patriarcal qui définissait autant l'espace de vie, de travail et d'évolution de la femme que le carcan des codes et de l'étiquette qui lui était imposé à la naissance, et que nous devons garder constamment en mémoire dans cette thèse. Entre les points de vue qui s'affrontaient sur Dieu et sur le plaisir, l'honneur et la respectabilité des femmes – unique armure sociale – demeurent fragiles comme du cristal. Les femmes peuvent être perdues par le plaisir érotique et sur ce point les romancières du tournant 18^{ème}/19^{ème} siècle – comme Wollstonecraft d'ailleurs – sont en accord. Mais le plaisir de l'objet matériel, de sa possession et de sa symbolique, est à la fois décrié et montré comme récompense par Austen, tandis que Burney et Ferrier s'accordent pour le mettre au pilori moral. Pourquoi relier l'objet et l'érotisme ? Parce qu'il est logique de penser que s'il y a désir de séduction – comment faire pour attirer le partenaire de toute une vie sans le désir de plaire ? – il y aura consommation d'objets de parure. Autrement dit, il est difficile de dissocier les objets de parure de l'érotisme, et les biens matériels d'un comportement érotique leur correspondant. Citons ce passage du sociologue Frédéric Monneyron :

¹ Joseph Addison, Richard Steele, *The Spectator* 9 July 1711 (in 1965 ed : vol.I, n°112, p.459).

² Cité dans : Roy Porter, *Enlightenment*, Penguin, (2000) 2001, note 8 pour la page 97.

³ C'était le cas, notamment du physicien Erasmus Darwin, membre de la Lunar Society of Birmingham, à laquelle appartenait Boulton, Wedgewood, Edgeworth, Watt, Keir, et sans doute plus tard Priestley. Une dame quaker, une Mrs Schimmelpenninck, se remémore le Dr Darwin, indépendant bienveillant, hostile aux valeurs chrétiennes, prônait : « Man is an eating animal, a drinking animal, and a sleeping animal, and one placed in a material world, which alone furnishes all the human animal can desire. He is gifted besides with knowing faculties, practically to explore and to apply the resources of this world to his use. These are realities. All else is nothing; conscience and sentiments are mere figments of the imagination. » Citation tirée de C.C.Hankin, *Life of Mrs Schimmelpenninck*, 1838, vol.i, p.151-153.

⁴ Comme dans cet exemple formulé par Roy Porter : « An effervescent 'feel-good' factor buoyed people up – indeed, it was a society in which, by the 1780s, one could actually soar up into the air for the first time in human history thanks to the hot air balloon – or failing that, buy a souvenir balloon-hat. » Roy Porter, *Enlightenment*, Penguin (2000) 2001, p.266.

*Toute volonté de séduction, on l'a noté, se double d'une volonté de consommation, mais pas seulement de consommation charnelle : elle pousse à la consommation de tout ce qui peut l'aider ou la favoriser, en particulier de vêtements qui renforcent les avantages physiques ou, au contraire, pallient les handicaps et, d'une manière générale, tout ce qui touche de loin ou de près à l'industrie de la mode.*¹

En effet, si le corps demande d'être à son avantage pour plaire, les caractéristiques comportementales d'une personne seront de même affectées. Il faudra suivre les modes sociales, lire ce qui doit être lu ou outrer les tics de langage. Il y a conflit entre le monde du satyre et des bacchantes, donc profane, et celui de la jeune fille qui doit à tout prix conserver sa modestie, monde à connotation autant chrétienne que patriarcale puisque l'homme veut être sûr de sa descendance. Les rapports entre le monde de l'objet et celui de la jeune fille sont montrés clairement dans *Pride and Prejudice* où le marché du mariage passe par le dialogue et la conduite à adopter, tout autant que sur la parure et les grâces sociales, pour aboutir à une récompense matérielle conséquente (ou à l'absence de récompense pour celle qui a fauté), même si l'amour tient une place majeure dans l'obtention de cette récompense.

Ces caractéristiques comportementales ont évidemment un effet variable sur la réception d'alors et de nos jours. Suivant l'interprétation du lecteur, un excès dans un sens ou un autre peut s'avérer didactique ou avoir un effet contraire ; de nos jours, le lecteur ne peut pas être affecté par la fuite de Lydia Bennet avec Wickham ni par les retombées du scandale sur sa famille autrement qu'à travers la compréhension du contexte et des préjugés de l'époque. Mais le lecteur d'alors sait vers quel gouffre de dégradation sociale une très jeune fille est précipitée si elle ne passe pas immédiatement après sa fuite par Gretna Green. Céder au plaisir, quoi de plus anodin au 21^{ème} siècle ? Mais après tout, se retrouver fille-mère comme c'est le cas de la pupille du colonel Brandon dans *Sense and Sensibility* n'est pas beaucoup plus facile à vivre de nos jours, même si nous avons les préjugés en moins. Nous pouvons projeter notre empathie vers le sort des filles trahies par leur manque d'expérience ou de réflexion, et sans doute trouverons-nous plus aisé de comprendre l'injustice de leur sort que la réserve indispensable et honorable de l'héroïne. Sous cet aspect, le côté didactique de l'écrit n'agit plus sauf dans un travail comme celui-ci, où nous considérons les répercussions sociales dans un contexte des plus difficiles et exigeants pour les femmes. Si Jane Austen fait la part des romans comme objets de mode qui pervertit le

¹ Frédéric Monneyron, *La frivolité essentielle, Du vêtement à la mode*, Presses Universitaires de France, 2001, p.99.

jeu de la séduction (Isabella Thorpe et sa liste de romans à la mode dans *Northanger Abbey*), elle présente également les biens matériels comme récompense d'un érotisme contrôlé, voire complètement refoulé jusqu'au mariage en fin de roman, du héros avec l'héroïne.

Les personnages de Burney se trouvent constamment pris dans le jeu de l'opposition du matériel et du charnel avec le virginal ou le spirituel. Dans *Cecilia*, la jeune héritière est poursuivie par une meute de vrais et faux soupirants, alléchés par son héritage ainsi que par ses charmes, alors que le héros est d'abord rebuté par la clause qui va avec l'héritage et qui exige que le futur époux prenne le nom de sa femme et non l'inverse, une épreuve pour l'orgueil patriarcal. Comme le démontre l'intrigue, l'intérêt pour l'argent et ce qu'il procure est si fort qu'il pousse hommes et femmes à des exactions de tous acabits, variant de la frivolité dépensière à la fourberie. Et l'amour de l'argent est donc montré comme agent de dépendance à cause du pouvoir exercé par les plaisirs dont celui de la consommation. Pour sa démonstration, Burney fait une victime, Mr Harrel, poursuivi par le démon du jeu et de la dépense, et les dettes qui vont avec. Mais la plus moralisatrice de notre trio de romancières demeure Ferrier. Elle est de ce fait la plus ouvertement didactique des trois, établissant une solide distance entre Bien et Mal, et le conflit demeure jusqu'à la fin sur un statu quo comme le veut la technique de la satire. Dans *Marriage*, personne ne se repent, et l'héroïne fuit le royaume de la dissipation (l'Angleterre) pour aller vivre en Ecosse avec son mari. Dans *The Inheritance*, l'héroïne seule fait pénitence à cause de ses erreurs de jugement qui sont à l'origine des menues dépenses qu'elle encourt à Londres sous l'égide de sa pseudo-mère et du colonel Delmour.

Somme toute, les cibles sont souvent en rapport direct avec les failles de l'éducation parentale et ce qu'encourent les personnages qui en sont victimes. Le matérialisme et le règne de l'objet touchent les parents ou les proches, et ricochent sur le devenir de l'héroïne, mettant ainsi la morale en danger. Et sous cet aspect, nous ne sommes pas loin de l'opinion de femmes comme Wollstonecraft ou Hannah More, qui désiraient mettre les femmes dans le droit chemin d'une vertu rébarbative. Il n'est pas utile de dresser l'inventaire de toutes les cibles en butte à la satire chez nos romancières. En ce qui concerne cette thèse, l'important est de montrer que pour elles, le matérialisme est un agent double, désiré et traître. Elles négligent souvent l'aspect esthétique de l'objet – qui est l'une des connotations positives du

matérialisme.¹ Une exception notable peut être faite en faveur des domaines bien tenus comme en présentent Austen, dans *Pride and Prejudice*, par exemple. Pemberley est si beau que sa valeur esthétique jouxte sa valeur matérielle et impressionne favorablement l'héroïne en visite.

Les biographes de Burney et Austen² nous expliquent que ni l'une ni l'autre ne s'intéressaient aux vêtements et qu'elles favorisaient un paraître sage et vertueux que nous définirions de nos jours comme respectable, voire bourgeois, terme sur lequel il sera revenu. Ce n'est pas exact pour Austen, comme on s'en rend compte à la lecture de ses lettres. Elle-même n'était pas loin d'avoir cette passion pour le vêtement que nous voyons chez certains de ses personnages, de Mrs Allen, en passant par Isabella Thorpe et Lydia. Quant à Burney, il suffit de lire le journal qu'elle écrivit quand elle suivit son mari à Paris pour s'apercevoir que la mise modeste est ce qu'elle préfère, notamment pour les jeunes filles qui, approuvées lors d'une remise des prix de fin d'année, portent le même genre de mousseline et rubans de manière à ne pas établir de sentiment d'envie entre elles.³ Il est clair pour les trois romancières que l'esthétique (omettons la musique mise en valeur chez Burney) est à abandonner si elle met la morale en danger. Depuis le premier roman de Burney, *Evelina*, jusqu'à *The Inheritance*, de Ferrier, l'aspect esthétique est vaguement perçu comme une notion païenne qui éloigne de Dieu et de ses commandements, et constituerait une valeur dont il faut se méfier. Pour Ferrier, le cumul d'objets et leur acquisition fait songer à un tourbillon qui dévaste l'âme, elle le démontre assez. Et pourtant, dans *The Inheritance*, l'un des personnages satiriques/satirisés, Miss Pratt, se montre intolérante, intéressée, et absolument pas dupe de la magnificence qui va de pair avec un titre de noblesse de haute volée.

Etonnamment, alors que les dénonciations satiriques par le comique ou la métaphore filée touchent directement à une série de défauts que l'Eglise condamne de même, le fait demeure, comme le montrent Burney dont les héroïnes épousent des hommes titrés (mais

¹ En ce qui concerne l'art du vêtement et du paraître, Erin Mackie, dont l'ouvrage *Market à la Mode* se préoccupe des leçons moralisatrices données par *The Tatler* et le *Spectator*, souligne cet aspect négatif de la critique au 18^{ème} siècle : « Fashion, as it takes shape as a critical term in the eighteenth century, most often has negative connotations and becomes a category within which what is socially suspect about the domestic effects of early commerce can threaten the integrity of the bourgeois social order. » Erin Mackie, *Market à la Mode, Fashion, Commodity, and Gender in The Tatler and The Spectator*, The John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1997, p.xiii. On peut débattre l'emploi d'Erin Mackie du mot bourgeois pour l'époque traitée dans son ouvrage (celle de Addison et Steele de leur vivant) quand les classes moyennes étaient en train de se constituer, et donc les valeurs « bourgeoises » n'étaient encore que celles des prêcheurs et des satiristes qui joignaient leurs efforts pour modération et bon sens.

² Claire Harman pour Burney et Claire Tomalin pour Austen.

³ Lire le journal de Burney (dans la collection Berg à la New York Public Library) pour la Reine Charlotte et les Princesses Royales, du 24-25 Juillet 1802, qui relate une distribution des prix dans un pensionnat de jeunes filles dans l'école de Mme Campan.

des justes) et Austen, par des mariages heureux et souvent généreux dans les détails financiers, qu'il est possible de concilier biens matériels et moralité, une logique qui provient très naturellement du contexte de leur époque. Tout dépend de l'emploi qui est fait de la fortune. Voyons les rapports entre l'orgueil et le matérialisme dans *Pride and Prejudice* puisque le titre de l'œuvre le suggère si commodément.

L'orgueil, métonymiquement associé à Darcy, est loin de se restreindre au seul héros. Plusieurs personnages se partagent ce défaut, à des niveaux divers, et nous pouvons sans erreur associer leur défaut à la valeur de leurs possessions, car, dans les mots de Edward Copeland : « The heartbeat of romance lies in a good income. That is the universal truth about which there is not doubt in contemporary fiction. »¹ Et le revenu de la gentry chez Austen est généralement d'origine foncière.

Même si Austen ne nous précisait pas le montant des rentes annuelles de Darcy, Bingley ou Mr Collins, nous pourrions encore juger de l'échelon social par le biais des biens matériels qu'elle mentionne, et parmi eux, l'habitat. Ce paradoxe apparent entre le plaisir légitime du matériel et celui, illégitime, du mauvais emploi qui peut en être fait, réapparaît d'ailleurs dans la plupart des romans présentés pour la thèse. La critique regarde le propriétaire terrien chez Austen de façon variée. Même si Elizabeth Langland se contente d'expliquer simplement la position de Mr Bennet et Mrs Bennet l'un contre l'autre dans le premier chapitre lorsque le lecteur apprend avec le reste de la famille Bennet qu'un célibataire riche loue le domaine de Netherfields, nous pouvons aller au-delà ; Mrs Bennet, dont la façon de s'exprimer semble hautement absurde, et celle de son mari inversement raisonnable, déguise comiquement la réalité que toute lectrice à l'époque connaissait bien :

Against the « universal » social truth of wealthy bachelors wanting wives is set the pressure of individual needs : « However little known the feelings or views of such a man...(I, chap1). We laugh at the juxtaposition of potentially conflicting truths here, individual and social. And, although we reject the narrow social vision of Mrs Bennet, who espouses marriages solely on the base of rank and fortune and who prepares to thrust one of her daughter into Mr Bingley's arms (« You must know that I am thinking of his marrying one of them »), the sanity of Mr Bennet's reply, which expresses individual autonomy (« Is that his design in settling here ? ») does not supersede the social and personal value of marriage itself.(1, Chap.1).²

Si nous pouvons acquiescer avec Langland sur le fait que le mariage est le départ et la fin de la vie d'une femme, il y a dans ses commentaires une inexactitude importante :

¹ Edward Copeland, « Money », *The Cambridge Companion to Jane Austen*, 1997, p.133.

² Elizabeth Langland, *Society in the Novel*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill & London, 1984, p.27.

Austen récompense le comportement de ses héroïnes en leur évitant la pauvreté, mais les héros ne sont pas concernés par la notion de « rank », appartenant tous à la petite gentry et leur fortune ayant peu à voir avec l'aristocratie. De fait les rapports entre rang et fortune sont manifestement renversés dans *Persuasion* avec un nobliau endetté qui est obligé de louer sa demeure à un amiral, et ne demanderait pas mieux même, en fin de roman que de céder sa fille aînée dont personne ne veut au héros, Frédérick Wentworth, qui a fait fortune à la guerre. Pour en revenir à Langland, elle accorde de l'importance au mariage mais oublie de rendre à Mrs Bennet ce qui lui appartient et ce que Judith Lowder Newton résume par « women talking or thinking or scheming about men. »¹ De fait, l'aspect satirique donné par Austen à Mrs Bennet nous semble lui ôter toute fonction de raisonnement. Cela était-il t-il perçu de la même façon lors de la réception originale ? Certainement, le lectorat d'alors ne pouvait pas faire autrement que d'apprécier à juste titre la satire des mères marieuses, mais n'est-il pas vraisemblable de songer que c'était justement parce que cela faisait d'abord obligatoirement partie de la vie quotidienne, et ensuite parce que, tout comme Burney, Austen choisit de mettre des vérités indubitables dans la bouche d'un personnage satirisé pour son idée fixe (tout de même, cinq filles à marier, n'est-ce pas un fardeau quand la dot est petite ?) et son total manque de tact ?

L'ouvrage de Charles J. Mc Cann se concentre sur le rapport entre cadre et personnages chez Austen ; l'auteur y fait la remarque suivante :

*...Jane Austen carefully places her characters in just the proper symbol of their economic, social, or intellectual condition. In this respect, the country houses in all Austen novels and especially those in **Pride and Prejudice**, are constant values – that is to say, each is a recognizable emblem for a complex of social, economic, and intellectual realities. Thus the pretentiousness of Rosings reveals Lady Catherine, as the nondescriptness of Netherfields does Bingley.*²

En effet, Austen délimite plusieurs niveaux de prétention graduée, correspondant à des niveaux de rang social (à l'intérieur de la classe élastique qui est celle du gentleman dans le monde austenien) et le niveau de prétention – ou d'orgueil – est à coupler avec un personnage.

Nous avons cinq demeures dans *Pride and Prejudice*. Ainsi, de la plus modeste à la plus imposante, nous avons Hunsford Parsonage (demeure des Collins), Longbourn

¹ Judith Lowder Newton, *Women, Power, and Subversion, Social Strategies in British Fiction, 1778-1860*, The University of Georgia Press, Athens, 1981, p.68, au chapitre sur *Pride and Prejudice*.

² Charles J. McCann, « Setting and Character in *Pride and Prejudice* », *Nineteenth Century Fiction*, 19, 1964-5, p.65. Réédité dans: *Jane Austen, Critical Assessments*, Ian Littlewood (ed), Mountfield, East Sussex: Helm Information, c.1998, Vol.III, N°134.

(demeure des Bennet), Netherfield Park (demeure de Bingley), Rosings (demeure de Lady Catherine de Bourgh) et Pemberley (demeure de Darcy). Aucune de ces résidences n'est vraiment humble mais elles permettent cependant de visualiser l'escalade d'un degré d'orgueil à un autre.

Prenons Hunsford Parsonage. Nous savons que les Collins possèdent des vaches, des porcs et des poules, un vaste jardin bien entretenu, et suffisamment de chambres pour loger Sir Lucas, Maria Lucas et Elizabeth Bennet lors de leur visite aux Collins. C'est un minimum de cinq chambres auquel nous devons rajouter la salle à manger, le bureau de Mr Collins (d'où il guette l'arrivée de Lady Catherine), le boudoir de Mrs Collins, et au moins une cuisine et ses dépendances, sans compter qu'il y a sûrement une cuisinière, un jardinier, un garçon d'écurie, et un domestique, peu rétribués mais nourris, logés et habillés comme c'est alors la convention, les autres domestiques ne résidant peut-être pas.¹ Mr Collins n'était pas un mauvais parti, du point de vue foncier, pour Elizabeth, d'autant plus qu'il héritera de Longbourn à la mort de Mr Bennet. Mr Collins enjolive les attraits de Hunsford Parsonage en y ajoutant l'attention permanente de la grande dame qui lui a offert son poste de pasteur, église et maison, dans le même lot. Dans un ordre contrairement décroissant, c'est naturellement Mr Collins qui est le plus éloquent sur le confort de sa demeure :

Elizabeth was prepared to see him in his glory ; and she could not help fancying that in displaying the good proportion of the room, its aspect and its furniture, he addressed himself particularly to her, as if wishing to make her feel what she had lost in refusing him.(p.154)

Et certes, pour le lectorat d'alors, l'insistance de Austen sur le sort peu enviable de Charlotte mariée à un idiot pompeux, peut n'avoir qu'un motif : faire du lot Collins/Hunsford un bien dont le bon sens ne peut vouloir qu'à condition de prétendre ne pas entendre les remarques peu discrètes de Mr Collins. Ce que fait Charlotte. Mais, pris dans la suite « immobilière » de *Pride and Prejudice*, on comprend que Hunsford ne peut abriter que le confort matériel, ce qui est une critique fermée à l'égard du choix aveugle qui est fait des hommes d'église sous la protection des grands propriétaires de domaines qui comprennent village et église.

¹ Sur le chapitre de la domesticité, Amanda Vickery explique qu'à la campagne, les domestiques n'étaient pas tous à demeure ; une grande partie venait journalièrement pour des travaux comme le barattage du beurre, la boulangerie, la couture, etc. Il semble qu'au 18^{ème} siècle, les salaires des domestiques ont continué de monter, et que c'est pour cette raison que le personnel devenait indépendant des maisons qui les employaient, surtout les femmes. Pour plus de détails : Amanda Vickery, *The Gentleman's Daughter, Women's Lives in Georgian England*, Yale U.P. (1993) 2003, chapitre « Prudent economy ».

Après Hunsford, nous avons Longbourn, qui tient autant au cœur de Mrs Bennet que de son mari puisqu'il avait la ferme intention d'engendrer un fils, coupant ainsi à la loi d'inaliénabilité. Nous savons qu'il y a des terres attenantes puisque Mrs Bennet invite Mr Bingley à y venir chasser quand il aura tué tout le gibier de ses propres terres. Mr Bennet n'exerce pas de métier ; c'est un gentleman comme le fait remarquer Elizabeth à Lady Catherine de Bourgh venue lui rendre une visite autoritaire. Il est à présumer qu'il peut vivre de ses terres : on peut envisager métayage et sans doute mise en culture d'une partie des terres. Il y a cinq filles, des parents qui font chambre à part, Mrs Hill dont le rôle domestique n'est pas clairement défini mais qui est indubitablement à demeure. Il y a assez de place dans la salle à manger pour y donner une réception, l'un des salons est suffoquant en été comme le remarque Lady Catherine, un autre est nécessaire pour y laisser Bingley demander la main de Jane, il faut un piano pour qu'Elizabeth et Mary s'entraînent sans déranger Mr Bennet dans son bureau-bibliothèque. A toutes ces pièces, il faut ajouter des chambres pour les hôtes de passage (comme la famille de Mr et Mrs Gardiner). Longbourn n'est pas une modeste demeure et nous comprenons que Mrs Bennet conçoive un ressentiment légitime à l'égard de Mr Collins :

'Pray do not talk of that odious man. I do think it is the hardest thing in the world, that your estate should be entailed away from your children; and I am sure if I had been you, I should have tried long ago to do something or other about it.' (p.60-61)

Ces trois lignes entièrement ironiques sont lourdes de sous-entendu et si Mrs Bennet n'était pas dès le départ montrée comme une personne ridicule ou superficielle, nous pourrions prendre ce qu'elle dit avec le plus grand sérieux ; remplaçons enfants par filles et nous avons en une phrase l'une des injustices les plus criantes du système légal patriarcal. Quant à la dernière partie de la remarque, elle peut signifier soit que Mr Bennet devait livrer une bataille légale impossible à laquelle elle ne peut rien comprendre (sens probable) soit que, somme toute, elle accuse son mari de n'avoir contribué qu'à la procréation de filles (plaisanterie plausible de la part de l'auteur qui manipule son personnage entre ridicule et réflexions de bon sens). La réponse de Mr Bennet est, elle aussi, en accord avec notre interprétation si l'on part du principe que ce qui est délibérément ironique est naturellement un assentiment sur la vérité des choses : « It is certainly a most iniquitous affair [...] and nothing can clear Mr Collins from the guilt of inheriting Longbourn. » (p.61) La caractéristique de l'ironie est celle du déséquilibre entre signifiant et signifié, et celle de la satire est de se servir (entre autres) de l'ironie comme bouclier pour un tout autre sens. Sur

le plan premier de l'ironie, l'attitude de Mr Bennet ne punit pas que sa femme : sa nonchalance est la cause première de la dégradation de l'atmosphère familiale. Mais c'est Mrs Bennet qui joue les grandes dames de la localité, et à son combat pour bien marier ses filles, nous pouvons mesurer autant le désir d'arrivisme et de plaisir de grandeur par personne interposée, que d'inquiétude, celle-là en accord avec ce que nous savons du sort des femmes à l'époque. Elle veut mieux marier ses filles pour que celles-ci disposent de davantage de pouvoir d'achat et de divertissements qu'elle-même : n'y a-t-il pas là le désir maternel de voir ses filles à l'abri du besoin, et la manifestation sous-jacente d'une ambition qui se sert des personnes et des caractères de ses filles dans un désir d'ascension sociale ? L'inquiétude de Mrs Bennet est à tiroirs et le dernier concerne le confort de Longbourn. Cette demeure ancestrale n'a pas seulement un impact sur les parents Bennet. En effet, elle positionne les filles Bennet dans la « gentry ». Soulignons la corrélation établie entre le degré de « gentility » et les propriétés foncières par Thomas Keymer dans les romans de Austen :

In each novel, 'neighbourhood' is a feature of both the landscape and its elite population. It denotes both the hierarchy of estates and manners that revolved around the local great house, and the rural gentry who inhabited these places, where they competed for visits from, and invitations to, houses on the level above, and made seasonal forays to London or Bath in pursuit of extended connection.¹

En outre, en vraies filles de Longbourn, les filles Bennet se donnent involontairement des fourchettes de prix pour leurs prétendants à venir, même si Lydia privilégie l'uniforme et l'attirance sexuelle, ce dernier élément pouvant sembler naturel pour une fille pubère.

Netherfield est déjà plus imposant ; et si nous n'en avons aucune description – le domaine est destiné à être abandonné après le mariage de Jane – nous avons cependant une idée de sa conséquence grâce à sa salle de bal suffisamment vaste pour y recevoir le voisinage tel qu'il est précisé ci-dessus par Thomas Keymer, et au petit salon assez grand pour que deux jeunes filles s'y promènent :

Miss Bingley [...] soon afterwards got up and walked about the room. Her figure was elegant and she walked well; - but Darcy, at whom it was all aimed, was still inflexibly studious. In the desperation of her feelings, she resolved in one effort more; and turning to Elizabeth, said,

'Miss Eliza Bennet, let me persuade you to follow my example, and take a turn about the room – I assure you it is very refreshing after sitting so long in one attitude.' (p.55)

¹ Thomas Keymer, « Rank », *Jane Austen in Context*, Janet Todd (ed), Cambridge U.P. , 2005, p.387-396.

Cela demande une certaine imagination de la part du lecteur d'aujourd'hui de se figurer deux personnes se promenant dans ce qu'on appelle maintenant un petit salon. Il a besoin d'avoir visité quelques unes de ces grandes demeures appartenant maintenant au National Trust pour cela.

L'intérêt de Netherfield est justement qu'il n'y a rien à en dire, servant simplement à alimenter la fièvre des mères marieuses alors que son propriétaire momentanée n'y vient que pour deux séjours. Netherfield sert à dépit Mrs Bennet dont l'anxiété est égale à la tristesse de sa fille. A ce compte-là, nous devons compenser son manque d'apparence par son utilité dans l'intrigue.

Rosings est une coudée au dessus de Netherfield Park non seulement à cause de sa prétentieuse cheminée qui coûte £800 et ses nombreux escaliers vantés par Mr Collins mais également par la symbolique de la femme noble, riche, et rendue despotique par l'excès de pouvoir sur ses gens et ses assidus (dont les Collins). Rosings doit se différencier des autres propriétés, représentant l'argent récent alors que Pemberley est plus ancien et a bénéficié d'une apte gestion sans mauvais goût.¹ Mais Pemberley est le couronnement du tout, parce qu'il représente le but ultime que l'on fait miroiter au lecteur et à Elizabeth très tôt alors que Miss Bingley demande à son frère de faire construire quelque chose d'aussi beau mais moins loin (I, viii). Rosings est l'occasion pour l'auteur de s'en donner à cœur joie dans sa dénonciation de certains habitats qui défient le bon sens par une injection inutile d'argent et, à l'époque, de modernité. L'habitat et ce qu'il renferme servent d'écrin à ces différentes nuances d'orgueil qui varient entre vanité et fierté. Ainsi Rosings est-il flamboyant avec un bon nombre de fenêtres dont le vitrage a coûté cher à feu Sir Lewis de Bourgh. Le dîner y est servi par de nombreux domestiques et Sir Williams, bien qu'il ait été à la cour de St James, est intimidé :

Sir William was so completely awed, by the grandeur surrounding him, that he had but just courage enough to make a very low bow, and take his seat without saying a word; and his daughter, frightened almost out of her senses, sat on the edge of her chair, not knowing which way to look. (p.159)

Et en effet, le titre de baronnet de Sir Lucas, ancien commerçant, ne lui donne pas l'assurance voulue pour s'entretenir avec Lady Catherine de Bourgh, et souligne la différence entre un nom qui remonte à des générations et un autre tout neuf. Rosings est

¹ Car si Lady Catherine de Bourgh est noble, son neveu, Darcy ne l'est pas, même s'il appartient à une des grandes familles respectables du royaume.

également supposé intimider l'héroïne. Sa réaction justement montre sa force de discernement : Elizabeth n'est pas du tout éblouie ou impressionnée. Il n'en sera pas ainsi à Pemberley, confirmant le lecteur dans le modèle que choisit l'auteur d'un goût irréprochable qui s'accorde finalement avec les qualités celées du héros.

La demeure de Darcy doit refléter en même temps la fierté, le bon goût et la générosité du personnage. Nous n'avons pas besoin de recouplements pour comprendre qu'elle est magnifique et doit héberger une armée de domestiques pour son entretien, une gouvernante respectable les représentant. Pemberley a droit à un paragraphe et à l'admiration spontanée d'Elizabeth et de Mr et Mrs Gardiner, trois personnes au goût reconnu désormais par le lecteur comme étant « poli » et éduqué :

[...] the eye was instantly caught by Pemberley House, situated on the opposite side of a valley, into which the road with some abruptness wound. It was a large, handsome, stone building, standing well on rising grounds, and backed by a ridge of woody hills ; - and in front, a stream of some natural importance was swelled into greater, but without artificial appearance. Its banks were neither formal, nor falsely adorned. Elizabeth was delighted. She had never seen a place for which nature had done more, or where natural beauty had been so little counteracted by an awkward taste. (p.235)

Cette description paraît justifier l'orgueil de Darcy et révéler une âme noble sur laquelle l'artifice n'a pas prise, comme c'est le cas des berges de la rivière qui, notons-le, sont au goût de ces jours où la nature sauvage et le pittoresque étaient en train de devenir populaires dans l'art. Les mots sont expressément choisis pour rappeler les erreurs architecturales de Rosings mais surtout pour combiner l'aspect de Darcy que nous connaissons déjà et celui que nous découvrirons par la suite ; l'accès à la demeure (*...the road with some abruptness wound*) est une note de rappel de la façon dont le caractère du héros est tout d'abord décrit et perçu (« *He was at the same time haughty, reserved...* » (I,iv)) et du sentiment qu'éprouvent les gens – et même Elizabeth – lorsqu'ils le rencontrent et ne le comprennent pas. Une fois le cheminement fait, il y a accès au véritable Darcy.

Le choix de Austen de nous donner à la fois le personnage et son habitat est délibéré : l'objet en dit long sur son propriétaire, surtout une résidence. Et dès le début de l'ouvrage, nous sommes prévenus : le roman va reposer sur une histoire de maison, ou c'est tout comme ; l'auteur nous le dit dès la première page du roman, à la première phrase : « My dear Mr. Bennet, said his lady to him one day, have you heard that Netherfield Park is let at last ? »

Lorsque Netherfield a enfin trouvé un locataire, Mrs Bennet ne se demande pas si celui-ci vaut la peine d'être connu. Netherfield agit comme l'élément d'intrusion dans la vie communautaire de Meryton qui compte plusieurs filles à marier, cinq chez les Bennet et au moins deux chez les Lucas. Cet élément d'intrusion est matériel, en accord avec la direction que prend la vie de la femme du « long 18^{ème} siècle » depuis qu'elle est aux enchères, et s'oppose délibérément au romantique et au spirituel (sphère réservée à certains héros) ; il symbolise le monde de cette nouvelle classe sociale polymorphe, « the middle sort » d'où est issue, on s'en doute, Mrs Bennet. L'élément d'intrusion est un composant technique qui indique la mainmise du matérialisme sur le quotidien et la direction que va prendre l'intrigue – sans parler de l'outil qu'il constitue pour faire comprendre au lecteur le caractère des personnages ; il est aussi un indice des préoccupations dominantes qui se rencontrent dans le monde du roman féminin au tournant du 18^{ème}/19^{ème} siècle (et plus tard au 19^{ème} siècle, dans certains romans masculins comme ceux de Trollope). Quant à Mrs Bennet, elle peut d'ores et déjà être considérée comme un agent de cet élément d'intrusion et ambassadrice du monde matériel (au même titre que Lady Catherine de Bourgh, dans son rang social à elle). Mrs Bennet juge le locataire de Netherfield sur ses possessions et est donc prête à lui céder l'une de ses filles en épouse comme cadeau de bienvenue alors que l'aristocratique Lady Catherine a organisé l'union de sa fille avec Darcy depuis longtemps. Ces deux femmes agissent avec la même diligence motivée par la même finalité.

La chasse à la maison est ouverte toute l'année. Dès que Lydia est mariée, le premier réflexe de Mrs Bennet est d'imaginer quelle résidence Mr et Mrs Wickham pourraient habiter dans les environs. Nous avons droit à ses préférences : trois lignes d'écriture magistralement condensée de la part de l'ironique auteur qui s'amuse à charger le portrait de Mrs Bennet ; grâce à ce petit passage, elle souligne une fois de plus le manque total de délicatesse du personnage qui expulse dans ses souhaits les habitants d'une demeure qui lui conviendrait particulièrement :

'Haye-Park might do' said she, 'if the Gouldings would quit it, or the great house at Stoke, if the drawing-room were larger; but Ashworth is too far off! I could not bear to have her ten miles from me; and as for Purvis Lodge, the attics are dreadful!'(p.294)

Cet exemple choisi comme échantillon de satire du matérialisme lié à l'orgueil de la possession des biens dénonce le sans-gêne de Mrs Bennet, son origine sociale et son arrivisme. Pour cela et bien didactiquement, elle sera punie en ayant sa fille préférée condamnée à vivre avec son mari selon les déplacements de son régiment dans le pluvieux

Yorkshire, à des centaines de miles de Longbourn, tandis que la distance sera nécessaire pour l'empêcher de se mêler de la vie quotidienne de ses filles aînées.

Nous avons vu comment la satire peut être ingrédient de l'intrigue, et également que celle-ci réclame un simulacre de châtement. Le cycle du didactisme fonctionne suivant un schéma très simple : dénonciation par exposition et punition ou récompense suivant les cas.

L'éphémère état de jeune fille est plaisant. Toutes les femmes âgées le regrettent, et pourtant les jeunes filles n'ont de cesse de quitter cet état ; en effet, comme nous le montrent les romans de Austen, si le rôle de la femme mariée est désirable pour acquérir un habitat et ce qui va avec, le marché de l'offre et la demande ne dure pas plus d'une ou deux saisons. Dr Johnson nous donne une bonne idée du jugement masculin sur les femmes, et encore cela est-il dit avec esprit :

*(...) Women have a perpetual envy of our vices ; they are less vicious than we, not from choice, but because we restrict them ; they are the slaves of order and fashion ; their virtue is of more consequence to us than our own, so far as concerns this world.'*¹

Cela donne à penser sur deux plans: d'une part, sur la fragilité de l'honneur d'une jeune fille évoluant dans une société si ouvertement misogyne ; et d'autre part, sur les libertés sexuelles des hommes alors qu'ils insistent sur la virginité des femmes au mariage pour avoir la certitude que leur progéniture est bien d'eux. Maintenant, évoluant entre les obstacles et conservant leur quant-à-soi, les trois filles les plus méritantes de *Pride and Prejudice* se retrouvent avec un habitat qui leur correspond. Qu'elles se marient sous des auspices favorables et soient logées de façon plus qu'enviable alors que Mr et Mrs Wickham vont de camp militaire en camp militaire constitue une leçon significative dont la lectrice est priée de tenir compte : c'est le comportement de la jeune fille, au moment crucial où l'offre et la demande peuvent concorder, qui décide de son sort. C'est donc le moyen par lequel l'instrument pédagogique – même quand il n'est pas satirique – va déterminer la récompense qui va à celle qui a su conserver son intégrité, et le châtement qui va à celle qui a joint le tourbillon de la dissipation.

Chez Jane Austen, le narrateur parle directement au lectorat d'un sujet des plus banal. Pour les jeunes filles convenables, la récompense est ici-bas et bien matérielle. Mais si la jeune fille est en outre du calibre d'une Elizabeth Bennet, et que son partenaire est capable de faire marche arrière pour revenir sur son jugement, il y aura peut-être

¹ James Boswell, *The Life of Samuel Johnson*, Penguin, 2008, p 925.

compatibilité des caractères et entente intellectuelle en plus d'une propriété avec ses terres dont elle sera – en titre uniquement – la maîtresse.

Pour une romancière, la nécessité de tenir compte d'un lectorat et d'une critique tels qu'ils le sont à la fin du 18^{ème} siècle, a une répercussion logique sur les passages où elle a recours à la satire. Elle est elle-même assujettie comme ses sœurs aux règles écrites et coutumières de son temps. Si la critique ou la satire est trop osée, les qualificatifs qui accueilleront son ouvrage seront peu flatteurs, elle ne vendra pas, et peut même se voir traitée de hyène, mot employé plus d'une fois à l'époque à l'égard de Wollstonecraft. Et donc, Austen, comme nous venons de le voir, se sert d'une ironie codée pour empêcher d'éventuels détracteurs de la pointer du doigt. Si son didactisme semble s'adresser à des femmes ordinaires, son ironie est un jeu de cache-cache qui nargue le lecteur et l'oblige à approfondir son acte de lecture pour justement comprendre le recours aux divers tropes. Il y a un récit à l'intérieur du récit. Ainsi dans *Pride and Prejudice*, il y a une vérité première qui concerne bien sûr l'argent, comme le résume Claire Tomalin :

Jusqu'à quel point une femme pouvait-elle maîtriser sa destinée, c'était la question à se poser pendant cette année de mariages et de fiançailles. L'argent, l'argent, toujours l'argent. Une femme qui n'en avait pas, mariée ou non, n'avait aucune liberté.¹

La seconde vérité réside justement dans le caractère d'Elizabeth Bennet qui est un équilibre parfait entre la nécessité de considérer sa situation financière et celle de ne pas se vendre pour cette considération : elle aurait sinon accepté la première offre de Darcy, ou même celle de Mr Collins.

Le récit dans le récit ne concerne pas seulement ces deux nécessités face auxquelles se trouve Elizabeth Bennet, mais aussi les diverses nuances de tergiversation autour du même thème que l'on retrouve avec les autres personnages féminins de tous âges. La satire se tisse grâce à des personnages qui dressent des obstacles entre héros et héroïnes et incarnent les mauvais choix à prendre pour les uns comme pour les autres ; par nécessité de dénonciation autant que pour le contraste entre la conduite à adopter et celle qui peut perdre

¹ Claire Tomalin, *Jane Austen, passions discrètes*, Editions Autrement (1997) 2000, p.117. Claire Tomalin rapporte le récit que la cousine Eliza avait de sa vie à Jane Austen, et comment la nécessité d'avoir de l'argent avait obligé sa tante Philadelphia à : « ...se rendre seule aux Indes quand elle était jeune, et épouser un homme pour lequel elle n'avait aucun sentiment, concluant ainsi le marché habituel : offrir son corps et sa compagnie à un homme contre de l'argent. » La cousine Eliza était celle de Jane Austen, et la tante Philadelphia était la mère de la cousine Eliza. Jane Austen fut si impressionnée par ce récit qu'on le retrouve dans son œuvre de jeunesse, *Catharine ou la charmille* (In : *Catharine and Other Writings*). Je ne pense pas que l'indignation de Austen se soit cantonnée à cette œuvre de jeunesse ; on retrouve ce sentiment comme motif du rejet par Elizabeth Bennet de la demande en mariage de Mr Collins (voire de la première offre de Darcy).

la femme, autrement dit la visée pédagogique de l'œuvre, ces personnages sont, au premier coup d'œil, volontairement chargés dans leur représentation (Mrs Bennet, Lydia Bennet, Miss Bingley, Lady Catherine, Mr Collins et même Mr Bennet). Comme on le remarquera, un certain nombre de ces personnages sont féminins, et ce pour les besoins de l'exemple à donner à la lectrice. Par-dessus se greffe une satire qui s'amuse du lecteur comme de l'héroïne en les faisant tomber ensemble dans une série de pièges : ainsi le lecteur commence à trouver Wickham sympathique par judicieux contraste avec la première représentation de Darcy, et pour préserver l'effet subséquent de surprise. Les indices sont présents, mais nous sommes obligés d'être humiliés de façon empathique avec l'héroïne avant de réaliser son (et notre) erreur. Ce procédé de suspense relève lui aussi de la pédagogie.

Les péchés capitaux ont acquis une certaine patine littéraire depuis le temps qu'ils sont en butte à la satire ou à la simple exposition. Lorsque satire il y a, la nature humaine et son histoire sont telles que nous avons souvent affaire à des stéréotypes et c'est le traitement de ce stéréotype qui fera effet sur la réception. Un auteur travaillera à son avarice ou à son joueur. Mais certaines cibles sont au contraire figées dans le temps historique. C'est le cas des corporations des métiers du 18^{ème} siècle ou des petits-maîtres. Ces derniers apparaissent au 17^{ème} siècle ; ils ont le don d'ubiquité autant au théâtre que dans le roman du 18^{ème} siècle, et disparaissent au 19^{ème} siècle, remplacés par les dandies et les snobs. Les petits-maîtres marquent une époque, servent d'enseigne aux métiers à la mode de leur temps, et représentent parfaitement la réification de l'homme par la parure et l'objet. Ils participent certainement au monde profane des fêtes, mascarades et autres bacchanales. Nous les retrouvons dans *Evelina* avec Mr Lovel et Mr Smith ; ils se transforment en hommes à la mode (ou plutôt du Ton¹) dans *Cecilia*, avec Mr Meadows, surnommé l'« *Insensibilist* » parce qu'il fait exprès de ne rien remarquer lorsqu'un service est requis, mais suit les modes au pied de la lettre. Ils se transforment en simples jeunes hommes à la mode (Mr Crawford et Mr Yates dans *Mansfield Park*) et certains n'y arrivent pas vraiment en dépit de leurs efforts, comme John Thorpe dans *Northanger Abbey*. Enfin, dans *Marriage*, ils sont démodés (Sir Sampson, fripé, rétréci, handicapé par la goutte) alors qu'un nouveau type de séducteur racé dangereusement dénué de scrupules prend la relève (Colonel Delmour dans *The Inheritance*).

¹ Rappel : au 18^{ème} siècle, le Ton signifie le bon ton, autrement dit le courant des mœurs et de modes que les personnes dites « genteel » ou « polite » ou essayant de l'être, choisissent de suivre. Chez Burney, l'emploi du mot Ton est ironique.

Les petits-maîtres sont une cible facile et irrésistible pour bon nombre d'écrivains de l'époque (même le héros de *Belinda* de Edgeworth) parce que leur existence incarne l'essor du phénomène de mode sur une échelle encore jamais vue. Comme cela a été précisé plus haut, tout un chacun, s'il en a les moyens, peut se vêtir comme un marquis.¹

Autre personnage, non figé dans le temps mais échappant à la connotation religieuse chez nos auteurs : la mère. Certaines sont de vraies coquettes et d'autres des stratèges en jupons. Elles peuvent être les deux (Lady Susan). Aucune mère (et grand-mère quand il y en a) n'est un personnage de second-plan dans les œuvres ici présentées. Leur rôle est capital pour conduire l'intrigue – voire la satire – ou la faire rebondir, et elles sont généralement des agents du matérialisme, se servant de leurs filles pour se positionner avantageusement sur l'échelon social ou financier. Elles sont à la fois des contre-modèles et des mises en garde, conseillères dangereuses et entremetteuses éhontées. Prenons l'exemple de Mme Duval, grand-mère à cinquante ans d'Evelina, et une vieille coquette. Elle se farde, porte des décolletés et des fausses boucles, prend des airs si langoureux lorsqu'elle danse le menuet que la jeune génération est morte de rire et sa petite-fille de honte. Victime ravagée par la galanterie et le matérialisme, incapable d'accepter son âge, Mme Duval se cherche en plus un mari en la personne du bien plus jeune Monsieur Dubois qui l'accompagne depuis la France en qualité peut-être d'amant. Lorsqu'elle sort, elle s'attire la dérision comme le relate Evelina :

I was saved from the importunities of Mr. Smith, the beginning of the evening, by Madame Duval's declaring her intention to dance the first two dances with him herself. Mr. Smith's chagrin was very evident, but as she paid no regard to him, he was necessitated to lead her out.

I was, however, by no means pleased, when she said she was determined to dance a minuet. Indeed I was quite astonished, not having the least idea she would have consented to, much less, proposed, such an exhibition of her person. She had some trouble to make her intentions known, as Mr. Smith was rather averse to speaking to the Master of the ceremonies.

During this minuet, how much did I rejoice in being surrounded only with strangers ! She dances in a style so uncommon; her age, her showy dress, and an unusual quantity of ROUGE, drew upon her the eyes, and I fear, the derision of the whole company. Who she danced with, I know not; but Mr. Smith was so ill-bred as to laugh at her very openly and to speak of her with as much ridicule as was in his power. (Evelina, p.222)

¹ La France qui pourtant est déjà un symbole du monde de la mode, doit attendre le Nouveau Régime et le Directoire pour égaliser les droits à la mode (mais en interdisant le port du pantalon à la femme. C'est le décret du 8 Brumaire de l'an II (29 Octobre 1793) qui précise : « Nulle personne de l'un et l'autre sexe ne pourra contraindre aucun citoyen à se vêtir d'une façon particulière sous peine d'être considérée et traitée comme suspecte et poursuivie comme perturbateur du repos public : chacun est libre de porter tel vêtement ou ajustement de son sexe qu'il lui plaira. »)

Dans cet extrait, le portrait caricatural de Mme Duval est mis en parallèle avec les réactions pas si charitables de l'héroïne (et de ces petits-maîtres - comme l'aspirant Mr Smith - qui sont le pendant des coquettes). « by no means pleased », « astonished », ou « how much did I rejoice... » dénoncent un petit côté pimbêche chez cette soit-disant naïve qui font penser aux façons que donnera Austen à Miss Bingley dans *Pride and Prejudice*, lorsque celle-ci médite de Elizabeth et de sa mère. Les sentiments exprimés ici par Evelina rejoignent certainement la réflexion du Dr Johnson citée en début de paragraphe (p.139), et le ton est directement didactique. Si la conduite peu sage d'une fille rejait sur sa famille (Lydia dans *Pride and Prejudice*), alors ici, la satire invertit les générations et c'est la conduite de la grand-mère qui, dans un autre contexte social moins commun, rejait sur la réputation intacte de l'héroïne.

Austen aussi renverse les stéréotypes en produisant un père coquet, Sir Walter Elliott de Kellynch Hall dans *Persuasion*. Ce dernier est un intéressant composite de deux sortes de personnages ; la coquetterie physique lui vient de sa bonne mine et lui fait trouver son entourage plein de nez rouges, de pattes d'oie et de taches de rousseur (considérées comme disgracieuses à l'époque) ; une deuxième sorte de vanité lui vient de son nom et de sa généalogie. Cette vanité-là n'est pas une invention d'Austen mais provient, intertextuellement, de Mr Compton Delvile, l'orgueilleux généalogique de *Cecilia* de Burney.

Si le père coquet peut étonner, du fait de sa rareté, c'est davantage avec les personnages du petit-maître et de la mère entremetteuse qu'il est nécessaire de faire appel au contexte. Étant donné le risque de déformation du contexte socio-historique et par conséquent des intentions didactiques, nous devons éviter d'exercer une transposition entre les mondes des 18^{ème} et 21^{ème} siècles. Les mères et grands-mères des 18^{ème}/19^{ème} siècles avaient toute autorité sur leurs filles et petites-filles en l'absence d'un père ou d'un grand-père. Pour cette raison, il est aisé d'admettre que les romancières s'en prennent à ces personnages autant pour le pouvoir désastreux de marieuses que comme symboles d'échec sur le plan humain ou féminin. Burney s'attaque à une Eve métaphorique âgée et autoritaire, qui cède à la tentation des plaisirs matériels et pousse la jeune génération à l'imiter. Le gain matériel représente la pomme tandis que les producteurs de gain sont hors-texte (dans *Pride and Prejudice*, il s'agit des pères de Bingley et Darcy). Cet aspect peut être absent comme dans *Northanger Abbey* où le personnage de la mère est délégué en ville à une vieille dame coquette, et l'initiation au monde du matérialisme s'opère via d'autres personnages, ou dans *Cecilia* où l'héroïne est orpheline. Il peut aussi être souligné d'une surcharge ironique ou

caricaturale (*Pride and Prejudice*, *Evelina*, *Marriage*). Mais le fait de cibler des mères frivoles ou calculatrices peut plonger le lectorat d'aujourd'hui dans une perplexité ambiguë. S'il comprend où l'auteur veut en venir, psychologiquement, il s'expliquera difficilement que des romancières s'en prennent à des femmes, victimes elles-aussi, au lieu de démontrer clairement que les travers de ces femmes trouvent leur source dans les règles comportementales instaurées par un patriarcat coutumier et marchand. La plus célèbre adaptation de nos jours de *Pride and Prejudice* par la BBC (1995) montre une Mrs Bennet exagérément caricaturée. Certains critiques s'accordent cependant sur le fait que nous aurions tort de ne pas envisager le rôle comme lourdement chargé.¹ Ce flou est une preuve du décalage entre lectorat d'alors et celui d'aujourd'hui qui, en ce qui concerne Mrs Bennet, peut hésiter pour retrouver l'orientation de la satire, même s'il y a consensus sur le fait que le personnage est satirisé. C'est d'autant plus vrai que la satire austenienne, faite d'ironie et d'amusement retenu, ne se sert de caricature que dans trois romans.²

Dans la même logique que la réflexion du Dr Johnson plus haut, les cibles sont clairement mises en évidence lorsqu'elles se trouvent en parallèle avec la vertu ; pour cette raison, si diverses que soient les héroïnes de par leur comportement ou leur caractère, nos romancières veillent à ce qu'elles adhèrent à un même code moral. Qu'est-ce que la vertu à l'époque ? Pour faire simple, on peut dire que la vertu équivaut pour l'épouse autant à des preuves renouvelées d'obéissance qu'à une ceinture de chasteté. Les maris peuvent se congratuler sur les vertus de leurs femmes, mais elles ne seraient rien sans LA vertu. Celle-ci demeure jusqu'à l'avènement de la contraception le moyen le plus simple pour l'époux de s'assurer que sa descendance est de lui-même.

Si la chasteté est d'une importance capitale en Grande-Bretagne où règne la loi sur la primogéniture mâle, il y a donc vertu et vertus. Nos auteurs ne se contentent pas de mettre les jeunes filles en garde contre les dangers du flirt et de pourchasser avec véhémence toute réapparition du libertinage (C'est le cas de Mme Duval dans *Evelina*, Lady Suzan et Lydia Bennet chez Austen). Les multiples talents dont parle Bingley n'entrent pas dans le domaine des vertus. Austen fait bien comprendre à son lectorat la différence entre les deux, grâce à l'échange de remarques sur le sujet entre Bingley, Darcy et Miss Bingley. La femme accomplie décrite par Miss Bingley et Darcy est une leçon en plusieurs points d'un

¹ Ainsi Richard Jenkyns : « Some viewers of the BBC *Pride and Prejudice* thought Alison Steadman's portrayal of Mrs Bennet overdone – and went back to the book only to find those extravagances were all in the text. The dainty porcelain idea of Miss Austen was swept away a long time ago, but perhaps we find it difficult to rid our heads of it entirely . » Richard Jenkyns, *A Fine Brush on Ivory, An Appreciation of Jane Austen*, Oxford U.P., 2004, p.31.

² *Northanger Abbey* : John Thorpe ; *Pride and Prejudice* : Mrs Bennet ; *Persuasion* : le baronnet.

didactisme très spécial : celui que Austen, par le truchement d'Elizabeth, déclare impossible :

'Then,' observed Elizabeth, 'you must comprehend a great deal in your idea of an accomplished woman.'

'Yes; I do comprehend a great deal in it.'

'O! Certainly,' cried his faithful assistant, 'no one can be really esteemed accomplished, who does not greatly surpass what is usually met with. A woman must have a thorough knowledge of music, singing, drawing, dancing, and the modern languages, to deserve the word; and besides all this, she must possess a certain something in her hair and manner of walking, the tone of her voice, her address and expressions, or the word will be but half deserved.'

'All this she must possess,' added Darcy, 'and to all this she must yet add something more substantial, in the improvement of her mind by extensive reading.' (*Pride and Prejudice*, p.39)

Jusqu'à la conclusion, ironie et satire vont s'allier pour démontrer que ces talents énumérés par Darcy et Miss Bingley¹ font sans doute la femme élégante, mais que la valeur de celle-ci peut résider ailleurs. S'il y a leçon (à part le jeu de l'orgueil et des préjugés à combattre), elle peut être vue comme défense de l'autonomie, rationalisme, intégrité, valeurs que personnifient les Gardiner, oncle et tante d'Elizabeth Bennet auxquels elle se confie visiblement davantage qu'à ses propres parents. En outre, on peut parfois déceler, si ce n'est une influence, du moins un signe de reconnaissance à Wollstonecraft. C'est le cas dans la réponse d'Elizabeth à Mr Collins : « *Do not consider me now as an elegant female intending to plague you, but as a rational creature speaking the truth from her heart.* » (*Pride and Prejudice*, p.106)

La créature rationnelle est celle que revendiquent Wollstonecraft et les « *Bluestockings* ». Par contraste, le personnage de Lydia est irresponsable, sensuel et matérialiste. Lorsqu'elle s'enfuit avec Wickham, son manque de vertu est montré comme une catastrophe. Alors qu'à notre époque, il est plus aisé pour nous de comprendre les répercussions de l'érotisme incontrôlé de Lydia sur sa vie à elle que le déshonneur familial qui peut s'ensuivre, le spectre de la fille-mère était un anathème pour une famille respectable et de ce fait la société d'alors rejetait la femme qui faute d'une manière

¹ Ils constituent ce que Roy Porter caractérise comme appartenant au quatrième devoir de la femme (le premier étant l'obéissance au mari, le second la production d'héritier, le troisième de s'occuper de la maison). « Her fourth duty was to be ladylike, an ambassadress of graces. Ladies' polite accomplishments included the arts of dressing, conversing agreeably (though avoiding fishing in male ponds such as politics or religion) singing or playing a genteel instrument (spinets were ideal), and cultivating taste in decoration, furnishing and the arts – sewing, lace-making, drawing. » Roy Porter, *English Society in the 18th Century*, Penguin (1982) 1991, p.27-28.

entièrement consensuelle ; que pouvaient les romancières, elles-mêmes sujettes au même code social, sinon œuvrer dans le même sens et mettre en garde le lectorat féminin ? Mary Wollstonecraft, qui fut enceinte hors mariage, n'approuvait pas non plus la luxure :

How grossly is nature insulted by the voluptuary.[...] To satisfy this genus of men, women are made systematically voluptuous, and though they may not all carry their libertinism to the same height, yet this heartless intercourse with the sex, which they allow themselves, depraves both sexes, because the taste of men is vitiated ; and women, of all classes, naturally square their behaviour to gratify the taste by which they obtain pleasure and power.¹

Même cette première grande proto-féministe voit la luxure comme un moyen dégradant pour les femmes de se propulser vers le désirable. Il est donc évident que les auteurs moins féministes – ou pas du tout féministes – auront moins de sympathie encore pour l'érotisme hors mariage. Le consensus durera encore longtemps, 20^{ème} siècle inclus, c'est dire l'importance des mises en garde prodiguées par le biais des romans didactiques, satiriques ou pas. Par la faute de ce consensus, nous pouvons être tentés de voir chez nos trois romancières une uniformité dans leur représentation de la vertu et du vice, et c'est possiblement parce que notre lecture est celle d'une époque où le lectorat est habitué à remettre en question les fondements de certains vices et de certaines vertus. Il est cependant exact qu'il existe chez nos romancières une représentation morale universelle ; c'est de la forme que prend cette représentation dont nous tirons parti pour restituer à chacune des romancières leur valeur d'écriture.

Didactisme, voire pédagogie : des attributs essentiels aux romans féminins du « long 18^{ème} siècle » et de la première moitié du 19^{ème} siècle, et tout particulièrement aux romans satiriques (ou en partie satiriques). Le recours aux tropes comme outils de la satire ainsi que les variations qui découlent de l'inspiration fournie par les écoles satiriques ajoutent au ludisme dans la mise en mots, et il est réellement possible de tisser des liens de complicité entre auteur et lecteur par delà les siècles. Il y a des caprices (comme les pages de recettes de cuisine entièrement en français dans *Marriage*) et il y a le plaisir d'écrire que les biographes rapportent des trois auteurs, ainsi que les lettres des auteurs ou écrites aux auteurs qui sont parvenues jusqu'à nous.² Cela semble confirmer le fait que si le didactisme était de mise autant pour un roman féminin que pour un roman satirique ou satirisant, il était

¹ Mary Wollstonecraft, *A Vindication of the Rights of Woman*, Oxford World's Classics, Oxford U.P., 1999, Chapitre 8, p.217-218.

² Rappel : les biographes essentielles pour ce travail sont Claire Harman pour Burney, Claire Tomalin pour Austen et Mary Cullinan pour Ferrier.

atténué par la course rapide de pensées personnelles qui traversaient l'esprit des romancières au moment de l'écriture. On peut penser à l'émotion esthétique que Burney ressentait à écouter de la musique et des chanteurs d'opéra (incorporés dans trois de ses romans) ; ou bien à ce bal masqué auquel elle se rendit jeune fille et qui structure plus qu'il n'y paraît le roman de *Cecilia*. Fille de pasteur, Austen n'hésite pas sur le message moral combien tempéré par l'emploi lumineux d'une rhétorique cocasse mais toute en nuances, et Ferrier la presbytérienne, fouette l'immoralité à grands coups de comique, d'outrancier, de surcharge et d'inattendu. Son style curieux, mélange de sermon et de burlesque, n'oublie jamais que l'Ecosse est le pays de la vie rude mais raisonnable tandis que tout est permis en Angleterre et surtout les excès.

Les trois auteurs ont donc un sens des convenances que, de nos jours et sans tenir compte du contexte, nous n'hésiterions sans doute pas à caractériser de bourgeois. Nous allons revisiter le terme avant de nous intéresser à quelques uns des points techniques que les trois romancières ont en commun.

3- Éléments de discours communs à Burney, Austen et Ferrier

a-L'élément bourgeois

L'élément bourgeois semble accompagner en sous-entendu celui du didactisme, les deux apparaissant comme dépassés depuis longtemps, ce qui est toujours inexact, puisque même les gravures humoristiques politiques sont didactiques et en toute logique devraient eux aussi être étiquetés de « bourgeois » puisqu'ils obéissent en apparence encore aux notions traditionnelles de l'homme honnête et juste.

Au tournant du 18^{ème}/19^{ème} siècle, les héros/héroïnes de roman incarnent un modèle ou une identité vers laquelle les vus du lecteur ou de la lectrice d'alors sont supposées converger. Ce principe didactique peut être atténué comme c'est le cas avec Austen ou Burney, mais la respectabilité de la femme n'est pas – pour une romancière – un objet de burlesque ou de ridicule même chez Burney (Mme Duval dans *Evelina*) ; ce n'est pas seulement par principe sororal d'empathie avec la condition féminine que Burney ou Austen nous donnent des héroïnes parfaitement respectables. C'est qu'elles savent d'instinct comme il est important que leurs écrits soient en harmonie avec les paramètres moraux de la société de leur temps, en particulier si elles veulent l'approbation des critiques et de leurs éditeurs. En outre, aucune de nos trois romancières n'a la fibre pugnace de Wollstonecraft. Si Austen confère rationalisme ou intellect à certaines de ses héroïnes (Elizabeth Bennet, Emma Woodhouse, Elinor Dashwood) elles n'en sont pas moins soumises à la respectabilité (*propriety* en anglais).

Cette notion de respectabilité se développe d'autant mieux que la structure des classes se solidifie alors que le pouvoir des classes moyennes (« the middling sort », comme la « gentry ») se renforce dans le champ de l'entreprise voire dans celui de la politique ; depuis le début du 18^{ème} siècle, les écrivains, les penseurs ou les scientifiques appartiennent pour leur majorité aux classes moyennes et forment l'amorce de ce que nous avons déjà appelé l'intelligentsia. Il est logique de croire que l'influence d'Addison, Steele, Fielding, Swift ou du Dr Johnson se prolonge longtemps après leur mort. Certains romans sont relayés d'une génération à l'autre. C'est le cas des grands romanciers et satiristes dont nous avons déjà parlé. L'un d'entre eux, Richardson, tient une place particulière et pour Austen, le roman de *Sir Charles Grandison* n'avait pas son égal. Ce n'est pas seulement les biographies qui nous l'enseignent mais ses romans eux-mêmes. Le héros de ce roman qui symbolise l'homme éclairé et qui est même un soleil rayonnant aux yeux de l'héroïne

anglaise, Harriet, qui dit de lui : « ...] here comes the sun darting into all the crooked and obscure corners of my heart, and I shrink from his dazzling eye... »¹ projette sa grande clarté sur absolument tout et ceci d'une façon résolument masculine comme le souligne Margaret Anne Doody :

*In Grandison the patriarchy provides, and no one should claim that there is any problem with property. Neither is there any problem with desire, for the regulated heart. In these sunny uplands above the well planned scheme of things, we may ungracefully sigh for the intricacies of the labyrinth, and the more troubling crossroads and meeting places of the farmyard and the brothel. There, at least, we knew that all was not known. In Grandison, at last, Richardson, like the eighteenth-century's favourite image of Hercules at the Crossroads, chose Virtue over Pleasure – that is, the virtue of civic order and smiling male responsibility.*²

On peut s'étonner au passage de cette remarque de l'héroïne Harriet Byron qui laisse la lectrice pantoise en tous cas de nos jours. Cet homme si éclairé est donc aimé d'une femme dénuée soit de confiance en elle-même ou en son sexe ou l'auteur projette-t-il la suffisance masculine d'une façon si avouée que l'on ne peut pas s'étonner des ruses et tactiques auxquelles nos romancières doivent avoir recours ?³ L'influence du grand dernier roman de Richardson – dont le héros est censé compenser pour la négativité de celui de *Clarissa*⁴ – sur Burney et Austen est indubitable, mais donne réellement à réfléchir sur la réaction peut-être inconsciente de nos romancières quant à l'impact qu'il a eu sur la place de l'héroïne vis-à-vis du héros. Heureusement, elles ont assez d'esprit pour couper court à l'adoration de l'héroïne pour le héros comme on s'en aperçoit chez Burney à la différence de traitement de ce sujet entre *Evelina* et *Cecilia* ; ce n'est pas exactement le cas chez Austen où la majorité de ses héroïnes aiment de loin, en silence morfondu, patient et fidèle. D'où le rôle favori du héros-Pygmalion chez Austen, l'exception notoire mais sujette à un décodage révélateur (dans la partie IV) demeurant les relations entre Elizabeth et Darcy ; ces relations expliquent peut-être aussi le succès de *Pride and Prejudice* vis-à-vis du lectorat de nos jours ainsi que les nombreuses mises en film dont toutes conservent l'esprit

¹ (*The History of Sir Charles Grandison*, Livre III). Cité par Margaret Ann Doody, « Samuel Richardson : fiction and knowledge », *The Cambridge Companion to the Eighteenth Century Novel*, Cambridge U.P., (1996) 2002, p.111.

² Conclusion de Ibid. p.114.

³ Burney elle-même souffrit d'un amour non récompensé et utilisa dans ses lettres les mêmes tactiques d'écriture que Harriet Byron utilise dans son anxiété pour l'amour de Grandison.

⁴ Sur ce sujet, lire l'article de Margaret Anne Doody cité ci-dessus (p.90-119) et aussi du même auteur certains passages instructifs dans : *Frances Burney, The Life in the Works*, Rutgers U.P., New Brunswick, New Jersey, 1988. Dans le chapitre 2, Doody compare l'héroïne de Richardson à *Evelina*. Bien des critiques mettraient la comparaison au désavantage de Burney, ce qui n'est pas mon avis : grâce à l'usage de la satire, elle anime une série de lettres qui autrement pourraient courir au compte-rendu de voyage.

de l'héroïne qui sans doute ne pouvait pas passer pour très respectueuse à l'époque de Austen.

Mais autant chez Burney que chez Austen, nous avons un désir commun de vertu féminine approuvée par un maître rayonnant ou bienveillant, ce qui démontre au moins deux choses : la soumission volontaire de l'élite féminine romancière à un patriarcat éclairé, et la nécessité pour la femme de ne pas démeriter. Les héroïnes peuvent être espiègles, spirituelles, naïves, elles doivent cependant se conformer à des critères imposés par un patriarcat que les romancières choisissent d'être idéalement éclairé, et, à en juger par la place de la femme dans la société de l'époque, on les comprend.

La question se pose donc : cette attitude traditionaliste, ce sens du quant-à-soi et de la vertu obligée de l'héroïne d'abord puis du héros, peuvent-ils correspondre à ce que notre notion critique a appris à caractériser de « bourgeois » ? Une réponse affirmative est risquée : cette notion fourre-tout avalerait tout cru un océan de littérature. Après tout, cette connotation est apparue après l'époque que nous traitons et nous travaillons en contexte. Nous ne nous servons de ce mot « bourgeois » qu'avec la plus grande circonspection et sans oublier qu'en contexte la réalité historique demeure primordiale. Pour Julia Epstein qui se penche sur les héroïnes de Burney, celles-ci incarnent un ensemble de contradictions si paradigmatiques de la fin du 18^{ème} siècle qu'elles pourraient définir les tensions idéologiques propres à cette période historique où la place de la femme dans la société se dessinait de manière complexe. Ainsi :

Burney's heroines are proper, decorous and innocent, yet preternaturally aware of social danger ; diffident yet fiercely self-protective ; publicly self-effacing yet bent on independence of thought and action; ambiguously presented as to class yet adhering to upper-class ambitions; apparently unknowing about social mores and expectations, yet acutely observant of other and conscious of their own desires.¹

Ces héroïnes expriment un conflit entre ce que l'époque exige que les femmes soient et ce que les femmes ne peuvent s'empêcher d'être : observatrices des fissures économiques et sociales dans les classes qui seront dites moyennes et qui se hissent ou tombent des échelons sociaux (un bon exemple de cette impossibilité d'être ce que la société ne veut pas que l'on soit est l'intéressant personnage de Belfield dans *Cecilia*) ; elles ne peuvent participer à la promotion socio-économique que par le mariage, ce qui établit une distance respectable entre héroïne et commerce. Mais cette promotion a lieu parce que les héroïnes

¹ Julia Epstein, « Marginality in Frances Burney's Novels », *The Cambridge Companion to the Eighteenth Century Novel*, Cambridge U.P., (1996) 2002, p.198.

sont victorieusement testées par les héros. Tout cela présuppose un certain calcul : il faut pouvoir aimer là où morale et intérêts se conjuguent. Les deux filles aînées des Bennet sont confrontées à ce problème. On voit donc comment on peut interpréter le comportement des héroïnes comme « bourgeois » : afin de réussir leur ascension, elles ne doivent laisser prise à aucun reproche, leur respectabilité doit être sans faille et, somme toute, elles doivent se montrer méritantes pour être choisies par les héros qu'ils soient avec ou sans faille, ce qui est exactement le cas dans le roman de *Camilla* de Burney.

De fait la notion de « bourgeois » va avec celle de moralité qui à son tour accompagne la satire. En ce qui concerne Burney, John Zomchick (qui n'hésite pas à écrire sur l'aspect bourgeois chez Burney) considère que le mariage entre satire et roman est instable. Sa conception de la satire dans *Evelina* se base sur le fait que Lord Orville et Evelina, les héros, n'ont qu'une pitié sentimentale à opposer au monde de la brutalité, tandis que les personnages qui jouent le rôle de satiristes – Captain Mirvan et Mrs Selwyn – dérangent tellement les rites sociaux (la coquetterie et le jeu) qu'ils sont impropres à servir le monde de la morale bourgeoise. Ces deux personnages deviennent si extrêmes dans leur nihilisme satirique qu'ils ne sont conservés dans l'intrigue que parce qu'ils ont purgé le monde autour d'eux de ceux qui constituaient des obstacles au bonheur bourgeois. Dans la satire qui sous-tend l'intrigue de *Cecilia*, il y a également de la cruauté, mais elle se confond avec une peinture de mœurs qui joue avec les excès tropiques propres à la satire. John Zomchick soulève un autre point de débat dans son propos suivant :

To the end of representing a new social world in harmony with the aspirations of the new class, the novelist scavenges among residual and emergent practices in order to unmake the corrupt world and recreate a different one for her readers, becoming in the process a kind of Gramscian organic intellectual, working on behalf of an emergent class by articulating, systematizing, and finally embodying its values in the continent and successful hero and heroine.¹

Il est certain qu'avec un roman de mœurs, il y a création d'un différent type de satire, moins chargée, moins cruelle sans doute et de ce fait moins triomphante, qui réutilise certains stéréotypes comme les personnages secondaires qui mettent davantage en place une société que les héros eux-mêmes, coquettes, petits-mâtres, libertin, joueurs étant du lot. Mais ne peut-on voir, plutôt qu'un aménagement de la satire au goût (soit-disant bourgeois) du jour, une véritable révolution dans la forme, et un subtil jeu et double-jeu entre les

¹ John Zomchick, 'Satire and the Bourgeois Subject in Frances Burney's *Evelina*', *Cutting Edges, Postmodern Critical Essays on 18th Century Satire*, Tennessee Studies in Literature, Vol.37, The University of Tennessee Press, Knoxville, 1985, p.350.

signifiants ? Zomchick insiste surtout sur la possibilité d'une lecture de la littérature du 18^{ème} siècle qui favoriserait les préjugés du lecteur plutôt que ses connaissances socio-historiques. Et il admet que la satire de cette époque peut difficilement être lue de nos jours comme une protestation pertinente à l'égard des maux sociaux. La satisfaction du lecteur de nos jours, pour Zomchick, ne pourrait donc se baser que sur les stratégies narratives. Mais une analyse herméneutique de la stratégie satirique d'un texte n'est-elle pas plus riche si l'on tient compte de la pertinence de certains signifiés et de la façon dont l'écrivain ruse avec les signifiants dans un contexte handicapant pour une femme ? C'est tout le travail de l'ironie, des sous-entendus, des non-dits et du demi-mot. On apprécie leur portée en fonction à la fois de la technique narrative ET du contexte qui a obligé à l'innovation, autrement dit le travail de manœuvre de la romancière dans un périmètre délimité par les interdits. Quant au déchiffrement et au décodage, ils font partie des plaisirs que Iser réserve au lecteur :

La lecture ne devient un plaisir que si la créativité entre en jeu, que si le texte offre une chance de mettre nos aptitudes à l'épreuve. Il est certain qu'il y a des limites à cette productivité, et celles-ci sont transgressées si tout nous est dit trop clairement ou pas assez précisément. L'ennui et la fatigue désignent les points limites psychologiques qui nous mettent hors-jeu.¹

En outre, ramener *Evelina* à un simple ouvrage de récupération bourgeoise des antécédents satiriques est nier l'existence de l'émergence féministe et de ses modestes exigences, d'une part, et c'est dédaigner l'espace de satire féminine que s'octroie la romancière entre les balises des interdits, d'autre part.

Mais Zomchick établit la différence entre la satire versifiée et le récit satirique. Pour lui, le récit satirique a recours aux conventions romanesques et aux règles de la vraisemblance dans le but suivant :

... to create a modern utopia despite the prevailing corruptions, thereby also providing for the bourgeois subject a locus of final intelligibility. To satire's vicious (dis)embodiment the courtship novel adds the glorified body of the romance hero and heroine. Furthermore, by incorporating satirical elements into its own textual body, the

¹ Wolfgang Iser, *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, Mardaga, (1976) 1997, p.198-199, au chapitre « La compréhension du texte ».

*novel metabolizes those elements by using them to break down or deconstruct the grotesque body and generate another, more continent in its place.*¹

Il faut reconnaître que ce désir de reconstruire un monde harmonieux au moyen de forces profanes que sont les actants de la satire est un point intéressant sur lequel il sera revenu en partie III lors de l'analyse de *Evelina*.

Précisons encore une fois que, dépendant de la subjectivité du lectorat contemporain, bien des éléments à connotation « bourgeoise » comme le désir d'ordre et d'harmonie, les convenances ou le sens du décorum, la nécessité de respectabilité et de politesse, sont des impératifs et même des questions de vie ou de mort sociale à l'époque de nos romancières quand les classes moyennes s'amalgament. Addison et Steele, tout comme Goldsmith avec son *Vicar of Wakefield*² appartiennent – bien que séparés par des dizaines d'années – à la même écriture satirique en prose, mesurée, que nos auteurs. Les valeurs polies sont en fait des indices de ce désir d'élégance recherchée par les « genteel » et qui se met en place plus définitivement à partir du dernier quart du 18^{ème} siècle.

Burney, Austen et Ferrier ont d'autres points en commun que l'on pourrait connoter de bourgeois. C'est le cas de la décence, de l'absence de description libertine ou libidineuse, sans compter l'emploi de dénouements et de châtiments comme éléments incontournables de finition à la leçon de morale. Néanmoins, nous avons vu qu'avec le décalage temporel et contextuel, le jugement de nos jours va varier d'un individu à l'autre. C'est délibérément que, tenant compte dans cette thèse du contexte socio-historique, nous nous abstenons d'utiliser des termes qui n'ont leur place que dans certains exemples. Mais nous allons dès maintenant examiner non pas comment les intrigues justifient un point de vue moderne d'étiquetage immérité mais comment les valeurs morales s'y manifestent de façon assez similaire chez nos auteurs, obéissant là au règlement de compte qui remonte aux premiers satiristes et non à la ségrégation à l'égard de la littérature « bourgeoise ».

Prenons les châtiments. Ils sont tout d'abord explicites. Les personnages nuisibles sont expulsés de la sphère sociale de l'héroïne même s'ils demeurent vivants, libres d'aller tourmenter les autres. C'est le cas de *Cecilia*, où les règlements de compte sont systématiques. Mr Monckton s'abîme dans le silence de la consternation, découvrant ses machinations déjouées l'une après l'autre. Sir Robert Floyer, le nobliau qui entretient Mr Harrel dans l'esprit du jeu et le presse de mal faire pour récupérer le montant des dettes

¹ John Zomchick, 'Satire and the Bourgeois Subject in Frances Burney's *Evelina*', *Cutting Edges, Postmodern Critical Essays on 18th Century Satire*, Tennessee Studies in Literature, Vol.37, The University of Tennessee Press, 1985, p.350.

² 1^{ère} édition : 1766.

d'honneur que ce dernier lui doit, disparaît sans être payé quand Mr Harrel se suicide, annulant ainsi les dettes. Le suicide de Mr Harrel a pour effet le double nettoyage du chemin de la vertu, le débarrassant de deux joueurs dont l'existence menace l'héroïne.

Dans *Pride and Prejudice*, Mr Wickham est châtié d'adroite façon: il est obligé d'épouser Lydia pour laquelle il n'a vraisemblablement éprouvé qu'un désir passager. Wickham et Lydia se ressemblent de par leur manque de fibre morale et leur activité sexuelle. Mariés et expédiés dans un camp au nord de l'Angleterre – où il pleut bien, avec des hivers rigoureux, facteurs qui participent symboliquement à la punition – ils sont mis hors d'état de nuire. La morale est doublement servie par l'exil des deux troublions et par le fait que leur exil est dû à l'intervention du héros, geste symbolique qui rappelle le patronage bienveillant de l'homme éclairé sur les foules du désordre tout autant que le désir d'un homme de se rattraper aux yeux de la femme qu'il aime.

Dans *Marriage*, le châtement est plus nuancé, parce que le vilain personnage de l'histoire est une femme. Cette femme, Lady Juliana, n'est nulle part contrecarrée. Dans une démonstration de la loi de cause à effet, elle est punie par elle-même : sa fille Adélaïde qu'elle a élevée dans les sains principes du mariage d'intérêt, mais également dans un raffinement intellectuel que l'auteur considère comme nocif, commence à ne plus vouloir d'elle une fois mariée. Juliana anticipait d'être présentée à la cour par le biais du grand mariage de sa fille avec un duc et doit y renoncer. Les honneurs d'un tel mariage devaient retomber sur elle : en vain. Pire : Adélaïde divorce après une indigestion de grandeur :

[...] Adelaïde possessed both taste and refinement, though her ideas had been perverted, and her heart corrupted, by the false maxims early instilled in her. Yet, selfish and unfeeling as she was, she sickened at the eternal recurrence of self-indulged caprices; and the bauble that had been hailed with delight the one day as a charmed amulet to dispel her ENNUI, was the next beheld with disgust or indifference.[...] She would not acknowledge even to herself, that she had done wrong in marrying a man whose person was disagreeable to her, and whose understanding she despised, while her preference was decidedly in favour of another.(p.427)

Ce châtement est-il « bourgeois » ? Nous voyons poindre quelque chose d'autre cependant : l'esprit intellectuel et le goût d'une femme sont révoltés par ce manque d'intérêts en commun avec cet homme hautement titré, qui n'a pour lui que son nom et sa fortune. Et n'y a-t-il pas là une conclusion à tirer sur les limites de l'obéissance que l'on doit à ses parents quand ceux-ci mènent leur fille au malheur même s'il est des plus fortunés ?

De la même manière que les méchants sont châtiés, les héros ont souvent droit à un dénouement idyllique comme avec les aînées Bennet dans *Pride and Prejudice*. Avec Burney et Austen, les dénouements heureux (*Pride and Prejudice*, *Evelina*) prouvent, par le succès que leurs deux ouvrages ont connu¹ depuis qu'ils ont été écrits que faire simple c'est mieux. Ce réconfort après l'effort est tout bénéfique pour les héros ; néanmoins, en ce qui concerne Elizabeth Bennet, le dénouement dépasse ce qu'elle espérait et ce qu'elle semble mériter, si l'on tient compte des innombrables qualités qu'une femme de son époque était censée avoir et qu'elle ne possède pas, comme, notoirement, la soumission. Si son sermon à Darcy, alors que celui-ci lui fait l'honneur – rare, suppose-t-on, dans la réalité historique – de lui demander sa main, paraît tout à fait en ligne avec la dignité revendiquée par Wollstonecraft, ses qualités, admet-elle en fin de roman, ont besoin d'être amplifiées :

My good qualities are under your protection, and you are to exaggerate them as much as possible ; and in return, it belongs to me to find occasions for teasing and quarrelling with you as often as may be. (p.360)

Il faut avoir pris conscience des revers subis par l'orgueil de Darcy pour comprendre la raison de cette réflexion inattendue d'Elizabeth parlant de querelles et de taquineries au lieu de nous servir un bel épilogue bien banal sur les joies de l'amour partagé. Mais Elizabeth Bennet campe jusqu'à la fin sur sa position désintéressée de l'argent et c'est là l'essentiel. Elle ne s'est pas vendue pour l'argent – ni pour sauver Longbourn - et elle a conquis le respect de son partenaire : ces arguments pourraient avoir l'approbation de Wollstonecraft autant qu'ils ont le nôtre, deux siècles plus tard.² Néanmoins, elle se soumet au jugement de Darcy ce que nous ne devons pas omettre de souligner. Cette soumission vient d'elle-même mais tombe quand même dans la tradition romanesque de l'époque même si, comme le remarque Mary Waldron, il y avait sûrement un bon nombre de jeunes filles rebelles à l'époque. Waldron a une théorie intéressante sur le conflit entre les livres de conduite (elle cite Gregory, mais il ne faut pas oublier Fordyce) et le devenir des héroïnes :

¹ De son vivant pour Burney et de façon posthume pour Austen.

² Et pourtant, à plusieurs reprises, Elizabeth est prise sur le fait, en train d'analyser calmement les intérêts de mariages qui ne la concernent pas, comme celui de Charlotte Lucas : « My friend has an excellent understanding – though I am not certain that I consider her marrying Mr Collins as the wisest thing she ever did. She seems perfectly happy, however, and in a prudential light, it is certainly a very good match for her. » (II,ix). Il y a donc un écart humoristique que se permet l'auteur aux dépens de son héroïne et de la société de son époque et qu'elle donne au lecteur le soin de repérer. Elizabeth qui n'est pas mercantile pour elle-même, n'échappe pas aux considérations propres à son milieu « genteel » et « polite », à son sexe, et à son époque.

*So far, it seems, novelists had largely felt it incumbent upon them to support the conduct-book standard – the success of a heroine most often lay in her effort to do right, usually in opposition to traditional authority figures, at the same time as endorsing supposed external norms of proper submission. (This often agonising conflict goes straight back to Richardson and was itself reaction against the amoral heroines of Defoe.)*¹

Ce conflit, il est vrai, ressemble à celui que rencontre Clarissa par exemple, mais la pénibilité d'un destin de femme mal mariée n'est soulignée qu'en passant par Austen, et donc rend moins remarquable la récompense d'Elizabeth pour ne pas avoir le prix d'excellence en arts et talents, et pour ne pas museler son esprit « en compagnie ». ² La soumission d'Elizabeth devient pourtant indispensable, et l'on comprend que les bonnes qualités de Darcy sont là pour rendre cette soumission moins difficile.

Certains dénouements, chez Burney comme chez Austen, ne vont pas de cause à effet, et de nos jours, ceux de *Cecilia*, *Mansfield Park* ou *Sense and Sensibility* restent paradoxalement plus réalistes mais plus discutables du point de vue de l'impact pédagogique sur le lectorat. Dans *Mansfield Park*, la série de fracas sociaux laisse à la modeste héroïne les restes du héros déçu par la mondaine Miss Crawford et son intérêt dévorant pour les grosses fortunes. Quant à Marianne Dashwood de *Sense and Sensibility*, depuis notre 21^{ème} siècle, nous avons du mal à sympathiser avec son sort final et à la voir accepter le colonel Brandon, peut-être parce que Willoughby revient en coup de vent tel un fantôme contrit. De plus, non seulement regrettons-nous la nécessité pour une jeune fille de se marier dans le seul but d'être à l'abri du besoin, mais nous considérerions plutôt favorablement toute jeune fille que le romantisme et la poésie charmeraient davantage que les espèces sonnantes et trébuchantes. Sans tenir compte de la condition féminine d'alors, nous pourrions en effet et dans ce cas-ci évoquer la notion de « bourgeois ». Mais évidemment, en contexte, la notion est bel est bien sans pertinence ici.

Le dénouement de *Cecilia* a déçu le lectorat original, nous l'avons déjà mentionné. S'il faut concevoir le roman comme didactique – il l'est sous bien des aspects – il fait une chute finale illogique. Voici comment une héroïne aussi charmante, spirituelle et vertueuse termine sa carrière :

¹ Mary Waldron, *Jane Austen and the Fiction of her Time*, Cambridge U.P., 1999, p.41.

² Citons à ce sujet, une source première, une lettre écrite par Miss Clavering à Susan Ferrier, datée du 10 Mai 1813 : « *I should like amazingly to see that same 'Pride and Prejudice' which everybody dins my ears with. Hannah (Miss Mackenzie, daughter of the 'Man of Feeling', précise James Ferrier, petit-neveu de Susan Ferrier) likes it excessively, only she says the heroine's a little vulgar.* » In: *Memoir And Correspondence of Susan Ferrier, 1782-1854: Based on Her Private Correspondence*, John A.Doyle (ed), London, John Murray, Albemarle Street, 1898, p.117. Miss Clavering était la nièce du duc d'Argyll et une excellente amie de Ferrier.

The upright mind of Cecilia, her purity, her virtue and the moderation of her wishes, gave to her in the warm affection of Lady Delvile, and the unremitting fondness of Mortimer, all the happiness human life seems capable of receiving : - yet human it was, and as such imperfect ! She knew that, at times, the whole family must murmur at her loss of fortune, and at times she murmured herself to be thus portionless, tho' an HEIRESS. Rationally, however, she surveyed the world at large, and finding that of the few who had any happiness, there were none without misery, she checked the rising sigh of repining mortality, and grateful with general felicity, bore partial evil with chearfullest resignation. (p.941)

La signification d'une telle conclusion est évidente ; il faut faire contre fortune bon cœur et accepter son sort ici bas, conclusion pour un récit philosophique peut-être. On peut comprendre les réactions du lectorat après tant de pages de sarcastique et ironique satire des mœurs et tout autant de hauts et bas sentimentaux. Ces quelques lignes rendent un son discordant mais ne constituent pas d'épilogue à un long roman de mœurs où les dénonciations abondent et où l'héroïne est une victime des circonstances et des excès d'autrui. Les instants de rationalité dans le récit sont vécus par Cecilia comme difficiles à vivre tout autant que les passages de satire où elle est directement incluse. On se demande où dérape la satire et où disparaît son aboutissement. La satire a-t-elle servi d'ornement, avec des interruptions comiques et cruelles ou sérieo-comiques pour être entrecoupée de réflexions sur la vie remplissant ainsi plusieurs des conditions établies par Bakhtine sur la ménippée¹ ? C'est ce que nous pouvons supposer. Mais à l'analyse, et si l'on tient compte de la narration dans son entier, cette conclusion peut pourtant s'expliquer au niveau métaphorique ET socio-historique. Voyons comment.

Au départ, l'héritière a tous les talents et les conditions pour être heureuse : c'est le domaine des illusions juvéniles. Elle voit ensuite son sort décrire une courbe descendante jusqu'à ce qu'elle se retrouve face aux impondérables de la réalité (elle est dépossédée de sa grande fortune et de la demeure familiale, elle perd son indépendance de femme riche en épousant Mortimer Delvile dont elle prend symboliquement le nom – au lieu du contraire prévu par son parrain) : elle est adulte.

Cet atterrissage dans la vie réelle a laissé en marche derrière lui deux des tendances littéraires dominantes dans le récit, le sentimental et la satire. Le lecteur n'ayant rien de drôle ni de tendre pour atténuer la chute se sent dépaysé et reste sur sa faim. Il peut aussi se demander, dans ce qui est visiblement un *bildungsroman*, à quoi rime l'empilement de malheurs s'ils ne sont pas bons à quelque chose. En effet, l'efficacité d'un roman didactique est sous-tendue par les deux colonnes binaires de faute/châtiment et vertu/récompense. Et

¹ Voir les caractéristiques de la ménippée dans le paragraphe ad hoc, chapitre Satire, Partie I-2.

c'est là-dessus que table la littérature pédagogique de l'époque et la morale. *Cecilia* n'est pas un roman social comme *Clarissa* et n'appartient pas non plus au Romantisme.¹

Le fait que Burney ait manqué de récompenser la vertu a été remarqué dès la parution et en dépit de ses bons protecteurs qu'elle appelait ses « Daddies » (Dr Burney, Dr Johnson, Samuel Crisp) elle laissa telle quelle sa conclusion.

Comme Claire Harman, biographe de Burney, l'explique, *Cecilia* perd la légèreté et la tendance à la farce de *Evelina* pour traiter des problèmes moraux d'ordre plus complexe :

*Cecilia was more concerned with humours than humour, and when Johnson praised the 'grand merit of the book' being 'in the general Power of the whole', he acknowledged its quite different ambitions and achievements from her first attempt at the form.*²

Si didactiquement la conclusion ne fonctionne pas bien non plus, il en va tout autrement pour l'aspect socio-historique, que nous pouvons comprendre deux siècles plus tard. Contrairement au *bildungsroman* tel que Burney en donne dans ses autres romans, Austen et Ferrier dans les leurs, *Cecilia* en étant « réaliste » dénonce le peu de cas qu'il est fait d'une épouse parfaite si la dot est absente ou insuffisante. L'importance donnée à l'argent ou plutôt au manque d'argent par Burney est plus grande même, que chez Austen comme le voit, sans pour autant le saisir à la racine, Mary Waldron (dont le sujet est Austen) qui compare *Cecilia* et *Pride and Prejudice* :

[...] Fanny Burney's fiction seems almost obsessively concerned with money.[...] (Cecilia) is a fine and gripping story, but we are compassionate witnesses rather than sharers of Cecilia's distress; her experiences are too extraordinary for the reader absolutely to identify with her. [...] There is no doubt that Austen very much admired Burney, but it is also clear that she wanted to bring fiction closer to the experience of her

¹ Etant donné qu'il y a autant de définitions du Romantisme qu'il y a de critiques et même de théoriciens (pour la France et les USA notamment) je propose d'adhérer à l'explication concise et sarcastique qu'en donne Marshall Brown : « The typical Romantic – so conventional wisdom runs – went to extremes. He was a godless revolutionary in his youth, and if he lived long enough, an orthodox traditionalist in his age, but in neither case an Enlightened progressive. [...] Romanticism [...] attacked Enlightened, classicizing, conformist rationalism in recognition of unstated emotions and unconscious instincts. » Marshall Brown, « Romanticism and Enlightenment » *The Cambridge Companion to British Romanticism*, Cambridge U.P., (1993) 2004, p.26. D'après cette confrontation que Marshall Brown crée en installant l'époque des Lumières face au Romantisme, il est clair que Burney, Austen et Ferrier appartenaient toutes les trois au conformisme rationnel éclairé.

² Claire Harman, *Fanny Burney, A Biography*, (2000) 2001, Flamingo, p.164. Claire Harman précise que le mariage à la sauvette de Cecilia a déçu le lectorat parce qu'au lieu de simplifier – voir de résoudre – les rapports entre héros/héroïne, il les complique. Et de ce fait, ce mariage clandestin donne à l'intrigue une tension supplémentaire, voulue par l'auteur puisqu'elle est le nœud gordien de l'intrigue, qui ne sert qu'à faire tomber les deux derniers livres de l'ouvrage dans le sentimentalisme – sans compter qu'il rallonge encore le roman d'une bonne centaine de pages.

*readers in order to press home what Burney had begun to identify – that in life there are neither ideal people nor perfect solutions to their problems.*¹

Il est certain que la réception d'alors n'a pas compris le dénouement de *Cecilia*, comme le rapporte en détail Margaret Anne Doody.² Dans cette thèse nous considérons l'aspect satirique et le matérialisme. Les deux aspects se trouvent dans *Cecilia*, mais le matérialisme déborde la satire. Ce n'est pas que métaphorique. Pourquoi ? D'abord, grâce aux lettres et biographie de Burney, nous savons que la famille Burney n'était pas riche et que bien des amis de la famille aidaient le Dr Burney – non pas financièrement mais au moyen de connexions et de services rendus – dont la famille était de surcroît nombreuse. Les Burney sont un exemple de l'émergence des classes moyennes qui partirent de peu mais se frayèrent une place et une réputation durable sinon améliorée financièrement. Quand Fanny Burney écrivit ses deux premiers romans, elle n'était pas encore entrée au service de la reine Charlotte, l'influence du royalisme ne jouait pas de façon si prononcée, et elle était consciente des problèmes quotidiens rencontrés par la femme de son temps. L'expérience familiale et personnelle jouant et le fait qu'elle avait pu publier son premier roman contribuèrent à faire de ces deux facteurs, la satire et l'argent, les deux forces motrices de *Cecilia* et, si dans son désir de réalisme, la balance pèse du côté de l'argent au lieu des qualités féminines, nous devons prendre cette conclusion comme un témoignage de l'impuissance des femmes contre les forces ligüées de l'orgueil patriarcal, des conditions aberrantes d'un testament qui joue à la poupée, et de l'activité de l'entrepreneuriat qui s'en prend autant au monde aristocratique qu'à celui des femmes.

Puisque justement nous sommes dans les diverses interprétations possibles des mêmes lignes, nous allons passer au sous-entendre et au non-dit, autres techniques communes aux trois romancières et qui prêtent naturellement à plusieurs interprétations.

b- L'ironie : double-entendre, sous-entendu et non-dit

La technique de l'ironie que nous avons chez les trois romancières mais tout particulièrement chez Austen demande une compréhension à demi-mot, compréhension plus aisée naturellement pour le lectorat d'origine. Quant à la technique de l'ironie, elle repose sur le codage du sens autant que sur le double-entendre, le sous-entendu et le non-

¹ Mary Waldron, *Jane Austen and the Fiction of her Time*, Cambridge U.P., 1999, p.37-38.

² Margaret Anne Doody, *Frances Burney, The Life in the Works*, Rutgers U.P., 1988, chapitre « *Cecilia* ».

dit.¹ L'ironie est le trait satirique majeur de Austen, même si Burney et Ferrier y ont souvent recours. L'ironie masque aussi le sous-entendre et le non-dit. Prenons d'abord la définition de Sophie Duval et Marc Martinez qui l'explicitent comme trope de la satire :

Au pôle de l'implicitation, l'ironie tient une place de choix dans l'écriture satirique ; de nombreuses affinités lient le discours satirique et ce trope qui opère lui aussi dans les champs du comique et de la critique. Le signe ironique a cette particularité qu'il fait correspondre à un signifiant deux signifiés, l'un patent l'autre latent, le second contestant le premier. Cette structure sémantique implique un paramètre pragmatique : la disqualification du signifié 1 par le signifié 2 suit une visée correctrice, à la fois axiologique et comique. L'ironie distribue deux sens et deux valeurs contradictoires sur deux niveaux, dont le second met en cause le premier.[...] La norme satirique se localise au niveau souterrain de l'ironie et peut se transformer aisément en valeur fantôme.²

Pour Duval et Martinez, l'ironie est donc utilisée par la satire (même si elle peut être seulement comique). Elle peut aussi répondre à une critique d'évaluation d'une valeur donnée et fonctionner comme une technique qui trahit le locuteur. Cela est un non-dit qui a valeur de sous-entendu. On voit là se profiler deux niveaux d'ironie : la critique intentionnelle et la critique malgré elle qui peut trahir davantage que le locuteur, à savoir l'écrivain.

Pour Wayne C. Booth³, l'ironie a quatre caractéristiques principales :

1) L'ironie est intentionnelle. 2) L'ironie est à la fois message fermé et message ouvert, les deux étant généralement l'extrême l'un de l'autre. Ce simple fait demande au lecteur de chercher la clé du message comme s'il se trouvait devant un rébus. 3) L'ironie est stable. Puisqu'elle n'est pas là par hasard, son sens est lié au raisonnement de l'auteur qui, en se servant de l'ironie, va également dénoncer ou satiriser la première proposition de l'ironie. 4) L'ironie se suffit à elle-même et le lecteur n'a rien à y rajouter pour que sa compréhension soit parfaite.⁴ Ainsi le discours de Mr Collins dans *Pride and Prejudice* (lorsqu'il demande la main d'Elizabeth) déborde d'une ironie provenant de l'auteur qui montre comment elle évalue un idiot ; sur cette ironie, suivant Booth, le lecteur n'a pas à revenir. Nous devons

¹ Jean Marc Defays, dans son opuscule *Le comique*, précise que le double-entendre hésite entre le comique et le surcodage, qu'il peut être d'ordre rhétorique (sens perçu par le destinataire contre sens perçu par l'énonciateur), pragmatique (sens explicite contre sens implicite), psychanalytique (sens manifeste contre sens inconscient), une palette utilisée par les romancières, toutes catégories incluses. Jean Marc Defays, *Le comique*, Seuil, Collection Memo, 1996, p.20.

² Sophie Duval, Marc Martinez, *La satire*, Armand Colin, 2000, p.187.

³ Wayne C. Booth, *A Rhetoric of Irony*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1974, I-1 et III, 8. Je suis consciente que cet auteur n'est pas sans être critiqué, mais il m'apparaît cependant pertinent.

⁴ Voir le chapitre : « The Four Steps of Reconstruction », in : Wayne C. Booth, *A Rhetoric of Irony*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1974, p.10.

donc accepter l'écueil de l'intention d'auteur et ce passage situé à un moment précis de l'intrigue doit renforcer l'idée que nous nous faisons déjà du personnage. En outre, Booth rajoute à sa théorie l'intervention divine. Entre ces deux derniers sujets, il y a un tel obstacle à surmonter pour le lecteur de nos jours qu'une partie seulement de la théorie de Booth me semble d'intérêt.

Il y a bien des choses à redire concernant le fait que le lecteur n'ait rien à rajouter pour sa compréhension. Booth se place là à l'inverse de Iser et ce n'est pas comme ceci que cette thèse évalue et la proposition ironique d'un passage ou d'une phrase et le rôle passif que Booth veut donner au lecteur.

L'ironie à laquelle nous sommes confrontés dans le monde de la satire est en outre moralisatrice et présente des emplois supplémentaires qui sont en rapport avec le talent pédagogique et persuasif de l'écrivain, ainsi qu'avec la réception. Ainsi l'ironie divertit le lectorat en lui présentant une lecture codée ; elle anticipe la censure en évitant de mettre les points sur les i (dans le cas des femmes écrivains des siècles passés) ; elle ajoute à l'aspect esthétique du signifiant en montrant les couleurs du jeu de l'esprit implicite. Tout autant que l'hyperbole ou le burlesque, elle peut révéler les positions sur lesquelles campe au moins le narrateur si ce n'est l'auteur.

Prenons pour exemple la description de Sir Walter Elliot dans *Persuasion*, exemple qui illustre à la fois la technique de l'ironie et la nécessité du bagage contextuel pour nous-même, depuis notre 21^{ème} siècle.

*Sir Walter Elliot, of Kellynch-hall in Somersetshire, was a man who, for his own amusement, never took up any book but the **Baronetage** ; there he found occupation for an idle hour, and consolation in a distressed one ; there his faculties were roused into admiration and respect, by contemplating the limited remnants of the earliest patents ; there any unwelcome sensations, arising from domestic affairs, changed naturally into pity and contempt. As he turned over the almost endless creations of the last century – and there, if every other leaf were powerless, he could read his own history with an interest which never failed – [...] (*Persuasion*, p.5)*

Outre le fait d'annoncer son rôle important dans la psychologie de l'intrigue, cette vignette, qui introduit le personnage dès la première ligne de l'ouvrage, nous annonce déjà deux couleurs : Sir Walter va compter dans l'intrigue, et le *Baronetage* ou ce qui lui est métonymiquement associé, est d'égale importance puisqu'il est mentionné avec la même pompe et ce dès le début. Ensuite, l'intelligence de Sir Walter est forcément oblitérée dès le départ par sa vanité : comment un livre/catalogue pour les nobliaux (le baronet est un titre

héréditaire à mi-chemin entre chevalier et baron et c'est le titre le plus bas de l'échelle de la noblesse anglaise) peut-il apporter consolation aux heures de détresse ? Comment un tel ouvrage gagne-t-il l'admiration et le respect ? Les qualificatifs sont naturellement choisis pour que le lecteur pense à la Bible et calcule l'immense différence morale entre elle et le *Baronetage*. La passion de Sir Walter pour un ouvrage trivial, écrit pour flatter une noblesse pas si noble d'origine¹, dénonce évidemment l'esprit superficiel et vaniteux du personnage. Sa noblesse qui date de Charles II veut se moquer des récentes acquisitions du 18^{ème} siècle, époque à laquelle le titre de baronet est décerné à tour de bras. Voilà pourquoi il se prend de rêverie pour ce qui reste des anciens baronets, et voilà pour un autre non-dit. Et, comble du comble, si la description des autres lignées ne remédie pas à sa bonne humeur, il peut apercevoir dans cet almanach des baronets...lui-même. Le jeu de l'ironie nous dit donc au fur et à mesure de la description du personnage qu'il est fat et incapable de distinguer les vrais malheurs. Le *Baronetage* sert donc d'accessoire de (dé!)valorisation de ce personnage. Les repères de l'ironie sont entièrement implicites. C'est au lecteur d'établir un rapport entre le non-dit (la Bible) et ce qui est présenté de façon bien concise comme un descriptif d'apparence normale. En ce qui concerne la réception et le travail du lecteur, il y a un autre aspect du baronet et du *Baronetage* dont on peut encore tenir compte : il s'agit de la pose de l'homme face au miroir, en train de contempler son propre reflet. Il y a aussi une critique acerbe du mauvais lecteur et du mauvais chrétien qu'il est : il se contemple au lieu de lire la Bible ou un véritable livre. Cette connivence facile entre texte et lecteur pouvait être plus tangible encore au début du 19^{ème} siècle quand la Bible était lue de tous, et que la consolation aux heures de détresse ne pouvait être rien d'autre. On peut creuser encore cette petite analyse : puisque Sir Walter n'admire que lui-même et remplace la Bible par son propre nom, c'est qu'il a peu (ou pas) de respect pour la parole divine, et ainsi n'est-il tenu à aucun moment de la narration de s'amender, soit de se dé-caricaturer ; en suivant Sir Walter dans ses déplacements, on se rend compte que l'art d'incarner le baronet a la préséance sur tout sauf sur plus riche et plus titré que lui. Et, bien sûr, l'ironie ajoutée par l'auteur est de ne lui avoir donné aucun héritier. Produit de l'amusement de l'auteur, Sir

¹Les rois d'Angleterre ont créé quelques baronets au fur et à mesure de l'histoire comme Edward III qui en créa 8 en 1328 par exemple. Mais le roi James I créa le titre héréditaire le 22 mai 1611 pour financer une armée en Irlande. Les titres avaient été mis en vente et offerts à 200 personnes de bonne famille et possédant un revenu foncier d'au moins £1000/an sous condition que chacun paye une somme équivalente à trois années de solde pour 30 soldats à 8d/jour et par homme, payable au Chancelier du Roi. Après l'union de la Grande Bretagne et de l'Irlande, le 1 Janvier 1811 pour créer The United Kingdom of Great Britain and Ireland, tous les baronets étaient de la nouvelle cuvée, sous patronage de ce royaume uni. (Sources : *Wikipedia* et *English Peerage*) Nous voici donc à la fois dans le non-dit et le sous-entendu touchant directement au sujet de cette thèse, parce que la dignité de Sir Walter lui vient du pouvoir d'achat de son ancêtre et non de glorieux faits d'armes ou services rendus au royaume.

Walter est une caricature de la gentry qui n'a que dédain pour les nouveaux venus sur l'échelle sociale. L'accent étant mis sur la vaniteuse bêtise de ce personnage, et cette qualification venant se tisser à la trame de l'intrigue, on comprend que le désir de paraître a occasionné tellement de dépenses que Sir Walter en est réduit à s'exiler avec une certaine pompe, voire un semblant de cour, à Bath. La cour est symboliquement représentée par Mrs Clay.

Susan Ferrier se sert d'ironie d'une autre façon. Son ironie – extrêmement palpable ne serait-ce que dans sa correspondance avec Miss Clavering – ce qui renforce notre connaissance de ses dispositions et comiques et didactiques car elle insiste sur les deux – consiste la plupart du temps à établir des parallèles binaires, bien/mal, beau/laid etc. Le sens caché de l'ironie provient parfois de là où on s'y attend le moins. Prenons la description d'un paysage. Au début de *Marriage*, Lady Juliana arrive pour la première fois en Ecosse. On lui a raconté que c'était un pays de fêtes, de bals et de splendeurs – ce qui n'est pas inexact sous certains aspects et pour l'aristocratie – mais à ces oui-dire viennent s'ajouter ses rêves de jeune coquette précieuse et d'élégante Londonienne titrée. Ses rêveries l'empêchent tout d'abord de prendre conscience de la réalité :

Many were the dreary muirs, and rugged mountains, her Ladyship had to encounter, in her progress to Glenfern Castle ; and but for the hope of the new world that awaited her beyond those formidable barriers, her delicate frame, and still more sensitive feelings, must have sunk beneath the horrors of such a journey. But she remembered the Duchess had said, the inns and the roads were execrable ; and the face of the country, as well as the lower orders of people, frightful ; but what signified those things ? There were balls, and sailing parties, and rowing matches, and shooting parties, and fishing parties, and parties of every description ; and the certainty of being recompensed by the festivities of Glenfern Castle, reconciled her to the ruggedness of the approach. (p.7-8)

L'ironie de Ferrier travaille astucieusement avec la surenchère qui s'opère dans l'esprit de Lady Juliana, et avec le jeu malicieux d'écriture qui consiste à dépeindre la réalité d'une plume toute gothique. Les routes étaient mauvaises et les passes qui sont de nos jours raides et dangereuses en voiture l'étaient davantage pour un carrosse. D'un autre côté, Ferrier écrit pour un lectorat écossais qui sait à quoi s'en tenir et, prêtant à une anglaise des sentiments de répulsion pour les réalités écossaises, elle ajoute au signifiant une négativité supplémentaire en opposant le paysage dramatique aux pensées frivoles de Lady Juliana. Cet amusement de la part de l'auteur se poursuit alors qu'elle joue sur le débordement sous-entendu de l'interprétation de la réalité.

The conversation was interrupted ; for just at that moment they had gained the summit of a very high hill, and the post-boy stopping to give his horses breath, turned round the carriage, pointing at the same time, with a significant gesture, to a tall thin grey house, something resembling a tower, that stood in the vale beneath. A small sullen looking lake was in front, on whose banks grew neither tree nor shrub. Behind, rose a chain of rugged cloud-capped hills, on the declivities of which, were some faint attempts at young plantations; and the only level ground, consisted of a few dingy turnip fields, enclosed with some rude stone walls, or dykes, as the post-boy called them. [...]

'What a scene!' at length Lady Juliana exclaimed, shuddering as she spoke; 'Good God, what a scene! How I pity the unhappy wretches who are doomed to dwell in such a place! And yonder hideous grim house; it makes me sick to look at it. For Heaven's sake, bid him drive on.' Another significant look from the driver, made the colour mount to Douglas' cheek as he stammered out, 'Surely it can't be; yet somehow I don't know – pray, my lad, 'letting down one of the glasses, and addressing the post-boy, 'what is the name of that house?'

'Hooss!' repeated the driver, 'cal'ye thon a hooss? Thon's gude Glenferm Castle.' (*Marriage*, p.8-9)

Cette scène de désolation et cette déception commune aux deux élégants est le jeu de l'ironie qui cette fois-ci exagère les termes du signifié pour nous rappeler le contraste qui existe entre les terres fertiles de la verte Angleterre et ce qui était alors, dans les Highlands, une alternance entre les pins écossais, les tourbières, et les champs logés en bordure de route. Ferrier joue avec ses personnages et ce qu'elle connaissait des riches dames anglaises qui fréquentaient la maison du duc d'Argyll dont sa meilleure amie, Miss Clavering, était la nièce. Le désir de piéger Lady Juliana autant que le lecteur n'est pas sans rappeler le cheminement qui s'opère dans l'imagination de Catherine Morland (*Northanger Abbey*). L'héroïne de Austen s'imagine toutes sortes d'horreurs, et la réalité lui montre que *Northanger Abbey* est confortable, moderne et prospère. De même ici, la volonté de Ferrier de conduire Lady Juliana dans l'endroit le plus sauvage de l'Ecosse, pousse le lecteur à en juger à travers la déformation générique d'une Ann Radcliffe. Et comme toujours avec Ferrier la stratégie satirique demande de l'espace pour se déployer, d'où un certain nombre de paragraphes pour aboutir à la pointe de malice. Dans ce passage, l'ironie joue sur deux plans : le message ouvert est une appréciation de la déception de Lady Juliana et de son mari qui rumaient des plaisirs en vogue chez les Londoniens. Mais au lieu de manoir seigneurial encadré de chênaie et de futaie (propres à ces fêtes champêtres mentionnées plus haut), nous avons une tour entourée d'un champ de navets. C'est un rétrécissement imagé de la réalité. Parlons du navet. D'une part, c'est l'un des légumes de base de la cuisine écossaise d'alors, d'autre part, comme les autres racines comestibles, le navet avait le vent

en poupe depuis le 18^{ème} siècle.¹ Nous saurons par la suite que le « laird » de Glenfern élève du bétail et possède suffisamment de terres et de métairies. Il est clair que ni Lady Juliana ni son mari anglicisé (et dans l'armée) ne peuvent comprendre la présence de champs de navets et le judicieux de leur culture. Leurs plaisirs et leur échelle de valeur des propriétés foncières veulent des arbres, du bois, du gibier. Quant au navet, il n'a pas le port noble des pins écossais. Le message fermé est de montrer que la frivolité des plaisirs se fait sur des progrès techniques qu'ils sont incapables de comprendre, et que les efforts économiques sont indispensables pour alimenter et fournir les moyens du plaisir. Pour faire bonne mesure – Ferrier mesure large – le cumul des espérances de Lady Juliana est mis en rapport avec certains adjectifs qui dénoncent l'excès dans la direction opposée : « a tall thin grey house », « a small sullen looking lake », « a few dingy turnip fields ». Le lecteur ne saura se tromper car les deux premiers qualificatifs sont purement ironiques comme on peut en juger par le hors-texte : les demeures et les manoirs écossais sont larges, ils n'ont rien de mince, et la couleur grise, étant celle de la pierre, est partout répandue en Grande-Bretagne (si ce n'est dans les Cotswolds) où le calcaire et le schiste prédominent.² Le petit lac est renfrogné et les champs de navets miteux uniquement pour faire le pendant à l'anticipation de plaisir de Lady Juliana, habituée aux plaines fertiles et non aux champs cultivés dans les creux des massifs érodés. En outre, cette entrée en matière prédispose autant Lady Juliana et le lecteur

¹ D'abord, le petit-neveu de Ferrier, John Ferrier, a rassemblé lettres et mémoires de sa grande-tante qui ont été édités en 1898. Dans la préface de l'ouvrage, l'éditeur, John A.Doyle, donne un aperçu de la société littéraire d'Edimbourg et rappelle que Lockhart, dans ses *Peter's Letters*, donne la description suivante du lien entre les habitants aisés d'Edimbourg avec la terre : « ...the townsman of Edinburgh never allowed himself to be divorced from rural pursuits and tastes. [...] it was understood that every lawyer spent the Saturday or Sunday of every week in the milder part of the year not in Edinburgh, but at his farm or villa. » Et Lockhart donne l'exemple de Jeffrey à Craigmuck « talking of Swedish turnips, and Frain grass, and red-blossomed potatoes. » *Memoir and Correspondence of Susan Ferrier, 1782-1854: Based on Her Private Correspondence*, Susan Ferrier and John A.Doyle (ed) London, John Murray, Albermarle Street, 1898, p.17. D'autre part, Roy Porter précise : « Above all, crops such as legumes, sainfoin and clover, and roots such as turnips, swedes and mangelwurzel (betteraves fourragères) came into use on light sandy soil to improve the tilth and provide fodder crops for overwintering cattle. » *English Society in the 18th Century*, Penguin, (1982) 1991, p.204. La technique utilisée en Ecosse de fertiliser les sols avec des algues fut développée sur une grande échelle par Thomas Coke, de Holkham, Norfolk, qui transforma sa région et rendit son agriculture prospère. Cf.Ibid, même page. L'axe capitaliste Edimbourg-Glasgow auquel appartenaient les professions libres dont faisaient partie les grands professeurs comme Adam Smith, estimaient qu'il valait mieux se développer conjointement à l'Angleterre, et Ferrier nous donne des exemples de mise en drainage et d'amélioration des sols dans *The Inheritance*. Cette vision réaliste des choses fit que cette section de l'Ecosse développa pleinement ses industries et parmi elles l'élevage des bovins qu'il fallait nourrir en hiver avec du fourrage, et entre autres, la betterave fourragère. Un grand champion de la culture du navet était Lord Townshend, dit « Turnip Townshend » ; pour lui, la culture des racines comestibles contribuait à assainir les sols dans une nouvelle étape de rotation des cultures. Pour plus de détails, voir John Burke, *An Illustrated History of England*, Collins (1974) 1987, p.214, et Paul Langford, *A Polite and Commercial People, 1727-1783*, Clarendon Press, Oxford, 51989) 1998, p.342-343. Maintenant, Glenfern Castle est situé dans les Highlands, un sol rocheux avec des clairières, qui de nos jours encore élève la race des « Highland cattle » ou « kyloes » à longues cornes et toison, mieux adaptée à supporter le vent et le froid.

² L'Ecosse étant l'une des terres les plus anciennes (Cambrien), son sol possède aussi des roches métamorphiques, et du granit.

à se croire dans un trou perdu, ce qui était le dessein de Susan Ferrier.¹ Heureusement, après quelques chapitres, le bon sens vient au secours du lecteur qui réalise que le laird de Glenfern sait cultiver ses terres et élever son bétail et est en réalité si à l'aise qu'il désire offrir à son officier de fils sans le sou une ferme à plein rendement – et non des moindres – comme revenu. Le choix des adjectifs, le geste emphatique du postillon, et le fait que les voyageurs regardent Glenfern depuis le sommet d'une très haute colline accentue l'impression de gothique que le lectorat qui ne pouvait pas ignorer Ann Radcliffe reconnaissait forcément. Il y a d'ailleurs en outre dans cette mise en scène une parodie des impressions qui se dégagent dans *The Romance of the Forest*, quand l'héroïne Adeline et sa famille traversent la Savoie.

L'ironie employée par Burney sert souvent à dresser des portraits aux dépens du locuteur dénoncé par son verbiage. Prenons une jeune élégante, Miss Larolles, dans *Cecilia*. Elle parle à tort et à travers, comme toute « Voluble »² qui se respecte, à l'héroïne qui est plus que perplexe :

'[...] for my part, I never think about dress. But only conceive what happened to me last year! Do you know I came to town the twentieth of March! Was not that horrid provoking?'

'Perhaps so,' said Cecilia, 'but I am sure I cannot tell why.'

'Not tell why?' repeated Miss Larolles, 'why don't you know it was the very night of the grand private masquerade at Lord Dariens? I would not have missed it for the whole universe. I never travelled in such agony in my life: we did not get to town till monstrous late, and then do you know I had neither a ticket nor a habit! Only conceive what a distress! Well, I sent to every creature for a ticket, but they all said there was not one to be had; so I was just like a mad creature – but about ten or eleven o'clock, a young lady of my particular acquaintance, by the greatest good luck in the world happened to be suddenly ill; so she sent me a ticket, - was not that delightful?'

'For HER extremely!' said Cecilia, laughing.

'Well,' she continued, 'then I was almost out of my wits with joy; and I went about and got one of the sweetest dresses you ever saw. If you'll call upon me some morning, I'll shew it you.' (*Cecilia*, p.24-25)

Par son charabia, Miss Larolles s'autoproclame écervelée, égoïste, superficielle avec bien d'autres qualités encore ; la préciosité de son jargon exagère encore les tournures

¹ Elle écrit dans une lettre à Miss Clavering : « I do not recollect ever to have seen the sudden transition of a high-bred English beauty, who thinks she can sacrifice all for love, to an uncomfortable solitary Highland dwelling among tall red-haired sisters and grim-faced aunts. Don't you think this would make a good opening of the piece? » L'édition de 1898 ne donne pas les dates des lettres de Ferrier à Miss Clavering. *Memoir and Correspondence Of Susan Ferrier, 1782-1854: Based On Her Private Correspondence*, London, John A.Doyle (ed) John Murray, Albemarle Street, 1898, p.76. Glenfern Castle est censé s'inspirer de Dunderawe Castle, sur le Loch Fyne.

² Dans *Cecilia*, les personnages suivent la mode donnée non seulement par le Ton, mais aussi par chaque coterie qui subdivise la mode en comportements divers. Les dites « Voluble » parlent sans arrêt.

qui sont l'équivalent du parler affété du petit-maître. Les évènements rapportés sont si insignifiants qu'ils ne justifient certes pas un tel déballage de superlatifs. Son discours est haché ; les contradictions abondent, notamment celle que souligne la première et l'avant-dernière phrase (*for my part, I never think about dress* et *I went about and got one of the sweetest dresses you ever saw*) ; la poursuite du plaisir accroît l'égoïsme jusqu'à en perdre toute mesure morale (*...to be taken ill ;...was not that delightful ?*). La notion de chronologie des faits dans ce discours rapporté n'est plus. L'ironie ajoute aussi la juxtaposition de deux éléments totalement disparates (comment Cecilia peut-elle comprendre ce qu'il y a de tragique dans le fait que Miss Larolles soit arrivée à Londres un 20 mars ?) et à jouer des superlatifs comme *horrid, monstrous, ou for the universe* à l'égard de peccadilles. L'ironie consiste donc à enfler le signifiant pour faire ressortir le sens patent du signifié, présentant le discours rapporté comme s'il s'agissait d'une véritable aventure, et dénonçant les travers de la locutrice.

c- La cohérence

Si l'ironie est une technique du demi-mot, et même du non-dit, elle est efficace s'il y a une cohérence dans l'intrigue et dans le dialogue entre dénonciations et châtements par exemple pour justifier l'utilisation de technique de la ridiculisation et de la dérision (nous restons dans le cadre de la satire). C'est particulièrement vrai dans le cas de romans féminins lorsque les auteurs sont tenus dans leurs manœuvres par des interdits de tous bords et par la nécessité de produire du texte respectable. Cette nécessité est réaliste.¹ Et elle s'inscrit dans le contexte.

Naturellement, il est possible de mettre en rapport l'intention d'auteur et la cohérence dans le sens ou la satire exprime un jugement moral qui doit cheminer de la cause à l'effet, de l'excès à l'exposition. Pourtant, dans le cas de peintures de mœurs comme en donnent nos auteurs, le jugement moral, parti pris obligatoire, ridiculise ou démolit les cibles avec allant, ce qui est fort peu charitable, tout en recourant à la ruse et à des pièges, ce qui – en qualité de principe moral du moins – n'est pas respectable du tout. En effet l'utilisation de la satire et la description burlesque parfois peu tendre (Burney et

¹ Comme le souligne Roy Porter : « As married lady or spinster, domestic servant or factory girl, mother or 'old maid' – with in all cases, what Mrs Chapone called devotion to 'religion...discretion, good sense...good temper' expected of them – virtuous women had been set on a pedestal which gave them little room to move, except to fall. Such expectations led to miniaturized lives of dependence, frustrations and waste – which an exceptional pen such as Fanny Burney's or Jane Austen's might turn to great art. » Roy Porter, *English Society in the 18th Century*, Penguin, (1982) 1991, p.32-33.

Ferrier surtout) consistent en elles-mêmes à des manquements de charité. De ceci, Ferrier n'avait cure lorsqu'elle planifiait avec Charlotte Clavering son premier roman, *Marriage*, on s'en aperçoit à la lecture de ses lettres où elle proclame ouvertement que le but d'écrire un roman est à la fois pour satiriser la société et servir de leçon de morale. Et pour citer Sophie Duval et Marc Martinez :

En accablant exagérément des ridicules qui n'étaient pas pires que d'autres, le satiriste prête le flanc à l'accusation d'injustice. La déformation nécessaire à la représentation satirique l'entraîne inévitablement à des excès qui démentent ses justifications morales. [...] On incrimine la vulgarité de son propos, ses démonstrations narcissiques de virtuosité rhétoriques et l'orgueil spirituel d'un auteur qui se proclame supérieur à l'humanité pour la corriger.¹

Nos romancières sont loin d'avoir l'agressivité virtuose d'un Swift, et sont interdites, de par leur appartenance au sexe féminin, de vulgarité. Il n'empêche que l'on trouve par moments que les réflexions de l'héroïne et du héros manquent clairement de charité alors que les cibles de la satire sont loin d'être raffinées.

C'est au niveau de la dénonciation que la cohérence est utile ; pour cela il n'est pas exactement impératif d'invoquer l'intention d'auteur, notion que pourtant Antoine Compagnon rapproche de la cohérence.² Et même s'il est difficile de faire fi de l'intention d'auteur quand des lettres écrites par ces auteurs nous donnent des indices clairs sur l'orientation de leur prose, comme nous traitons du sens caché de la satire et des ruses des romancières pour exprimer l'inexprimable, nous ne nous tiendrons qu'à ce qui est pertinent dans leurs lettres et journaux en rapport direct avec notre sujet.

La raison d'être d'un roman de mœurs est justement qu'il y a des mœurs et des manières à ridiculiser, exposer ou dénoncer, ou des modes que la société bien pensante (une fois de plus, nous pourrions dans ce cas-ci utiliser à juste titre le terme français de « bourgeois ») juge dangereuses. On trouve chez Austen comme chez Ferrier une mise en garde contre l'esprit romantique (la nécessité de ne pas se laisser emporter par la lecture

¹ Sophie Duval, Marc Martinez, *La satire*, Armand Colin, 2000, p.250.

² Antoine Compagnon estime que la cohérence participe à l'intention d'auteur et légitime les rapprochements, c'est à dire qu'elle donne quelque probabilité pour que ces rapprochements soient des indices suffisants. « Sans cohérence présumée dans le texte, c'est à dire sans intention, un parallélisme est un indice trop fragile, une coïncidence trop aléatoire : on ne peut pas se fonder sur la probabilité que le même mot ait le même sens dans deux occurrences différentes. » Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie, Littérature et sens commun*, Editions du Seuil, 1998, p.85. Je propose de conserver la logique de cette dernière phrase puisqu'en effet dans la dénonciation comme dans la leçon de morale, il faut des référents stables pour juger des limites que le lectorat doit s'imposer pour demeurer respectable selon ces narrations qui sont autant des *Bildungsromane* que des romans de mœurs.

des romans gothiques ou de la poésie romantique pour Austen, dans *Northanger Abbey* et *Sense and Sensibility*, et les romans français et allemands dans *Marriage*) : cette mise en garde est de nos jours complètement caduque et ne peut être comprise qu'en se référant au contexte d'une époque qui craignait que le rapprochement vers la nature au propre et au figuré ne relâchât les mœurs. Ou ne déforme la réalité aux yeux de la lectrice.¹ C'est dans cette logique du contexte et de l'influence du contexte sur l'écrit que fonctionne au moins une partie de la dénonciation satirique. Le contexte exige un ouvrage féminin moral, l'écrit suit, et la cohérence est de ce fait indispensable entre l'implicite et l'explicite.

La cohérence peut donc être vue comme une fonction organisatrice de la satire et du didactisme. Il y a ainsi cohérence entre la représentation des cibles et, dans la logique cohérente du roman satirique didactique, dénonciation voire plusieurs degrés de punition en accord avec la gravité du travers dénoncé. Le jeu et les dettes sont punis de mort par Burney, Austen condamne les femmes victimes de leur appétit charnel (Lydia Bennet dans *Pride and Prejudice* ou Maria Bertram dans *Mansfield Park*) à une vie d'errance, autrement dit, elles sont interdites de foyer stable. Le châtiment, utilisé pour hacher le quotidien de sens interdits, demande à ce qu'un roman didactique se table sur un système de relais d'éléments condamnables abondant dans une direction morale unique et sans ambiguïté. Ainsi lorsque le matériel canalise vers lui et par lui le relâchement moral, le matériel est tancé. La punition peut-être sous-entendue ou affichée. Certaines coquettes sombrent dans l'insignifiance (Miss Larolles, dans *Cecilia*) alors que d'autres sont expédiées au fossé (Mme Duval, dans *Evelina*). C'est vis-à-vis du matériel pourtant que la dénonciation et le ridicule sont les plus actifs. Dans l'œuvre de chacun de nos trois auteurs, l'objet comme l'argent sont montrés autant comme indices de perte morale (Burney, Austen et Ferrier) que comme récompenses d'un juste comportement social (Austen). La coquetterie est ridiculisée parce qu'elle se sert d'objets qui finissent par opérer une réification métonymique du personnage coquet que les objets remplacent métaphoriquement : la perruque et la robe de soie de Lyon deviennent Mme Duval. Et le tout culmine dans l'acheteuse forcenée, Lady Juliana, qui consomme de façon symboliquement immorale comme nous l'analyserons en partie III. Certaines notions qui nous sont aujourd'hui familières, comme le « *compulsive buying* » qui est une fringale incontrôlable de shopping, sont donc déjà présentes dans les romans de Austen et Ferrier, à des degrés variés. Cet exemple avec Lydia Bennet est d'un véniel banal mais significatif :

¹ Ce n'est pas propre à cette période bien sûr : que l'on se remémore *The Female Quixote* de Charlotte Lennox qui mettait en garde contre les romans précieux français.

'Look here, I have bought this bonnet. I do not think it is very pretty; but I thought I might as well buy it as not. I shall put it to pieces as soon as I get home, and see if I can make it up any better.'

And when her sisters abused it as ugly, she added with perfect unconcern, 'Oh! But there were two or three much uglier in the shop; and when I have bought some prettier-coloured satin to trim it fresh, I think it will be very tolerable. Besides, it will not much signify what one wears this summer, after the ...shire have left Meryton, and they are going in a fortnight.' (*Pride and Prejudice*, p.211)

Il y a deux corrélations de cohérence dans ce passage : la corrélation parure/séduction et la corrélation achat/compensation. D'abord, il n'est pas question d'acquérir un objet pour sa beauté intrinsèque mais parce que celui-ci est le procureur de séduction. En outre le phénomène de « compulsive buying »¹ est bien mis en évidence par Lydia qui préfère acheter laid que pas du tout.² La deuxième corrélation est entre le fait que le régiment quitte la ville (et avec lui les occasions de séduire) et entre ce chapeau qui n'est acheté que pour pallier à au manque de distraction qui en découle. La cohérence s'exerce donc au niveau corrélatif dans cet exemple pour s'étendre sur tout le roman avec le développement du désir de séduction et l'éveil sexuel prononcé et non contrôlé de Lydia, avec les répercussions que cela entraîne sur son entourage.

La nécessité de cohérence, même si elle s'oriente par rapport au besoin de compréhension du lecteur ne signifie pas qu'il existe une programmation possible de la réaction chez le lecteur (même s'il faut le charmer) comme l'explique Iser :

*Car le texte de fiction ne décrit pas des faits ; dans le meilleur des cas il les ébauche en vue de stimulation de l'imagination du lecteur. Celle-ci serait paralysée si les stratégies déterminaient d'un bout à l'autre la réaction du lecteur. Si les stratégies mises en place imposent trop clairement au lecteur sa réaction, celle-ci sera obligée, et le lecteur risque d'autant plus de se détourner de ce vers quoi le texte aura voulu l'orienter.*³

Voyons donc dans cette cohérence un désir de logique, de suggestion et de ruse de façon à se faire comprendre du lectorat et, dans un réflexe bien moral, de relier crime et châtement, bonne conduite et récompense. Nos trois auteurs décrivent des faits, en rapportent certains de façon indirecte (discours rapporté), et en sous-entendent d'autres. Cela implique qu'il n'y a pas mastication préliminaire des notions à digérer. Mais si la

¹ Ou « consommation compulsive ».

² Baudrillard précise que : « C'est dans la consommation d'un excédent, d'un superflu que l'individu comme la société se sentent non seulement exister mais vivre. » Jean Baudrillard, *La société de consommation*, Denoël, 1970, p.49.

³ Wolfgang Iser, *L'acte de lecture, Théorie de l'effet esthétique*, Mardaga, p.163.

romancière suit un parcours narratif qui inclut une satire des méfaits au quotidien, elle doit nous surprendre pour éviter l'ennui. Ainsi, un personnage peut être contradictoire dans sa représentation, ce qui le rend plus humain. L'avare Mr Briggs (*Cecilia*) se révèle maladroitement attentionné à l'égard de sa pupille pour qui il est prêt à chercher un bon parti, quitte à récolter plaies et bosses pour se rendre à une mascarade où elle se trouve ; il la conseillera de même (vulgairement mais avec un bon sens qui sent le personnage satirisé/satiriste).

Avant de passer au dernier élément, qui justement est imprévu dans un monde romancier régi par la notion de respectabilité, soulignons que, tout particulièrement pour la satire, il est important que l'impulsion créatrice derrière le signifiant ne vienne pas handicaper le signifié. La démesure ou la caricature peuvent surcharger le signifiant du moment que cela sert la finalité satirique et pédagogique. Ni Burney, ni Ferrier n'hésitent à meubler leurs intrigues de personnages outrés. Les rebondissements sont nombreux, la surenchère est utilisée sans compter. Pourtant le lectorat d'alors n'hésita pas dans sa compréhension – du moins la critique – parce qu'il y avait une corrélation morale entre le contexte qui était le sien, et le comique, la verve ou l'esprit qui appartenaient aux romans. Même si ces romans ne nous sont pas adressés, à nous, lecteurs de deuxième main, la cohérence (à établir en ce qui nous concerne avec la connaissance du contexte) facilite encore la compréhension, tandis que les stratégies narratives et le jeu des influences intertextuelles peuvent éveiller un intérêt plus grand. En dépit des divergences morales que l'on pourrait établir entre alors et maintenant, s'efforcer de saisir la portée du signifié sur le lectorat premier peut s'avérer gratifiant même si nous réagissons différemment de lui.

d- L'élément d'intrusion

Les femmes de la réalité historique en Grande-Bretagne ont une place inconfortable dans la société des 18^{ème} et 19^{ème} siècle, nous l'avons vu. Ligotées par les lois patriarcales, elles sont cajolées par un matérialisme – et un mercantilisme énergique – qui se sert d'elles pour s'épanouir. Aucune de nos romancières ne s'attaque à la racine du malaise. Leurs personnages féminins participent au partage des valeurs et des contre-valeurs satiriques déjà mises en évidence par les auteurs satiristes masculins (récurrence de cibles identiques aux deux sexes, élaboration de personnages outrés qui semblent provenir du théâtre ou des textes de satire pure comme ceux de Swift, Pope, Fielding etc.). Mais toutes trois ont recours systématiquement à l'objet (et à l'argent) comme mise à l'épreuve, pour inciter au

faux-pas, pour séduire et dénoncer les travers de leurs personnages. L'objet peut être introduit auprès d'un personnage pour tester sa fibre morale. Pourquoi parler d'intrusion ? Parce que l'objet provient du monde infréquentable et interdit à toute héroïne qui se respecte à l'époque : le monde du gaspillage, des plaisirs matériels ou charnels exhibitionnistes, qui tire son origine des fêtes païennes, bacchantes ou mascarades et pour lequel une héroïne n'a pas à mettre sa réputation en danger. L'héroïne n'est pas censée succomber aux charmes de l'objet, et si cela se produit c'est que l'objet est porteur d'une connotation positive. Comme il serait décevant de songer qu'Elizabeth Bennet aime Darcy pour sa belle propriété de Pemberley, même si cette demeure et ce qu'elle renferme lui ouvrent les yeux sur le caractère réel du son propriétaire ! Et combien il serait inconcevable que Catherine Morland se laisse charmer par les promenades en cabriolet auxquelles l'invite John Thorpe ! L'objet fait donc irruption dans l'intrigue et départage les héroïnes de ces autres personnages dénoncés par la satire, d'où l'emploi du mot intrusion. En effet, matériel et matérialisme s'immiscent dans le monde de l'héroïne qui doit être celui de l'harmonie, du moral, du rationnel. Les univers dépeints par les trois romancières sont des versions différentes d'une même tactique : l'utilisation de l'objet et de l'argent comme outil didactique.

Il se trouve parfois – notamment chez Burney – que les personnages chargés d'éclairer les yeux du lecteur sur l'aspect négatif de l'objet soient des personnages qui viennent eux aussi du monde païen. Il y a d'abord les porte-voix de la satire, faciles à reconnaître comme agents dénonciateurs ; c'est le cas de Captain Mirvan – et du singe - (*Evelina*), des invités travestis du bal masqué et de Mr Briggs (*Cecilia*). Il arrive aussi que ces personnages soient de surcroît emblématiques de valeurs matérielles/matérialistes et que la dénonciation s'opère à feux croisés comme pour les dialogues entre Mr Briggs et Mr Compton Delville (*Cecilia*).

Chez Austen et Ferrier, des personnages sans scrupules peuvent être chargés d'alerter l'héroïne ou tout au moins le héros (Miss Pratt, dans *The Inheritance*), mais ce sont plutôt les bacchantes et leurs envoyés qui, en qualité de cibles, alertent l'héroïne et le lecteur. Comment cela fonctionne-t-il ? D'une part, nous avons l'objet lui-même qui fait irruption dans la narration et joue un rôle direct dans l'intrigue, servant d'ironique mise en garde ou de symbolique signifié ; d'autre part, des personnages se font les entremetteurs de l'objet et l'introduisent auprès de l'héroïne. Prenons pour commencer l'exemple du cabriolet de John Thorpe dans *Northanger Abbey*. Ce dernier croit se ménager les faveurs

de l'héroïne en lui décrivant toutes les caractéristiques à la mode de son cabriolet et en jouant les acquéreurs intéressés pour lesquels l'argent n'est que broutilie :

'...What do you think of my gig, Miss Morland ? A neat one, is not it? Well hung; town built; I have not had it a month. It was built for a Christchurch man, a friend of mine, a very good sort of fellow; he ran it a few weeks, till, I believe, it was convenient to have done with it. I happened just then to be looking out for some light thing of the kind, though I had pretty well determined on a curricle too; but I chanced to meet him on Margaret Bridge, as he was driving into Oxford, last term: 'Ah! Thorpe,' said he, 'do you happen to want such a little thing as this? It is a capital one of the kind, but I am cursed tired of it.' 'Oh, d-, ' said I, 'I am your man; what do you ask ?' And how much do you think he did, Miss Morland?'

'I am sure I cannot guess at all.'

'Curricle-hung you see; seat, trunk, sword-case, splashing board, lamps, silver moulding, all you see complete; the iron-work as good as new, or better. He asked fifty guineas; I closed with him directly, threw down the money, and the carriage was mine.' (Northanger Abbey, p.45)

Ce petit passage est intéressant dans le sens qu'il est multifonctionnel. Thorpe exhibe son unique richesse, dont le travail du fer est si incroyable qu'il est mieux que neuf, (ô ironie !). A travers son petit cabriolet, John Thorpe qui n'a rien à dire sur lui-même, tente de se situer socialement, ce genre de cabriolet étant malgré leur inconfort très demandé chez les jeunes gens des villes. Mais la façon dont il fait l'article et dont il se vante de ne pas avoir besoin d'être économe dans ses caprices éveille immédiatement la suspicion du lecteur qui reporte son attention sur Catherine et se demande si elle va être assez naïve pour être dupe du boniment. Et justement il semble bien que oui. Elle répond:

'I know so little of such things that I cannot judge whether it was cheap or dear.'

'Neither one nor t'other; I might have got it for less I dare say; but I hate Hagglings and poor Freeman wanted cash.'

'That was very good-natured of you,' said Catherine, quite pleased.

'Oh! d- it , when one has the means of doing a kind thing by a friend, I hate to be pitiful.' (Northanger Abbey, p.45)

Le lecteur apprend sur John Thorpe suffisamment de détails dans ce passage pour jauger le personnage, et apprécier le rôle que vient faire cette description de cabriolet et de son acquisition dans la narration. Le cabriolet est d'abord un avertissement sémiotique du statut social. Le personnage tente de suivre la mode quitte à acheter d'occasion, et pourtant il n'a guère de dispositions personnelles à l'élégance (un peu avant ce passage, lors des présentations, Austen nous montre John Thorpe serrer distraitement la main de sa sœur puis s'engager dans un salut à l'égard de Catherine qui se veut galant mais qui est maladroit :

« ...on her he bestowed a whole scrap and half a short bow. » Il n'a probablement pas beaucoup de ressources pécuniaires et ce « gig »¹ est le garant minimum du statut² de John Thorpe qui, dans son acharnement à vouloir faire des excursions avec un seul cheval et sur de trop longues distances en une seule journée, aurait besoin d'un autre genre d'attelage qu'il n'a pas, on le comprend, les moyens de s'offrir. En fait, cinquante guinées – peut-être ou peut-être pas le prix demandé – constitue une somme élevée pour John Thorpe qui ne rate pas l'occasion de vanter les qualités de son achat comme s'il voulait en justifier la dépense aux yeux des autres et des siens. Le cabriolet est si important qu'il représente son propriétaire de façon synecdochique. Il est à la fois son ambassadeur et sa représentation : il insère son propriétaire dans le tissu social des « polite ». Il est vrai qu'avoir un véhicule à cheval signifiait qu'il fallait nourrir et héberger le cheval, sans compter le domestique qui devait s'en occuper. C'est donc un indice comptable de fortune – ou du manque de fortune ici – que l'on pourrait associer avec le statut de « genteel ». Mais le bagout du personnage semble justement nier son appartenance aux « polite » : et en effet, posséder l'objet n'est pas suffisant. Il faut aussi décence et bon goût, deux valeurs totalement étrangères à John Thorpe qui évoque un Mr Smith (*Evelina*) qui aurait monté un échelon social.

Ce joli cabriolet tient lieu autant d'avertissement au lecteur en attirant sur le désirable de l'objet, que de révélateur sur son propriétaire, en le montrant vantard et vulgaire ; quant à la raison de l'irruption du cabriolet dans la narration, c'est bien sûr une des nombreuses façons de tester – ou de démontrer – la décence de l'héroïne.

Le cabriolet de John Thorpe réapparaît dans plusieurs chapitres. C'est d'abord un moyen physique d'éloigner Catherine Morland de Bath et des gens respectables comme les Tilney et de la mettre à l'épreuve du vulgaire John Thorpe pendant un certain temps. Cela dure suffisamment pour que ce dernier mette au clair les relations existantes entre les riches Mr et Mrs Allen et Catherine, puis tente d'éduquer la jeune fille à son niveau de lamentable embryon débauché par l'alcool. Ainsi il commence par ridiculiser sa vision trop prude de la tempérance : « [...] *Why you do not suppose a man is overset by a bottle ? I am sure of THIS – that if everybody was to drink their bottle-a-day, there would not be half the disorders in*

¹ Un « gig », mal traduit en français par cabriolet étant donné qu'il y en avait de plusieurs sortes, était un véhicule à deux roues, sans capote, tiré par un seul cheval. Par contraste, la « chaise-and-four » du Général Tilney est un véhicule couvert, tiré par quatre chevaux dont un postillon qui monte l'un des chevaux. Le cabriolet de Henry Tilney, le héros, avec un seul cheval, est couvert. Il n'y avait pas de véhicule à cheval plus petit et moins abrité des intempéries et de la boue que le « gig » pourtant très à la mode à Londres.

² Comme l'explique Baudrillard : « Par leur nombre, leur redondance, leur superfluité, leur prodigalité de formes, par le jeu de la mode, par tout ce qui excède en eux la fonction pure et simple, les objets ne font encore que simuler l'essence sociale – le STATUT – cette grâce de prédestination qui n'est jamais donnée que par la naissance, à quelques uns, et que la plupart, par destination inverse, ne sauraient jamais atteindre. » Jean Baudrillard, *Théorie de la consommation*, Denoël, 1970, p.77.

the world there are now. » Et il continue par ses hauts faits: « [...] *We cleared about five pints a head (...) this will give you a notion of the general rate of drinking there.* » (*Northanger Abbey*, p.63)

Malgré sa condamnation énergique des capacités à s'imbiber de John Thorpe, Catherine ne peut pas fuir. Elle est obligée de demeurer sur le même siège de cabriolet pour entendre d'abord une suite de jurons et enfin son compagnon proférer une suite de mensonges éhontés et contradictoires sur la sécurité du véhicule de James Morland, son frère. Le danger de contamination morale auquel l'intimité inconfortable du cabriolet la soumet, concerne autant les propos vulgaires de John Thorpe que le fait qu'elle ne devrait pas être vue seule avec celui-ci – et dans une robe chiffonnée par les intempéries. Comme nous le dit Mrs Allen, elle aussi l'idée fixée sur son objet favori: « *A clean gown is not five minutes wear in them. You are splashed getting in and getting out ; and the wind takes your hair and your bonnet in every direction.* » (*Northanger Abbey*, p.99)

Et en effet, si l'on en juge par les échantillons conservés dans les tiroirs du V&A¹ à Londres, les minces tissus de coton clair avec lesquels étaient confectionnées les robes de jeune fille, de dame, et les foulards des élégants, ne pouvaient offrir de résistance à la pluie comme au regard des passants (à cause de leur transparence).

Donc, grâce à son cabriolet, John Thorpe réduit Catherine à l'impuissance et à se dégrader aux yeux de la famille Tilney en l'emmenant en excursion au lieu d'aller se promener avec Miss Tilney comme promis. Mais Catherine grandit vite et se reprend à temps : « *This will not do', said Catherine ; ' I cannot submit to this.* » (p.96). Et en effet, dès qu'elle prend conscience d'avoir mal agi et d'avoir été mal conseillée, exit le « gig » et ce qui va avec : tête-à-tête avec John Thorpe, apparence échevelée, quiproquos avec la famille Tilney et désapprobation de Mr Allen.

Apparaissent alors deux autres sortes de véhicules plus élégants, autres éléments matériels d'intrusion et, comme par hasard, symbolisant un statut plus élevé que celui de John Thorpe, qui vont la conduire à Northanger Abbey : La « chaise-and-four » du Général Tilney et le cabriolet couvert de Henry Tilney. Ces deux véhicules dont Catherine admire le style lors de l'étape à Petty-France, prennent le relais de celui de John Thorpe et emportent l'héroïne vers ce qui, dans son imagination, est une destination désirable. Ces véhicules sont eux aussi des indices comptables du revenu de leurs propriétaires qui parlent au lecteur d'alors et même de nos jours. Le détail que donne Austen sur l'équipage qui accompagne le

¹ V&A : Victoria and Albert Museum. Y sont conservées de remarquables collections sur tous les divers travaux d'art du passé, y compris étoffes, dentelles, rubans, bref tous les accessoires nécessaires pour le monde féminin de la mode des 18^{ème}-19^{ème} siècles.

Général Tilney est une indication supplémentaire sur le personnage et son caractère : « ...*postillions handsomely liveried, rising so regularly in their stirrups...* ». Le lecteur peut se figurer les livrées et le trot enlevé (ou trot anglais) comme autant de caractéristiques tropiques à adjoindre à un homme d'armée, autoritaire, et que l'on découvrira réglé comme du papier à musique dans ses habitudes, prises, on le suppose, quand il était au service de son pays. Métaphoriquement, ces attelages sont les éléments d'intrusion d'un monde matériel à un degré supérieur, celui des grands propriétaires terriens.

Les représentants du monde matérialiste sont montrés comme des contre-modèles qui jettent une fausse note facilement repérable grâce à l'ironie ou la surenchère des détails (John Thorpe vantant son cabriolet) ou bien comme des personnages avides de possessions. Chez Austen, ces derniers sont aussi des femmes. Un bon exemple d'intrusion se trouve dans la première phrase de *Pride and Prejudice* qui, par l'intermédiaire de Mrs Bennet, introduit Netherfield Park (élément d'intrusion qui démarre l'intrigue) et son nouveau propriétaire dans le train-train de Longbourn. On comprend bien que ce qui motive Mrs Bennet n'a rien à voir avec la personnalité de Bingley mais la symbolique matérielle du domaine et des revenus dont il dispose pour le louer. Bingley est aussi attrayant que ses biens, quelle chance ! Et comme le message du matérialisme en est renforcé puisque la fortune permet aussi à Bingley d'avoir eu une éducation adéquate et de vivre dans le monde du Ton !

Dans *Marriage*, deux excès matériels principaux sont satirisés : la soif d'objets et la gourmandise. Ces excès sont dénoncés en messages ouverts par le comportement des personnages qui les incarnent (Lady Juliana et le Dr Redgill) et par leur manque d'enthousiasme à se rendre à l'église, par exemple.¹ Ici encore, ce qui dérange la vie tranquille des êtres rationnels (Mrs Douglas, Mary et Lady Emily) est l'irruption constante de nouveaux objets et de désordre qui personnifient l'irrationnel et le profane. Pour *Marriage*, on peut parler de séries d'éléments d'intrusion, ceux-ci entraînant d'autres dans une pléthorique menace de la vertu au moyen de la soif de biens matériels. Ces biens prennent tous les aspects, du plus raisonnable (« *a thriving farm* ») au plus inacceptable dans la représentation d'un vieillard handicapé et mendiant, distordu pour être converti en théière de porcelaine. L'élément d'intrusion sert à chaque fois à faire repartir soit la satire soit l'intrigue.

Le matérialisme est présenté de façon variée selon les auteurs mais toujours sans équivoque. Les outils utilisés par les romancières pour leur démonstration peuvent être

¹ Pour une Presbytérienne comme Ferrier, c'est important.

n'importe quel objet, même un livre, qui permette à la tentation de l'emporter sur la morale ou la vertu. Il y a autant de variantes qu'il existe de romans, mais la donnée constante est la suivante : un élément représentant l'objet ou l'argent vient perturber la tranquillité vertueuse de l'héroïne ou la mettre à l'épreuve. Il y aura confrontation entre les valeurs polies et les valeurs mercantiles.

Les personnages qui incarnent le tapage, la dissipation, l'absence de raison (cette dernière, « *the well regulated mind* », devenant le bagage obligatoire de la femme respectable et respectée, ainsi que la richesse mentale et intellectuelle de l'héroïne) sont à différencier de ceux qui sèment le chaos dans un but punitif. Le tapage et la dissipation trouvent leurs disciples chez une fille de duc (Lady Juliana, *Marriage*), dans la classe moyenne (John Thorpe, *Northanger Abbey*), chez une ancienne serveuse de pub (Mme Duval, *Evelina*), chez les gens du Ton (Mr and Mrs Harrel, *Cecilia*), dans l'aristocratie (Lord Merton et Sir Robert Floyer, *Evelina* et *Cecilia*), alors que le sarcasme et la brutalité punitive se retrouvent chez des personnages qui peuvent être peu fréquentables : (Captain Mirvan et un singe, *Evelina*), un avare (Mr Briggs, *Cecilia*), une « *Bluestocking* » (Mrs Selwyn, *Evelina*) ; un mélange des deux est aussi possible, si nous prenons une parente pauvre et méprisée de l'aristocratie et un vieil homme vivant trop simplement pour sa fortune et refusant de se mettre au goût du jour (Miss Pratt et Uncle Adam, *The Inheritance*). Mais les personnages dissolus et faciles à repérer ne sont pas les seuls qui lorgnent les biens matériels. Pensons à Isabella Thorpe, Mrs Allen (sa passion pour les vêtements doit être assouvie) et le Général Tilney pour *Northanger Abbey*, qui font tous miroiter quelque objet nouveau aux yeux innocents de Catherine Morland : les livres et les chapeaux pour Isabella, les robes de Mrs Allen, et le modernisme de son domaine ainsi que le confort de celui de son fils pour le Général Tilney aussi longtemps qu'il prend Catherine pour une héritière.

Autant pour piquer le jeu que par ironie, les repères sont parfois camouflés : c'est le cas avec une inversion des personnages et de leurs caractères apparents comme Darcy et Wickham qui partagent la même particularité de paraître ce qu'ils ne sont pas et d'être annoncé par un élément d'intrusion : la richesse de Darcy et l'élégance trompeuse de l'officier avec son habit rouge.

Si les objets de consommation s'apparentent au monde profane du plaisir des sens qui ne sont pas régis par l'esprit ou la vertu chrétienne, c'est l'usage que l'on en fait qui détermine surtout si l'objet doit être dénoncé, voire anéanti. Nous avons deux types d'éléments d'intrusion qui proviennent du monde profane : d'abord les personnages eux-

mêmes – avec le personnage matérialiste (Mrs Bennet, John Thorpe, Mr Briggs) et le personnage qui, au contraire, ne respecte pas les conventions (Mr Belfield dans *Cecilia*, par exemple) – et ensuite l’objet lui-même. Les deux peuvent être en conflit. Prenons les deux premiers romans de Burney : dans chacun d’eux, il se trouve des personnages assujettis à l’objet qu’ils brandissent comme un chiffon sous le nez d’un taureau, et des personnages masculins qui vont incarner l’élément terrestre, des satiristes destructeurs d’artifices et de pompe, dont la tâche est d’écarter les obstacles pour le bénéfice et la protection de l’héroïne ; ces derniers sont parfois si crus dans leur acte de destruction que la satire se retourne contre eux. Captain Mirvan et Mr Briggs sont parmi ces personnages. Nous allons voir dans la partie III et IV comment le Capitaine Mirvan et Mr Briggs projettent soit leur sens de la plaisanterie soit leur indignation comme des forces de la nature très différentes l’une de l’autre pour jouer au chèvre-pied de la boue des fossés (Captain Mirvan) aux dépens de la vieille belle autoritaire, Mme Duval, ou alors pour narguer l’aristocratie orgueilleuse aux portes mêmes de sa demeure (Mr Briggs qui se rend chez Mr Compton Delvile). Captain Mirvan comme Mr Briggs ne sont pas populaires dans le récit car leurs actions sont caricaturales, violentes, et irrespectueuses du savoir-vivre. Et pourtant, ils servent de garde-fous, ils interviennent au moment-même où l’héroïne pourrait être tentée de méjuger et lui ouvrent les yeux, même si la crasse et la boue se projettent autour d’eux, ce faisant. Captain Mirvan et Mr Briggs sont en outre dotés d’une intransigeance belliqueuse programmée pour faire naître les conflits qui orienteront la satire.

On ne peut que constater combien les objets, les entremetteurs de l’objet ou les pourfendeurs de l’objet vont et viennent dans les romans ici présentés, soit comme ornements plaisants soit comme agents actifs dans l’intrigue. C’est la dictature du paraître dans la vie des femmes autant que leur assujettissement à ces objets, en tant qu’agents métaphoriques de réification des femmes, qui provoquent la réaction satirique des romancières. D’où la place de l’objet et de ce qui lui est rattaché dans la narration. On peut voir une convergence de plusieurs maux incarnés par l’objet (et la femme-objet) qui s’interpose entre le désir de certaines femmes d’être plus éduquées et de briller dans la sphère littéraire. Il semble que l’on puisse établir un rapport entre la puissance du mercantilisme qui incluait les femmes à troquer ou à vendre, et l’insistance des romancières à faire surgir sur le chemin de leurs héroïnes des tentations soit sous forme d’objet (problématique de la partie III de cette thèse) soit sous la forme d’argent (problématique de la partie IV). Mais de Burney à Ferrier, la représentation évolue en parallèle avec la réalité historique. Burney part de stéréotypes renforcés par des apports intertextuels très évidents,

tout en introduisant dans sa narration des scènes de mœurs finement peintes avec des pointes de satire sans merci. Austen nous plonge dans les motivations foncières et l'argent et c'est une autre projection du contexte qui démontre le peu d'importance que les femmes semblaient avoir au sein de la société exclusivement patriarcale. Cette démonstration s'accompagne aussi de l'impuissance de la femme face à ces contingences auxquelles elle ne peut que se soumettre. Ferrier fait, entre autres, appel à plusieurs oppositions binaires : l'objet/la foi, et l'Ecosse/l'Angleterre.

C'est la façon dont nos romancières s'y prennent pour traiter de l'objet dans une visée satirique que nous allons examiner tout en continuant notre exploration du contexte. Cette dernière est tout aussi nécessaire à l'analyse que celles des intertextes chez Burney, Austen et Ferrier, qui resurgissent dans la trame de l'intrigue et pas seulement comme ornements stylistiques. Comme nous l'avons déjà mentionné, nous diviserons donc notre série d'analyses en deux parties distinctes, l'objet et l'argent, tous deux constituant des éléments stratégiques dans la dénonciation ou la dérision et dénonçant le peu d'options devant laquelle la jeune fille se trouvait pour se plier aux exigences des moralisateurs. Naturellement, le but de ces analyses est d'investiguer les divers paliers de satire pour tenter de lire ce que qui se dessine de rébellion féminine (voire proto-féministe) et de critique sociale à travers ces deux problématiques.

TROISIEME PARTIE

L'OBJET

- 1- Les falbalas de Madame Duval**
- 2- Les multiples objets de *Northanger Abbey***
- 3- L'avidité consummatrice de Lady Juliana**
- 4- Beefsteack et soupe à la tortue : la gourmandise du Dr Redgill**

1- Les falbalas de Mme Duval

Evelina est un roman épistolaire, et nous ne savons de Mme Duval que ce qui est rapporté par un tiers, à savoir essentiellement par sa petite-fille Evelina qui a reçu une éducation adaptée aux héroïnes de roman qui doivent servir la leçon didactique. Et pourtant nous nous apercevons assez vite que cette héroïne est dotée d'une force de jugement qui n'est pas toujours charitable bien qu'elle prenne généralement la défense de sa grand-mère en présence de brutalité. Parce que les faits sont relatés par une femme, il n'y a pas de doute que la lectrice est supposée partager les émotions de Evelina et donc regarder les travers de Mme Duval comme une série de désagréments pour l'héroïne ; en outre la douleur occasionnée par la satire sera ressentie par Evelina comme par la lectrice. Même si le rôle de Mme Duval dans la satire est essentiellement de servir d'anti-modèle à l'héroïne, il demeure que ce personnage concentre sur lui-même une variété de travers qui garantissent un intérêt critique important. Cette vieille coquette décline l'arsenal des techniques de mode et de galanterie et la satire l'assaisonne de façon ad hoc. Mme Duval n'est donc pas un personnage secondaire, mais l'autre moitié du tandem horatien qu'elle partage avec Captain Mirvan. De par sa parenté avec l'héroïne, cette dernière lui doit autant respect et soumission qu'à l'homme bon dont elle est la pupille, le révérend Mr Villars. Un autre aspect satirique privilégié ici est la façon dont l'auteur se sert de l'apparence comme point de répréhension matérielle.

Mme Duval, ex serveuse de taverne (« *pub* » dans le texte), a épousé un français et devenue veuve dispose d'une fortune non négligeable ce qui lui permet de jouer sur deux plans : d'une part de sacrifier à la déesse de la coquetterie et de courir les lieux de divertissements où elle serait – dans la logique du contexte – censée chaperonner sa petite-fille. D'autre part tenter de marier sa petite-fille non pas à un homme mais à une somme d'argent. Nous avons donc deux aspects de Mme Duval qui se manifestent à tour de rôle, compliquant à chaque fois l'existence de l'héroïne. Mme Duval est si caricaturée que l'on se demande où veut en venir Burney. D'abord, elle est violente et belliqueuse dans son mécontentement, se défendant avec force quand elle est assaillie – ce qui est absolument et résolument réservé à l'homme de cette époque. Néanmoins, la cruauté des mauvais traitements qu'elle va endurer à cause de ses défauts est un point sur lequel nous nous arrêterons plus loin. Ensuite, comme elle n'a pas eu l'éducation nécessaire à réprimer cette violence, elle devient une tornade en robe de soie et une vieille capricieuse qui crache et

griffe, et ne considère jamais que sa vie érotique est socialement arrivée à son terme ; elle fait de son mieux pour jeter ses filets sur un homme plus jeune qu'elle.

Pourquoi cette Mme Duval est-elle ainsi chargée ? Burney joue par elle sur plusieurs plans et de ce fait cette quinquagénaire est à la fois instrumentale dans les changements qui surviennent dans l'existence de l'héroïne (donc un bon élément d'intrusion) et symbolise tous les clichés anti-français par sa « francisation ». Sotte, sans scrupules, d'un érotisme non dissimulé, ignorante, et grand amateur de mode, elle catalyse ainsi sur elle de nombreux points que la satire ne se prive pas de cibler. Il est extrêmement surprenant de voir sous la plume d'une femme une dénonciation aussi extrême de comportement féminin notamment à l'égard d'une femme qui était alors considérée comme âgée, mais il faut avoir conscience que c'est probablement l'une des raisons pour lesquelles le roman fut bien accueilli du lectorat – mais pas de Mrs Montagu – et cela se comprend. L'ironie aux dépens de Burney, c'est qu'après cet usage facile de clichés autant anti-français que anti-chauvins (un bon équilibre de deux forces de perturbation), cette dernière devra changer son fusil d'épaule lorsqu'elle se mariera, à la suite de son service auprès de la reine Charlotte, avec un français, et sera bonne pour s'expatrier durant et après la Convention. Revenons à Mme Duval.

Le lecteur est prévenu contre elle dès le départ par un échange de lettres entre Lady Howard, l'une des seules personnes à connaître l'histoire de la naissance d'Evelina¹, et le tuteur d'Evelina, le révérend Mr Villars. Dans la première lettre de la narration, Lady Howard annonce l'arrivée de Mme Duval sur le sol anglais, et pose le personnage en trois lignes, prévenant ainsi le lecteur non pas de ce qui va se passer mais contre elle, la dépeignant comme l'incarnation charnelle d'une tempête et comme un objet de déclassé social :

The woman is, undoubtedly, at length, conscious of her most unnatural conduct : it is evident, from her writing, that she is still as vulgar and as illiterate as when her first husband, Mr Evelyn, had the weakness to marry her... (Evelina, p.12)

Pour ménager l'effet, Burney ne dresse pas le portrait de Mme Duval, laissant le lecteur d'alors progressivement sidéré par son comportement. Tactiquement et comme à son

¹ La fille de Mme Duval née d'un premier mariage fut séduite et abandonnée par un noble anglais, Sir John Belmont, et a donné naissance à Evelina. Elle est morte, laissant sa fille aux soins affectueux du révérend Mr Villars. Mme Duval est revenue en Angleterre dans le but de faire valoir les droits officiels de Evelina qui est sa petite-fille, auprès de Sir John Belmont.

habitude, Burney joue beaucoup sur le jargon, et ce n'est pas réservé à ce personnage. Mme Duval a donc le sien. La première rencontre entre grand-mère et petite-fille se fait tout à fait au hasard, alors que Mrs Mirvan, une femme aimable et charitable, séjourne à Londres avec sa fille et Evelina dont elle est l'amie, en attendant que revienne son capitaine de mari, Captain Mirvan, l'autre partie du tandem satirique.

Dès leur arrivée à Londres, la satire travaille déjà sur les mines et les absurdités de la mode et de la nécessité de s'y plier. Mrs Mirvan estime qu'il faut « Londoniser » les jeunes filles pour leur éviter d'avoir l'air provincial, ce en quoi cette digne femme fait le jeu du commerce allié à la mode. La nécessité vient de cette vérité que nous rencontrons aussi chez Austen : une saison à Londres est le rêve de toute jeune fille provinciale. Lorsque Miss Mirvan et Evelina veulent aller au théâtre¹, Mrs Mirvan demande donc que les jeunes filles changent leur aspect et deviennent – même aux yeux de la jeune Evelina – des poupées à la mode. Cette nécessité de se mettre au ton des modes londoniennes concerne en particulier le vêtement et la coiffure ; or c'est justement au travers du vêtement et de la coiffure que l'agent de la satire que deviendra Captain Mirvan s'emploiera à démanteler, pièce de vêtement après fausses boucles, le personnage de Mme Duval. Ce qui est interdit à une vieille belle serait donc moins extravagant pour une jeune fille ? La jeune fille en question est plutôt dubitative sur la façon dont on lui transforme la chevelure en énorme pouf :

You can't think how oddly my head feels ; full of powder and black pins, and a great cushion on the top of it. [...] When I shall be able to make use of a comb for myself I cannot tell, for my hair is so much entangled, frizzled they call it, that I fear it will be very difficult. (Evelina, p.27-28)²

¹ Le théâtre était une passion de Burney qui avait bénéficié avec sa famille de la gentillesse de l'acteur Garrick qui leur prêtait la loge de sa femme au théâtre de Drury Lane pour assister aux pièces où parfois il jouait lui aussi ; par la suite, bien sûr, Burney écrit plusieurs pièces de théâtre.

² Les coiffures les plus monumentales apparurent dans les années 1790, mais déjà à l'époque de *Evelina*, on ne pouvait plus se coiffer naturellement. Liza Picard rapporte : « By 1760 it had become impossible to achieve the fashionable look by one's own hair, so it was supplemented by pads of wool or tow, and slicked into place with pomatum. Caps were out of fashion by 1765, so that the whole head became visible, putting a severe strain on hair and hairdresser. A writer on hair [Il s'agit de Peter Gilchrist qui écrit *A Treatise on Hair* in 1768] pinpointed the usual problem. 'While it remains in dress (uncombed) it hath rest at the roots, which saves large quantities that would fall off by frequent combing...(but) perspiration...may occasion effluvia rather disagreeable.' » Liza Picard prend comme source Richard Corson, *Fashions in hair*, London, 1965. Liza Picard, *Dr Johnson's London*, Phoenix Press, 2000, p.224-225. L'usage de la poudre était réservé aux grandes occasions. La mode dans le dernier quart du 18^{ème} siècle était aux cheveux bruns et on trouvait de multiples teintures à cet effet. On ne peut s'empêcher de penser aux sévères satires contre les peignes et les teintures quand on trouve imprimées des recettes de ce genre : '...combing the hair with a black lead comb will make the hair black, but then it comes off on the linen prodigiously.' Rapporté par Hannah Glasse, *The Servant's Dictionary*, 4th edition, London, 1762.

De fait, il y a certainement nécessité, dans un roman où l'héroïne va d'épreuve en épreuve qui testent sa fibre morale, didactisme obligeant, de la confronter aux mêmes tentations – artifices de mode en l'occurrence – que celles auxquelles s'adonne la femme satirisée, sa grand-mère. Le simple parallèle entre les deux personnages facilite et la dénonciation et la leçon¹. A cet effet, il faut donc que ces deux personnages se retrouvent dans les mêmes lieux et dans des situations identiques ; cela fonctionne, même si c'est une tactique cousue de fil blanc. L'apparence confère donc une superposition d'identités. Il y a d'abord le désir d'imitation et de faire partie de la même société, mais il y a aussi la fatuité de celui qui peut se permettre le pouvoir de l'ornement. Prenons l'avis de Daniel Roche :

[...] l'ornemental concourt aussi à la reconnaissance distinctive, à la confirmation des rangs, à l'affirmation des richesses.[...] Ce qui importe c'est que l'ornemental est inséparable d'une extension du moi corporel et relève de l'histoire des apparences ; c'est qu'il s'organise dans des taxinomies complexes, formelles, conventionnelles, corporelles et plastiques (le maquillage, la perruque, le corset dévoilé).²

Si Daniel Roche estime que l'ornement contribue à donner de soi une image de classe et de richesse, il sous-entend également qu'il participe à l'érotisme. Et c'est révélé dans les vêtements du 18^{ème} siècle dans lesquels toute adjonction était déjà une caricature de la féminité. Entre les « false hips », les paniers, et les corsets, le corps féminin était déformé et outré pour lui donner un maintien aguichant et satisfaisant au regard masculin. La dictature du corset à baleines se termine vers la fin du 18^{ème} siècle : les baleines qui avaient déformé le corps des femmes furent remplacées par des lacets (ce qui ne change pas grand chose en ce qui concerne la difformité qui en découlait) alors que les robes prenaient une allure de tulipe inversée avec un corsage à empiècement. Les paniers disparurent sauf à la Cour où ils furent longtemps le moyen d'exhiber des métrages d'étoffe brodée et rebrodée. Certaines gravures de l'époque Georgienne nous renseignent de façon éloquente sur tous ces ornements vestimentaires dont la femme avait besoin pour tromper son monde.³ Il va

¹ Par dénonciation, j'entends le soulignement des travers de façon à ce que tout lecteur comprenne. Par leçon didactique, c'est le changement qui devrait s'opérer sur l'héroïne comme sur le lectorat ; cela peut inclure le châtiement du personnage satirisé.

² Daniel Roche, *La culture des apparences, Une histoire du vêtement ((XVIIe-XVIIIe siècle)*, Fayard, 1989, p.41.

³ James Gillray a produit plusieurs exemplaires caricaturaux de femmes portant des tenues à la mode et parfaitement grotesques, mettant en relief les femmes trop maigres et les femmes trop grosses portant les mêmes vêtements. Outre paniers, fausses fesses etc. il y avait même, au début du 19^{ème} siècle, des coussins à s'attacher au ventre pour avoir l'air enceinte, et dont George Cruikshank affuble autant les petites filles que les douairières (sous le titre global de « monstrosities »). Voir plusieurs de ces reproductions dans : *Followers of*

être question d'un déshabillé (« *negligee* » dans le texte) et d'une robe de soie de Lyon qui seront associés en métonymie inversable à Mme Duval. Précisons dès maintenant que le « *negligee* » n'est pas un vêtement de nuit mais une parure en étoffe fine qui se porte sur la robe.¹ Quant à la robe, vêtement d'une pièce, elle était réservée aux riches dames tandis que les moins aisées continuaient à porter des jupes.² On comprend donc l'emphase que Burney met sur robe et « *negligee* ».

Autre élément à mettre en plan dichotomique héroïne/anti-héroïne : l'achat d'étoffe (pour les robes, naturellement). Alors que Mme Duval se complaira dans une mascarade de préciosité, Evelina ouvre les yeux sur les vendeurs chez le maître couturier :

Such men ! So finical, so affected ! They seemed to understand every part of a woman's dress better than we do ourselves, and they recommended caps and ribbands with an air of such importance, that I wished to ask them how long they had left off wearing them! (*Evelina*, p.27)

Dans cette remarque, nous avons droit à deux allusions bien formulées ; l'une concerne bien sûr le degré de maniérisme des vendeurs. Le dernier quart du 18^{ème} siècle connaît encore ces caricatures de petits-mâtres surnommés selon leur comportement « *fops* », « *mollies* », « *macaronis* » et bien d'autres épithètes encore. Les Britanniques ont du mal à concilier le raffinement des manières et la virilité, ce que nous avons vu en II-2. Le fait que ces vendeurs soient, de toute évidence, très féminins dans leur comportement suggère que leur métier les fait tomber par osmose dans le travestissement ; c'est ce qu'Evelina ne peut s'empêcher de sous-entendre quand elle évoque les vendeurs se parant eux-mêmes de bonnets féminins et de rubans, marchandises qu'ils recommandent à leurs clientes. Il y a certainement une pincée de monde à l'envers dans cette remarque satirique.

Fashion, Graphic Satires from the Georgian Period, explications de Diana Donald, Hayward Gallery & British Museum, 2002. Voir aussi *Scenes from Georgian Life*, The National Trust, 2001.

¹ Le déshabillé d'étoffe fine est un élément accessoire de la robe et se porte non pas sous la robe comme on pourrait le penser mais en dehors. Lire Ibid. p.142., où Daniel Roche rapporte le nombre impressionnant de robes et d'éléments à porter avec que possédaient les dames de la noblesse française.

² Daniel Roche nous donne ces détails : « En ce qui concerne les Parisiennes, le trait principal de leur transformation réside dans l'expansion de la robe. Issue de l'ancienne robe de Cour, de la robe française et de la robe volante, elle se porte désormais sur jupes et jupons.[...] Des robes modestes et légères font valoir des formes réelles et moins entravées. » Ce sont les plus riches qui possèdent des robes, et il y a d'innombrables variantes dont la polonaise et la lévite que Marie-Antoinette lance pendant sa grossesse (1778). Les garnitures qui parent ces robes ont des noms précieux comme « plainte », « indiscrete », « insensible » ou « désir manqué ». Les couleurs n'ont de noms que ce que les notaires qui décrivaient ces garde-robes pouvaient imaginer, et nous ne sommes pas plus avancés quand ils consignent « couleur Cheveux de la Reine » ou « Boue de Paris » bien que « Merde d'oie » soit plus évocatrice. Ibid., p.141-142. Il est légitime de s'intéresser à cette mode féminine française puisque Mme Duval en est le symbole aux yeux du chauvin et misogyne Captain Mirvan.

La deuxième allusion concerne la technique de vente : si ces hommes étaient moins maniérés, leurs clientes se laisseraient-elles tenter ? La mode, dénoncée tout au long du 18^{ème} siècle depuis Addison et Steele, puis Pope et Swift, qui l'allient à la coquetterie et à la vanité, était cultivée cependant par les élégants comme un art, avec les lois de la consommation surenchérissant sur les règles de l'art vestimentaire pour donner de l'importance à celui qui la recherchait.¹ Chez Burney, nous avons encore droit à ces précieux affétés que l'on ne retrouvera plus dans les grands romans de Austen ni chez Ferrier. Fuir la mode est donc devenu non seulement antisocial mais si nous suivons les préceptes de Adam Smith, la fréquenter est pour le bien de tous. Dans les termes de Daniel Roche, « Les contempteurs de la mode rejoignent le chœur des alarmistes antimondains ».²

Pour vendre, il faut du respect et, suivant la bonne tradition commerçante, la cliente est reine. La technique de vente est au point ; on doit se montrer si obligeant que la cliente se sente obligée d'acheter malgré elle. Evelina ne s'en sort pas si facilement :

I thought I should never have chosen a silk, for they produced so many, I knew not which to fix upon, and they recommended them all so strongly, that I fancy they thought I only wanted persuasion to buy everything they shewed me. And indeed, they took so much trouble, that I was almost ashamed I could not. (Evelina, p.27)

Ces trois courts extraits sont suffisants pour juger des valeurs humaines mises en présence : la jeune campagnarde naïve qui s'émerveille de la variété des tissus (des soieries, encore un parallèle avec l'objet de focalisation de la satire qui opérera sur la robe de soie de Mme Duval) et s'interroge sur la sollicitude des nombreux vendeurs ; les courbettes pleines d'amabilités des vendeurs ; la conséquence qui est le désir de la cliente d'acheter autant qu'elle peut pour satisfaire son nouvel appétit de matière et de mode, prenant comme prétexte le fait qu'elle se doit moralement de faire plaisir à ces vendeurs pour leur politesse. Le signifié latent est cependant ailleurs et dans la droite ligne du didactisme lié à la satire : Evelina se sert d'ironie et se moque de cette afféterie. L'indice qui nous montre que c'est le signifié latent qui l'emporte sur le signifié patent est : « ...*I fancy they thought...* ».

¹ Erin Mackie explique que l'élégant était : « [...] more mannequin than man, with all image and no substance. [...] Above all the beau, both as he figured himself and as he is figured on the coquette's heart, is a visual object : flamboyant, fragmented, superficial and reified, the perfect object of desires fed on fashion. » Quant à la coquette, ses désirs sont reliés au cœur, dans lequel Addison, dans le *Spectator* n°281 rapporte que l'on y trouve deux choses : « A Flame-coloured Hood » et « a little figure...dressed in a very Fantastick manner » qui représente son soupissant précieusement vêtu. Erin Mackie, *Market à la Mode : Fashion, Commodity and Gender in 'The Tatler' and 'The Spectator'*, The John Hopkins U.P., 1997, p.68.

² Daniel Roche, *La culture des apparences, Une histoire du vêtement (XVIIe-XVIIIe siècle)*, Fayard, 1989, p.57.

Autrement dit, ces hommes la prennent pour ce qu'elle n'est pas, une Mme Duval en puissance.

Coiffure élaborée et robe à la mode suffisent-elles pour être acceptée en société ? Le fait est qu'il y a en ville et dans les lieux de divertissement de Londres des règlements curieux qui codifient les relations hommes/jeunes filles. Mme Duval a suffisamment de personnalité pour passer outre. Evelina se fait prendre pour une « rustique », injure suprême dans les assemblées où chacun examine chacune, parce que son ignorance de l'étiquette et des façons urbaines trahit son apparence et communique à plusieurs hommes un message différent. Pour le « *fop* » Mr Lovel qui la poursuit et à qui elle finit par rire au nez, elle n'est qu'une rustique qui rougit de « mauvaise honte » ; pour le libertin Sir Clement Willoughby, elle est un appétissant morceau préparé selon l'esthétique en vogue ; pour le héros, Lord Orville, son costume ne compte pas : il a fait en vain les frais de la conversation lors d'une danse avec Evelina et n'a rien pu en tirer, ni réflexion intelligente, ni trait d'esprit. Voilà à quoi mène un habit emprunté à un monde que l'on ne connaît pas.

Maintenant que nous savons qu'Evelina a passé victorieusement les épreuves de l'artifice et du paraître, passons à Mme Duval à qui Mrs Mirvan – malgré les remontrances de son mari – a proposé de l'aide en l'invitant à monter dans leur carrosse alors qu'elle était seule à la sortie du théâtre et se tordait les mains en se demandant ce qu'il allait advenir d'elle. Captain Mirvan n'est pas galant et Mme Duval ne perd pas de temps : elle se met à traiter les Anglais de brutes ; ce défi en robe ne va évidemment pas droit au cœur de cet archi-chauvin et belliqueux personnage qu'est Captain Mirvan. Nous avons donc déjà en position et en deux pages les adversarii de ce tandem horatien qui va s'affronter durant près de la moitié de l'ouvrage dans un décor absolument banal et dans un burlesque satirique qui se fait au détriment tout de même de l'adversarius féminin. Pour activer le feu de ces empoignades orales qui dégénèrent, Burney donne armes et ressources verbales aux deux belligérants. C'est leur premier affrontement, et ils viennent tout juste de se connaître. Tous deux sont autoritaires et impolis, ce qui implique naturellement que l'adversaire féminin est la cible, puisque nous savons qu'à l'époque, la femme ne saurait être l'égale de l'homme en aucun domaine. Nonobstant, Burney s'arrange pour que le tandem soit condamné sur un pied d'égalité et ce, sur plusieurs niveaux : moral (la femme a tort), charitable (au tour de l'homme), relations humaines (match nul). Rappelons que, chez Burney, les personnages caricaturés sont généralement dénoncés par leurs propos, leur jargon ou leur comportement et c'est le cas dans *Evelina* ; néanmoins cette romancière vise une double dénonciation, d'où le recours au tandem. La femme, indépendante de moyens et libre moralement prend

de haut l'homme de la mer et de la vie entre hommes où le langage ne s'embarrasse pas d'élégance. Les heurts de langage laissent à prévoir des plaies et bosses, ceci, naturellement au détriment de la femme, ce qui est logique dans le contexte de l'époque. La nécessité de dénonciation l'exigeant, les deux adversaires du tandem sont caricaturaux avec ce qu'il faut de réalisme pour qu'ils aient un rôle à jouer dans le récit, et qu'ils soient à même de servir soit d'objet satirisé, soit d'agent satiriste, en rapport direct avec le contexte socio-historique et reliés par le fil de la narration et leur rapport avec l'héroïne. Simplement structuré, ce roman en sa qualité satirique est le plus proche des écoles classiques de satire de par la technique de mise en scène et l'élaboration des personnages. Les romancières qui suivront raffineront ces structures et entrecroiseront les tropes, s'éloignant donc des modèles classiques. Autre détail : comme tout personnage classique de la satire, les personnages du tandem chez Burney demeurent stables d'un bout à l'autre du récit, fidèles à leurs travers, et incapables de progresser. Sans avoir recours au tandem, Austen et Ferrier continueront la tradition du personnage satirisé incapable de changer.

Nous avons ici, dans la première escarmouche, un exemple de ce qui va devenir caractéristique de la satire chez cette romancière : le recours au dialogue de confrontation et le monologue rapporté comme expression de la satire, tous deux s'en prenant à une cible provisoire ou ayant une portée sur l'ensemble de l'intrigue.

Dans le carrosse, une coïncidence veut que Mme Duval réalise que cette famille qui lui a gracieusement offert le transport connaît la personne qu'elle est venue voir en Angleterre, Lady Howard. Alors qu'elle s'exclame, Captain Mirvan porte l'assaut et c'est le premier pas vers l'invective et même la rudesse de ton ; nous savons que ce premier duel ne peut que dégénérer alors que les deux interlocuteurs se disent des amabilités.

'And pray,' said the Captain, 'why did you go to a public place without an English man?'

'Ma foi, Sir,' answered she, 'because none of my acquaintances is in town.'

'Why then, said he, 'I'll tell you what; your best way is to go out of it yourself.'

'Pardie, Monsieur,' returned she, 'and so I shall; for, I promise you, I think the English a parcel of brutes; and I'll go back to France as fast as I can, for I would not live among none of you.'

'Who wants you?' cried the Captain; 'do you suppose, Madam French, we have not enough of other nations to pick our pockets already? I'll warrant you, there's no need of you to put in your oar.'

[...]

'To Howard Grove!' exclaimed the stranger; 'why, mon Dieu, do you know Lady Howard?'

'Why, what if we do?' answered he, 'that's nothing to you: she's none of your quality, I'll promise you.'

'Who told you that ?' cried she, 'you don't know nothing about the matter ; besides, you're the ill-breedest person ever I see ; and as to your knowing Lady Howard, I don't believe no such thing ; unless indeed, you are her steward.'

The Captain, swearing terribly, said, with great fury, 'you would much sooner be taken for her wash-woman.'

'Her wash-woman, indeed! – Ha, ha, ha ! – why you han't no eyes; did you ever see a wash-woman in such a gown as this? – besides, I'm no such mean person, for I'm as good as Lady Howard, and as rich too ; and besides I'm now come to England to visit her.'

'You may spare yourself that there trouble,' said the Captain, 'she has paupers enough about her already.'

'Paupers, Mr.! – no more a pauper than yourself, nor so much neither; - but you're a low, dirty fellow, and I shan't stoop to take no more notice of you.'

'Dirty fellow!' (exclaimed the Captain, seizing both her wrists) 'hark you, Mrs. Frog, you'd best hold your tongue, for I must make bold to tell you, if you don't, that I shall make no ceremony of tripping you out of the window; and there you may lie in the mud till some of your Monsieurs come to help you out of it.' (Cecilia, p. 50-51)

Ce premier duel établit plusieurs données sur lesquelles va tabler la dénonciation satirique d'un personnage dont l'attitude est inadmissible d'abord aux yeux du lecteur poli, et doublement à ceux du patriarcat. Qu'avons-nous appris ? Mme Duval a de la fortune, elle est indépendante, elle n'a pas cette attitude de charmante soumission que l'on attend des femmes de l'époque (comme Mrs Mirvan, par exemple), elle revendique le droit au respect – mais comme elle n'est ni éduquée ni intelligente, sa revendication table sur l'avantage matériel sous forme de richesses et de vêtements – elle n'est pas intimidée par les hommes, elle a la langue bien pendue, voire venimeuse, elle n'a pas eu d'éducation si on en juge à ses doubles négatifs, ses fautes grammaticales et ses superlatifs (*the ill-breedest*) et, socialement parlant, seule sa fortune permet de la classer dans « *the middling sort* ». Burney nous présente donc un exemplaire de femme dont ni les intellectuelles « *bluestockings* » ni la société patriarcale des hommes ne voudraient. Les « *bluestockings* » parce que Mme Duval est ignare et les hommes parce que la femme n'a d'existence reconnue que jusqu'à trente ans, comme le résume crûment et ironiquement Burney par la bouche de l'odieux Lord Merton : « I don't know what the devil a woman lives for after thirty. » (*Evelina*, p.275). Une autre déduction peut être tirée de ce passage ; lorsque Mary Wollstonecraft écrira ses *Vindications*, elle condamnera la coquetterie féminine sous forme d'ornement autant que sur un extérieur prêt à séduire parce qu'elle les reconnaîtra comme moyens pour les femmes d'arriver à se créer une existence qu'elle ne considèrera pas

respectable.¹ Nous savons que Burney allait devenir un grand personnage littéraire, détournée précocement du monde des « *Bluestockings* » lorsque Mrs Montagu eut un commentaire négatif à l'égard de *Evelina*²; mais lors de l'écriture de *Evelina*, Burney n'a encore aucune méfiance vis-à-vis de la critique féminine ou du moins rien ne ressort de ses lettres et journaux. D'autre part, Wollstonecraft a fait des commentaires écrits et approuvés sur les personnages satirisés des deux premiers romans de Burney. Nous ne pouvons pas exclure que Burney et Wollstonecraft aient eu des points en commun en dépit du petit décalage chronologique et de la réticence probablement vexée de Burney après la critique de Mrs Montagu. La preuve en est naturellement dans ses romans et en particulier le dernier.

A quel point Mme Duval enfreint-elle le code de la modestie et de la dignité ? Evelina rapporte de sa grand-mère que celle-ci a l'air d'avoir moins de cinquante ans, mais qu'elle est loin de suivre les principes vestimentaires qui vont avec son âge : « *She dresses very gaily, paints very high, and the traces of former beauty are still visible.* » (p.53). Naturellement, ces caractéristiques sont enracinées dans la littérature que Burney avait lue et nous pouvons visionner un cortège de coquettes qui traversent le 18^{ème} siècle, car il n'y a pas de doute que Mme Duval est une vieille belle caricaturée comme on en voit chez Congreve (Lady Wishfort dans *The Way of the World*, par exemple) autant que, par la suite, Edgeworth nous en montrera dans *Belinda*. Quant à ces quelques détails donnés par Burney, ils ne pouvaient être plus explicites pour le lecteur de son époque ; il pouvait sans se tromper visualiser cette anti-héroïne et comprendre qu'elle enfrenait une petite liste de codes de conduite expressément désignés pour une quinquagénaire. Eclaircissons cette description. Les points de repère explicitement donnés par Burney dans un récit dénué de description ne peuvent qu'attirer l'attention du lecteur d'alors comme d'aujourd'hui sur le personnage de Mme Duval.

Prenons les couleurs. Daniel Roche nous dit qu'elles portent des noms peu évocateurs, comme on l'a vu précédemment pour les étoffes de robes ; mais au travers des expressions fabriquées par les notaires qui dressaient les inventaires des garde-robes, on

¹ Wollstonecraft écrira : « ...above all, she (the woman) is anxiously intent on the care of the finery that she carries with her, which is more than ever a part of herself, when going to figure on a new scene ; when to use an apt French turn of expression she is going to produce a sensation. – Can dignity of mind exist with such trivial cares ? » Mary Wollstonecraft, *A Vindication of the Rights of Woman*, Chap.IV, Oxford U.P.(1993), p.130. Madame Duval a certainement l'intention de faire sensation où qu'elle se rende et comme Evelina nous le rapporte.

² C'est du moins mon hypothèse, fondée sur ce qui ressort des romans de l'auteur et de la réaction quelque peu brutale de Mrs Montagu que Burney n'eut que par ouï-dire mais qui pouvait blesser l'amour-propre d'une romancière émergente.

devine « une lutte victorieuse pour échapper à la grisaille »¹. Les peintures de Watteau et Boucher, les gravures anglaises caricaturales par Thomas Rowlandson ou Isaac Cruikshank nous laissent l'arc-en-ciel à la disposition de notre imagination. Les couleurs sont claires comme pour défier l'état des rues dans les villes. Et de fait, Mme Duval se méfie de la boue. Le crottin des chevaux comme le contenu des pots de chambre ne sont pas destinés à servir de tapis à une robe de soie, de Lyon par surcroît. A présent, pourquoi l'attention du lecteur devrait-elle se porter sur ce détail, la soie de Lyon ? Il existait des manufactures de soie anglaises mais à cause des exigences de la mode qui demandait sans cesse de nouvelles façons dans le travail de la soie, celle-ci devait se vendre à mi-prix dès que la façon en était démodée. Les dames de la Cour payaient le bon prix pour des soies de France ou d'Italie, importées clandestinement, et ceci malgré la réprobation du roi qui, bien sûr, préférait développer les manufactures nationales.² On comprend donc que l'origine du négligé de soie de Mme Duval soit un élément supplémentaire qui se heurte à la rogne chauvine de Captain Mirvan. Il la voit non seulement comme une vieille coquette qui insulte les Anglais et leurs façons, mais comme un symbole vivant participant à ruiner les manufactures nationales, parce qu'elle n'achète pas anglais. Et Mme Duval revendique cette particularité.

Soieries, couleurs, parures, complétées par l'adjonction d'un Mr Du Bois dont on ne sait pas s'il est un amoureux ou la simple cible des désirs de Mme Duval, sont liées à une connotation galante qui était, Burney nous le laisse entendre, banale en France. Elles demandaient en outre un grand pouvoir d'achat s'il fallait pouvoir les assortir aux saisons. Ainsi Daniel Roche cite un manuscrit sur Montpellier datant de 1768 qui nous laisse juger du nombre de possessions vestimentaires des dames, et qui est suffisamment parlant pour nous faire comprendre que l'ancienne fille de taverne s'est mise aux façons françaises qui connectent l'habillement et la galanterie au travers des étoffes d'une part et de la possession de linge sur laquelle nous reviendrons à cause de la symbolique.³ Quant au maquillage,

¹ Termes de Daniel Roche.

² Une grande manifestation des tisserands de soie en Angleterre eut lieu en mai 1762, qui compta 50 000 personnes et marcha de Spitalfields à Westminster au son du tambour. Le résultat fut que les marchands de soie annulèrent leurs contrats avec les fabriques de soie étrangère. Mais vers 1767, il leur était de nouveau devenu impossible à vivre de leur artisanat ; il se révoltèrent, brisèrent les métiers à tisser et deux de leurs chefs furent pendus « en exemple, pour les calmer ». In : Liza Picard, *Dr Johnson's London, Life in London 1740-1770*, Phoenix Press, (2000) 2001, p.104-105. Source citée: George Rudé, *Hanoverian London*, London, 1971.

³ Voici une partie de manuscrit qui explicite ce point : « la parure est généralement d'usage en cette ville. Les femmes et les filles du premier et du second état le portent sur un pied excessif. Les plus belles étoffes de soie, fabriquées dans le meilleur goût, sont employées à leur habillement. La mode ou le goût veulent qu'elles en aient plusieurs pour les saisons d'hiver, du printemps et de l'été, afin de faire une gradation de chacune de ces saisons. Il faut de plus des déshabillés galants, des mantilles de toute espèce et de toute couleur. Ceci est assorti par du beau linge, des dentelles. » Manuscrit inédit sur Montpellier en 1678, édité par Joseph Berthélé,

Burney utilise l'ancien mot « paint », déjà utilisé par Shakespeare et Congreve, qui évoque autant l'épaisseur des cosmétiques appliqués sur la peau que le mensonge d'un masque.

Le maquillage est à la fois une cible quotidienne et la bête noire de nombreux satiristes, comme nous l'avons vu avec Pope et Swift. Même en France, où l'on peut supposer plus d'envergure au phénomène de mode, La Bruyère écrivait déjà dans ses *Caractères* :

« ...mais si c'est aux hommes qu'elles désirent de plaire, si c'est pour eux qu'elles se fardent ou qu'elles s'enluminent, j'ai recueilli les voix, et je leur prononce, de la part de tous les hommes ou de la plus grande partie, que le blanc et le rouge les rend affreuses et dégoûtantes ; que le rouge seul les vieillit et les déguise ; qu'ils haïssent autant à les voir avec de la céruse sur le visage, qu'avec de fausses dents en la bouche, et des boules de cire dans les mâchoires ; ... » (*Des femmes*, 6(V))¹

La céruse était donc une crème blanche à base de plomb, extrêmement nocive, et le rouge était appliqué par-dessus pour donner l'effet de bonne santé.² Ce maquillage épais est aussi bien mis en scène chez Congreve que satirisé par Swift, Pope ou Goldsmith. Ainsi, dans *The Lady's Dressing-Room* de Swift, l'amant Strephon examine les ingrédients de ce maquillage :

*Here Gally-Pots and Vials plac'd
Some fill'd with Washes, some with Paste,
Some with Pomatums, Paints and Slops,
And Ointments good for Scabby Chops. (33-36)*

Mme Duval ne se contente pas d'incarner la mode galante française, elle impose son Mr Du Bois aux Mirvan. Ce personnage ne joue aucun rôle de conséquence, il n'est là que pour la touche de finition. Tout n'étant pas ce qui semble, et le doute planant sauf pour Captain Mirvan, également parce que Mme Duval n'est qu'une contrefaçon de belle du monde « genteel », elle doit être punie par là où elle pêche, c'est à dire son maquillage, sa

in *Inventaires et documents des archives municipales de Montpellier*, T. IV, pp.1-163. In : Daniel Roche, *La culture des apparences, une histoire du vêtement XVIIe-XVIIIe siècle*, Fayard, 1989, p.481.

¹ Jean de La Bruyère, *Les Caractères*, Folio Classique, Gallimard, 1975, Chapitre « Des Femmes », 6, (V), p.60.

² Liza Picard donne ces précisions : « Ceruse was still going strong, even if its wearers were not. It was a preparation of white lead, which is of white colour ; whence many other things resembling it...are called ceruse ; as the ceruse of antimony and the like, according to Dr Johnson's *Dictionary*. It produced the desirable matt white complexion. It also produced lead poisoning in time. Lady Coventry died of it in 1760. En outre: " Its artificial white 'is immediately discovered by the eye at a considerable distance and by those upon a nearer approach and it has the most nauseous taste imaginable". *The Gentleman's Magazine*, January 1755. Liza Picard, *Dr Johnson's London*, Phoenix Press, 2000, p.221-222.

perruque et ses falbalas, l'attirail entier que les hommes réprouvaient (au cas où ils se seraient trompés sur les apparences, sait-on jamais ?). Pour une farce de grande envergure, il faut une énergie née dans le désir de punir. Pour une telle énergie, il faut que les infractions à la morale ou au code social soient suffisamment graves pour justifier un châtement, d'où l'accumulation de délits dont Mme Duval se rend coupable vis-à-vis de la décence et de la modestie, apanages de la femme dite respectable. Nous avons deux châtements qui sont en directe ligne avec son élégance : des chutes dans la boue alors que Mme Duval est vêtue pour conquérir. Si les escarmouches entre les adversaires du tandem Duval-Mirvan fonctionnent sur la provocation, les coups portés, et le ressentiment, il n'en reste pas moins exact que le désir de plaire d'une quinquagénaire de l'époque par le biais de son apparence est l'élément d'intrusion nécessaire pour focaliser la satire.

Les provocations sont à peine esquissées que la riposte est prompt ; cible provocante de la satire, Mme Duval réveille l'animosité de Captain Mirvan avec constance, mais ce dernier est le plus chatouilleux lorsque son chauvinisme est rudoyé.

Comment la satire fonctionne t-elle ? Il y a d'abord une auto-dénonciation tangible de la part de l'auteur, de ces deux adversaires dont elle définit le jargon respectif. Par exemple, Mme Duval conseille à Captain Mirvan d'aller sur le continent apprendre les bonnes manières. La réponse de son opposant est une ironie basée sur une suite de clichés qu'entretenaient les chauvins anglais sur les Français :

'What, I suppose you'd have me learn to cut capers ? – and dress like a monkey? – and palaver in French gibberish ? – hay, would you? – And powder, and daub, and make myself up, like other folks?' (p.61)

Mais, toujours grâce à La Bruyère, nous savons que rien de cela n'est faux. D'autre part, Burney qui alors n'aimait pas les hommes de la Marine, nous fait comprendre que son porte-voix satirique se situe à l'opposé de ces gentlemen tels le héros dont la fréquente présence en compagnie de ce farceur juvénalien nous sert d'aune. Le rôle du satiriste satirisé se retrouve fréquemment chez Burney comme chez Ferrier. Ici, nous sommes face à un personnage sans raffinement et donc un mauvais sujet pour le domaine de la consommation, comme on s'en aperçoit. Mais Captain Mirvan ne parle pas dans le vide ; il fait allusion ici à Mr Du Bois, que nul ne connaissait et qu'un peu plus tôt, sans excuse, Mme Duval a introduit chez les Mirvan. L'ironie du capitaine nous fait deviner l'apparence de Mr Du Bois qui est probablement vêtu à la manière d'un petit marquis dont il a les façons galantes : il salue profondément (« cut capers »), il se farde (« daub »), et ne parle

pas anglais. Rien de cela n'est perdu pour le lecteur d'alors à qui ces clichés étaient des connaissances de toujours.¹ Si l'on en croit la différence établie plus haut, entre les agréments artificiels pour les hommes de chaque côté de la Manche, il peut avoir l'air efféminé sans l'être ; en outre, son ignorance de l'anglais ne peut que provoquer l'agacement du capitaine que nous devinons totalement dénué d'élégance à la remarque injurieuse de Mme Duval : « *Why there is n't a hair-dresser, nor a shoe-maker, nor nobody, that would n't blush to be in your company.* » (p.61). Cette remarque nous rappelle la « gentrification » des échelons les plus bas de la « middling class » à laquelle appartient Mme Duval et sa famille anglaise, et en même temps nous permet de compatir au mauvais assortiment entre Mme Mirvan et Captain Mirvan. On peut supposer pour les besoins satiriques que, loin de soigner son apparence, le capitaine correspond autant dans la surenchère à l'inélégance que Mme Duval répond à celle des vieilles coquettes.

Passons au châtiment numéro un, la première glissade dans la fange. Comme Mr Du Bois est un accessoire de Mme Duval, le capitaine va s'en prendre aux deux à la fois pour mieux procéder à cette punition publique de l'apparence. En sortant de Ranelagh, il pleut ; les Mirvan et Evelina retrouvent Mme Duval :

'We found her, attended by Monsieur Du Bois, standing amongst the servants, and very busy in wiping her negligee, and endeavouring to save it from being stained by the wet, as she said it was a new Lyon's silk.' (p.63)

Grâce à cette précieuse robe de soie, Mme Duval est invitée à voyager dans le carrosse des Mirvan, où elle impose son autre accessoire galant, Mr Du Bois. Mais le carrosse ne peut plus avancer, il faut en descendre, se hasarder dans la nuit noire et humide et retourner à Ranelagh. Comme son rôle de galant homme le lui dicte, Mr Du Bois transporte Mme Duval jusqu'à ce qu'elle ait pied sec. Mais voilà qu'il chute. Et Mme Duval avec, son négligé et sa robe de soie dûment enduits de boue. Cette chute se produit dans le récit après un crescendo dans le ton et les paroles injurieuses entre Mme Duval et Captain Mirvan, mais ce n'est qu'à la rétrospective que nous nous en apercevons. Tout d'abord Evelina nous décrit le retour de Mme Duval à Ranelagh « entirely covered in mud, and in so great a rage, it was difficult she could speak ». Selon sa tactique choisie, Burney empêche l'apitoiement du lecteur au moyen de cette fureur (au lieu de pleurer par exemple), et garantit l'amusement en lui donnant à décrire sa mésaventure dans son jargon habituel,

¹ On peut même remonter jusqu'à Shakespeare.

émaillé de fautes d'anglais, qui dénonce automatiquement le divorce entre l'apparence d'élégance et le manque d'éducation. Prenons le début :

'Why, as we were a-coming along, all in the rain, Monsieur Du Bois was so obliging, though I'm sure it was an unlucky obligingness for me, as to lift me up in his arms, to carry me over a place that was ankle-deep in mud.' (p.65)

Ce petit extrait est évidemment très visuel : l'homme élégant parisien s'élanche dans la bouillasse avec un fardeau ridicule dans les bras. Il glisse. Et Burney rend l'image plus risible encore en les faisant patauger misérablement dans la fange :

'...and there we tried to get up, the more deeper we got covered with nastiness – and my new Lyon's negligee, too, quite spoilt !' (p.65)

Apprécions à sa juste mesure l'euphémisme précieux « nastiness » mis côte à côte avec un déshabillé de soie.¹ On devine (sans attendre les doutes émis par Mr Du Bois) que c'est Captain Mirvan qui a fait un croc-en-jambe au galant, à la satisfaction extatique qu'il a de contempler le résultat de sa farce, levant une bougie au visage de Mme Duval et de son compagnon pour mieux les examiner à son aise. Rebondissement que la technique du tandem horatien prévoit : alors que le lecteur peut penser qu'il est allé un peu loin, Mme Duval lui crache au visage. Certainement le lecteur d'alors ne peut qu'apprécier de voir cette virago comme cible de la satire, la raison majeure étant que les réactions de Mme Duval ne sont pas celles d'une femme respectable mais d'une fille de taverne, ce qu'elle était autrefois somme toute. Evidemment ce crachat est une césure du discours et une déclaration de guerre. C'est aussi un point de non-retour et la totale liberté pour l'auteur de travailler à son personnage de farceur.² Cette chute là n'est qu'un prologue et dès lors le capitaine ne tolère la présence de Mme Duval qu'à condition de la tourmenter.

¹ Ces chutes dans la boue étaient, n'en doutons pas, probablement fort communes, si l'on en croit les objets utilisés pour protéger les chaussures comme par exemple des sortes de socques dans lesquelles on enfilait le pied et qui ne garantissaient pas un bon équilibre comme on s'en doute, notamment devant un lieu public où des centaines de chevaux tirant carrosses sont passés par là. Ces chutes banales étaient logiquement évitées par le recours à un attelage ou une chaise (tant pis pour les porteurs) munis d'un petit escalier judicieusement placé pour que l'ourlet d'une robe de dame ou la botte d'un gentleman soient épargnés par la boue des rues.

² Au moment d'écrire *Evelina*, Burney avait fait quelques recherches, avec l'aide de son cousin Edward Francesco Burney, qui dessinait des caricatures, sur le rôle du farceur. Elle était intéressée par les relations prédateur/proie entre le farceur et ses victimes. Bien entendu le farceur est un personnage masculin.

L'époque de Burney et du Dr Johnson est encore celle où l'art de la conversation est jugé indispensable pour huiler les rouages sociaux, on s'en rend compte au nombre de salons littéraires et au désir des « *Bluestockings* » d'élever la conversation. Boswell nous donne un aperçu de l'art de la conversation dans *The Life of Samuel Johnson*. Burney cultivait cet art autant avec sa famille qu'à Streaton chez Mrs Thrale¹, voire épistolairement. Dans l'incapacité de Mme Duval et Captain Mirvan de tenir une conversation polie, on comprend qu'ils sont à la fois hors-norme et asociaux, particularité qui implique que tous les coups sont permis ; cette guerre entre ces deux personnages de la satire, le prédateur et la proie, a une répercussion non négligeable sur l'héroïne puisque Mme Duval constitue un danger pour sa petite-fille en ayant tous droits sur elle, et le capitaine joue un rôle de chasse-neige, repoussant les prétentions de Mme Duval tant qu'Evelina est sous son toit. Burney, pour les besoins de l'intrigue, nous façonne donc des personnages dans la tradition de la satire, avec néanmoins l'impossibilité pour les deux adversaires du tandem de s'accommoder du quotidien. Mme Duval, riche et oisive, a le langage anglais des servantes de taverne, ce qui souligne avec la richesse voyante et le manque de modestie de sa garde-robe le peu de cas qu'elle fait de la notion d'éducation et de connaissances. En aucun cas ne saurait-elle participer à un « *Tea-Table talk* », même diminutif, parce qu'elle n'a pas la faculté de raisonner. La tête tournée par la galanterie à la française, il faut qu'elle se heurte au personnage masculin le moins apte à faire cas d'elle, un homme accoutumé à faire la loi sur son vaisseau. Les invectives puis le contact physique sont naturellement au détriment de la femme, ce que la société d'alors non seulement pouvait comprendre mais demandait. Alors que Mme Duval revendique sa sexualité par ses falbalas, son maquillage et son Mr Du Bois, elle se heurte au refus net de toute une société représentée par le misogynie capitaine.

Burney travaillait à la farce au moment de rédiger *Evelina*. Margaret Anne Doody oppose Mme Duval comme représentante de tout ce qui est « déprimant » chez la femme et Captain Mirvan comme un homme si masculin qu'il n'en est plus humain.²

¹ Où le Dr Johnson était considéré chez lui. Ce fut un coup dur pour cet homme âgé d'avoir à retrouver un hébergement amical quand Mrs Thrale, au décès de son mari, s'en fut en Italie poursuivre son futur ténor de mari, dont nous avons déjà parlé.

² Voir chapitre sur *Evelina* dans : Margaret Anne Doody, *Frances Burney, The Life in the Works*, 1988, Rutgers University Press, p.34-65. Elle fait aussi remarquer que Burney est une innovatrice dans le sens où elle écrit une comédie (théâtralité) sous forme de roman, en se servant de l'aspect emphatique et expressif de la farce. Doody précise : « ... farces and burlesques were the last resort of satire and sustained the real tradition of English comic writing. [...] She (Burney) seizes a 'masculine' mode of comedy, largely derived from the public medium of the stage, wraps it up in the 'feminine' epistolary mode, and uses the combination for her own purposes. » Ibid. p.48. Ce qu'elle ne précise pas, à vouloir opposer masculin et féminin, c'est que Burney fait passer la satire théâtrale dans la prose et que c'est grâce à elle qu'une lignée de romancières va

Le pouvoir du farceur provient de la douleur physique infligée. Mais la farce prend une dimension satirique lorsqu'il y a une visée pédagogique, non pas pour le personnage cible – Mme Duval demeure égale à elle-même – mais pour le lecteur et pour l'héroïne. Les farces du capitaine vont toutes dans le même sens : l'annihilation des prétentions de Mme Duval à encore exister à l'âge de cinquante ans en qualité de femme, et la punition pour sa trahison, nommément d'avoir adopté les coutumes et les mœurs françaises. En troisième lieu, il lui donne des leçons de bon sens. Ainsi lorsque Mme Duval va voir une exposition d'automates au Cox Museum, elle se pâme d'admiration en écoutant une boîte à musique jouer *The Coronation Anthem* de Haendel, maniérisme que ne tolère pas le capitaine qui se dépêche de trouver un flacon de sels et de le lui fourrer sous le nez de force¹, sous prétexte que dans son extase elle sombrait dans l'hystérie. Il lui rappelle ainsi qu'elle n'est plus à l'âge des simagrées précieuses et souligne par la même occasion ce que Burney elle-même aurait taxé de mauvais goût, adepte qu'elle était de la véritable musique.

Cela semble naturel de la part d'une mélomane comme Burney d'égratigner ceux qui ne savent pas faire la différence entre la vraie musique et la musique artificielle. Pour elle, les faux cheveux et les fausses dents vont de pair avec la fausse musique ; pour preuve, nous avons Evelina, qui incarne dans ses goûts l'exemple à suivre, et que l'on voit apprécier le chanteur d'opéra Millico, que Burney avait elle-même entendu : « ...*I should have forgotten every thing unpleasant, and felt nothing but delight, in hearing the sweet voice of Signor Millico...* » (*Evelina*, p.92). La musique qui plaît à Evelina ne provient pas d'un objet, mais d'un gosier humain. Par nécessité de peupler son roman de personnages à l'affût de « gentility » mais incapables de la comprendre, Burney entoure Evelina de ses cousins qui ont le même niveau esthétique et intellectuel que sa grand-mère, et qui évidemment ne comprennent rien à l'opéra ; la jeune génération SAIT qu'il faut y être vue, mais les parents grommellent contre le prix de l'art. A ce niveau, on note une inversion dans la satire. D'une part Mme Duval est la cible de la satire, et le capitaine n'est la cible de personne ; au contraire, il se pose en agent satirique. D'autre part, Evelina est le modèle à suivre et ceux qui se moquent d'elle sont eux aussi ciblés par la satire. Arrêtons-nous sur le sentiment de honte que la satire est censée provoquer. La satire didactique travaille partiellement sur le sentiment de honte pour parvenir à la réforme. Le sentiment de honte est le compagnon de la ridiculisation qui est le nerf de cette satire spéciale qu'étaient *lampoons* et épigrammes.

s'ensuire, ayant toutes recours à la satire, déployée ou retenue, et au didactisme, deux notions qui maintiennent du moins en apparence femme et homme dans leur sphère respective.

¹ Respirer des sels piquait les narines de façon acide et déplaisante et l'odeur en était puissante puisque ces sels étaient censés sortir quelqu'un d'un évanouissement.

Cela marche – en théorie – tout particulièrement quand la cible est une femme. Le sentiment de ridicule chez une héroïne devient honte chez Burney et contribue à faire progresser la jeune fille amoureuse, ce qui est visible avec Evelina/Lord Orville ou Camilla/Edgard Mandlebert (*Camilla*). Evelina connaît la honte publique, celle de ne pas connaître les façons de la capitale. C'est ainsi qu'elle a commis un faux pas mondain en refusant de danser avec Mr Lovel, petit-maître dressé sur ses ergots quand il s'agit des façons du « Ton ». Le roman nous donne d'autres exemples. Le simple fait qu'elle puisse percevoir la honte l'oppose à sa grand-mère qui a l'épiderme blindé. Mme Duval est totalement éhontée – nous pourrions dire décomplexée. Elle n'a honte de rien : ni d'être galamment attifée pour son âge, ni de sa sexualité, ni de son égoïsme, ni de ses prétentions, ni de sa bêtise. Intéressée et fonctionnant dans la logique de l'argent, elle ne peut donc pas comprendre comment sa petite-fille obéissante peut refuser de se faire un état, autrement dit s'opposer à un mariage de raison.

Nous parvenons à présent à la seconde chute et complète annihilation des attributs matériels de beauté qui font la femme. Il va y avoir de la boue, et momentanément, Mme Duval va perdre son identité.¹ Le capitaine s'organise, une fois que Mme Duval est invitée chez Lady Howard (belle-mère du capitaine), pour mettre au point une mise en lambeaux exemplaire. Evelina nous l'annonce : « *The Captain's operations are begun, ...* » (p.137). Dans cette même lettre, Captain Mirvan se sert de l'attachement de Mme Duval pour son Du Bois, attachement de nature galante dans l'idée de cette femme, pour lui faire croire que le Français a été arrêté. Sir Clement Willoughby, un noble qui a des vues pas si honorables sur la belle Evelina, conspire avec Captain Mirvan de façon à s'introduire dans la demeure de Lady Howard (mère de Mme Mirvan) chez qui se retrouvent les Mirvan, Evelina et Mme Duval, afin de continuer à voir l'héroïne. Se faire le complice du farceur est le seul moyen pour lui de rester en compagnie des Mirvan et d'Evelina. Avec un clin d'œil, le capitaine demande à Sir Clement si la foule a jeté à l'eau le malheureux Français. Lorsque Mme Duval change de couleur, le capitaine évoque alors celui qu'il appelle Monsieur *Slippery*

¹ Ainsi Diana Donald explique : « Fashion acted as disguise, which allowed not only City of London plutocrats and adventurers, but even servants and whores, to be mistaken for members of the upper classes. The *Lady's Magazine* typically noted in 1778 (p.587) that 'we may see women of no distinction, and those of the highest rank, confounded under the same appearance of magnificence [...] luxury reduces all orders to a level.' This 'destruction of all order' was apparently spreading countrywide. Luxury, explained Samuel Falconer in 1765, 'is of that ...insinuating nature, that its infection, like a pestilence, runs thro' every order of the community, from the throne to the cottage. » (Samuel Falconer, *An Essay on Modern Luxury*, London, 1765, p.5). Diana Donald, *Followers of Fashion, Graphic Satires from the Georgian Period*, Hayward Gallery Publishing, 2002, p.12.

(Mr Du Bois qui a chuté dans la boue et avec lui le pas trop précieux fardeau qu'était Mme Duval) :

« *Du Bois ! Why that's my friend,* ' cried the Captain, *that's Monsieur Slippery, i'n't it ? – Why he's plaguy fond of sousing work ; howsomever, I'll be sworn they gave him his fill of it.* » (p.138)

Lorsque Mme Duval a avalé l'histoire, le capitaine s'adresse à Evelina en aparté et lui tient un petit discours teinté de vocabulaire naval (son jargon à lui) pour lui intimer de ne pas intervenir dans ses machinations. L'une des phrases de ce discours est significative autant du point de vue didactique se servant de la honte comme instrument pédagogique autant que pour nous mêmes qui voyons plus de deux siècles après comment Burney joue avec le personnage masculin du satiriste satirisé. Cette phrase est donc : « *I am now upon a hazardous expedition, having undertaken to convoy a crazy vessel to the shore of Mortification.* » (p.139). Cette phrase réunit en peu de mots toutes les notions sur lesquelles il était nécessaire d'insister. Qui est le donneur de leçon ? Un homme qui a les vues limitées de son époque sur le comportement des femmes. Cette leçon passe donc par l'humiliation. Cette femme qui refuse de vieillir est caractérisée de folle par cet homme qui a peut-être son âge, aucune manière, aucune connaissance générale, et aucune affection vis-à-vis de sa femme et de sa fille. Pourquoi Burney choisit-elle de charger ainsi et le donneur de leçon et la femme qui va la recevoir (sans rien comprendre ni changer à ses manières) ? C'est le double-rire, la double-entente. C'est, à la dérobadie, accuser l'homme et son pouvoir démesuré sur la société des femmes. Mais n'y a t-il pas une allusion voilée à ces interdits devenus dogmes de l'éducation de la jeune fille, interdits concoctés par des hommes comme James Fordyce ? A notre époque, un Captain Mirvan peut bien apparaître comme une effigie burlesque de ce faiseur de sermons avec lequel Burney avait appris à lire, et il y a fort à parier, étant donné la popularité du dit Fordyce et de ses compères, qu'elle n'était pas la seule. Mais Burney opte également de voir Mme Duval comme le symbole de ce qui est interdit aux femmes respectables. Le fait que Mme Duval perde tout aspect humain par le biais d'hommes complices dans leur cruauté n'empêche pas le rire puisque, l'époque et l'opinion publique le voulant, il faut que cette femme soit ridiculisée. N'a t-elle pas des sentiments qu'elle ne devrait plus avoir à son âge pour un homme plus jeune, efféminé et français par-dessus le marché ? Cette surenchère dans les motifs de punition est absolument nécessaire pour amener Burney à franchir ce cap dans la comédie satirique féminine : punir physiquement une femme, et lui ôter le masque qui fait sa fausse identité. La punition doit

bien sûr être cruelle ou elle ne serait pas satirique, et ensuite parce que c'est à la cruauté de cette leçon que l'homme qui se veut pédagogique est jugé et... échoue. Mme Duval reprendra des forces au contact de la boue des fossés (comme le Titan combattant Hercule) et deviendra plus dangereuse encore pour sa petite-fille. Commençons par voir la leçon.

Alarmée sur le sort de Mr Du Bois, Mme Duval emprunte le carrosse de Lady Howard et, accompagnée d'Evelina et vêtue de ses plus beaux atours – peut-être dans le but d'influencer le juge de paix – elle file. Cocher et laquais sont complices de la farce préparée par le capitaine et Sir Clement qui vont jouer les bandits de grand chemin. L'un des éléments clé dans cette punition satirique est la boue. Une chute dans la boue est un classique dans littérature satirique¹. Cela commença sérieusement dans l'*Illiade* (XXIII) et dans l'*Enéide* (V) lorsqu'Ajax et Nisus glissent tous les deux lors d'une course pour se relever visages et bouches couverts de fange. Dans une instance parodique de la part de Pope dans *The Dunciad*, le personnage de Curll glisse aussi, « ...then renewed by ordure's sympathetic force... Vig'rous he rises » (II, 326). Il est impossible que Burney n'ait pas songé à cela et que Pope ne soit pas un invisible spectateur de la chute de Mme Duval ; après tout Pope était l'un des écrivains préférés de la maisonnée Burney. Autre chute parodique, celle d'un élégant, dans *Trivia* (1716) par Gay :

*Back Flood of Mire th'embroider'd Coat disgrace,
And Mud enwraps the Honours of his Face. (II, 533-534)²*

Somme toute, nous avons là un modèle facile à recréer, mais compliqué par le fait que ce soit la femme qui tombe et l'homme qui la fasse tomber. Continuons. A deux heures de route, le carrosse est attaqué ; Captain Mirvan et Sir Clement, le visage masqué, saucissonnent Mme Duval, lui attachent les pieds à une branche d'arbre, et l'assoient dans le fossé après lui avoir arraché sa perruque. Ils s'en vont. Alors qu'Evelina coupe la corde qui attache sa grand-mère à la branche, Mme Duval lui donne une grande claque comme pour illustrer l'expression informelle « *alive and kicking* ». La description que nous donne ensuite l'héroïne de sa grand-mère se relevant du fossé est certainement comique ; elle dénonce cependant autant la disgrâce des appâts en berne de la vieille belle que la cruauté du farceur.

¹ Ne réagirions nous pas de nos jours de façon identique à la chute sur une peau de banane ?

² Pour davantage de détails sur l'importance de la boue dans la littérature satirique masculine, on peut consulter : Claude Rawson, *Satire and Sentiment, 1660-1830, Stress Points in the English Augustan Tradition*, New Haven and London, Yale U.P. (1994) 2000, au chapitre « Mock-heroic and War », sous-chapitre « Lateral Displacements : Majesties of Mud », p.89-97.

Techniquement, Burney se sert ici d'une reconversion intertextuelle, qui convoque la Belinda du *Rape of the Lock*.¹ Belinda est jeune, belle, dissipée, et Pope la dote d'une myriade de petites divinités en charge de chacun des traits ou artifices qui l'aident à conquérir l'autre sexe. Elle a en outre deux boucles qui lui retombent par derrière et dont elle est très fière. Mme Duval, comme Belinda, arbore ce qui fait, croit-elle, ses charmes, d'où le recours à tout ce que toute femme pense désirable pour la séduction, linge fin et frais, perruque en bon état, rubans, étoffes luxueuses. Ironiquement, bien sûr, Mme Duval, étant donné son âge, est hors-jeu pour un monde qui ne reconnaît que l'attrait de la jeunesse en bonne santé. Voici la banqueroute complète de son apparence :

*'Her head-dress had fallen off ; her linen was torn ; her negligee had not a pin left in it ; her petticoats she was obliged to hold on ; and her shoes were perpetually slipping off. She was covered with dirt, weeds and filth, and her face was really horrible, for the pomatum and powder from her head, and the dust from the road, were quite **pasted** on her skin by her tears, which, with her **rouge**, made so frightful a mixture, that she hardly looked human.'* (*Evelina*, p.148)

Le contraste entre cette description et la ligne qui suit immédiatement après, accroît la sensation de nihilisme et de cruauté caricaturale dans la déconstruction de l'image (car, toute de tromperie, elle n'est qu'image) de l'élégante : « *The servants were ready to die with laughter, the moment they saw her.* » (*Evelina*, p.148)

La cruauté du châtiment satirique joue sur le niveau de la douleur physique (il n'y a pas de doute que pour être dans cet état, Mme Duval n'a pas été traitée avec douceur) et celui de la douleur du ridicule. Les attributs quasi synecdochiques qui constituent Mme Duval n'existent plus : faux cheveux, fausse bonne mine, propreté et raffinement textile de

¹ Genette donne une définition assez limitée de l'intertextualité : « Je la définis pour ma part, d'une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est à dire éditiqement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. » Pour lui, il faut une citation, un plagiat ou une allusion directe. Mais Riffaterre élargit le concept d'intertextualité, comme le rapporte Genette : « L'intertexte [...] est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie. » Cet élargissement va jusqu'à faire de la littérature « le mécanisme propre à la lecture littéraire. Elle seule, en effet, produit la signifiante, alors que la lecture linéaire, commune aux textes littéraires et non littéraires ne produit que le sens. » In : Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Editions du Seuil, 1982, p.9. Tiphaine Samoyault rappelle que Julia Kristeva reprend chez Bakhtine l'idée que dans tout texte le mot introduit un dialogue avec transformation d'un autre texte. » (Julia Kristeva, *Seméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p.33). In : Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité, Mémoire de la littérature*, Nathan Universités, 2004, chapitre « Mouvement et dialogue : les conceptions extensives », p.8-14. Sans aller jusqu'au texte construit sur une mosaïque de citations, c'est en effet l'idée d'absorption, naturelle sans doute, et de transformation non pas d'un texte mais de nombreux textes, bordant ainsi l'idée d'évolution littéraire et culturelle, à laquelle je fais allusion quand je mentionne ici la suite intertextuelle et la reproduction et adaptation dans un sous-genre nouveau (roman de mœurs satirique) dont Burney est ici l'auteur.

son linge¹, le tout a disparu. Mme Duval ne peut pas voir à quoi ressemble son visage meurtri et vieilli, un répulsif pour l'héroïne et les lectrices. Mais les possessions auxquelles elle tient et qui concourent à bâtir sa féminité sont déchirées ou envolées. C'est le cas du plus important : sa perruque. Comme elle s'écrie « *My God ! What is become of my hair ? – why the villain has stole all my curls!* » (p.149), nous pouvons être certains que cette quinquagénaire subit le revers dû au port de la perruque ou des cheveux poudrés (et peut-être le manque d'hygiène, autre avertissement pour les lectrices), autrement dit qu'elle est chauve ou partiellement chauve. Quoiqu'il en soit, elle a tant d'estime pour sa perruque qu'elle la considère comme une extension de sa propre chevelure sinon un remplacement. Ce vol de perruque ressemble fort à une récupération intertextuelle du vol des boucles de Belinda (*The Rape of the Lock*) car les deux femmes ont perdu leur réputation par la perte de leurs attributs les plus...beaux ? Pour elles deux, les rumeurs seront colportées, des détails rajoutés, et il y a de quoi renoncer à la vanité pour un certain temps.

Dans le cas de Mme Duval, c'est compter sans deux facteurs : son tempérament et l'importance presque vitale du paraître pour une femme qui n'a rien d'autre à quoi se raccrocher, puisqu'elle n'a pas le secours de l'esprit, de l'art ou, comme pour Ferrier, de la foi.

Lorsqu'un laquais retrouve la perruque en très mauvaise condition dans le fossé, Burney nous surprend encore : Mme Duval s'y raccroche comme à une épave. Perruque en main, caricature de la dépendance des artifices vendus cher en boutique, Mme Duval se dresse contre le domestique qui est incapable de cacher son rire : « *...(she) flung the battered curls in his face, saying : 'Sirrah, what do you grin for ? If I find you dare grin at me anymore, I shall make no ceremony of boxing your ears!* » (*Evelina*, p.149)

Maintenant que Mme Duval a perdu son apparence artificielle et a été en contact avec la boue, n'est-elle pas, au pied de la lettre « *renew'd by ordure's sympathetic force* » ? Comme elle n'a plus l'air d'une *lady*, elle ne se comporte pas comme telle, et l'on sent que sa colère prend le pas sur sa peur. Le but recherché par le capitaine donneur de leçon a échoué auprès d'elle, même si cela peut ne pas être le cas pour le lecteur d'alors. Nous

¹ Ouvrons une parenthèse sur les dessous féminins (linge et jupons). Daniel Roche, l'une des rares sources secondaires dans le domaine, a examiné un grand nombre de garde-robes détaillées par les clercs de notaire au moment des saisies ou ventes. A l'époque de Louis XVI (George III en Grande Bretagne), « la valeur du linge a progressé dans l'évaluation des garde-robes. Rétif (de la Bretonne) et Mercier notent ces progrès qui encouragent la marchandise et attirent les chalands. On peut y lire une forme de publicité adaptée à la vie de la rue ancienne, car les boutiques empiètent beaucoup plus sur l'espace commun que de nos jours. On y retrouve l'entraînement général pour les consommations de qualité meilleure. » [...] Autour de 1780, la gamme des possessions lingères s'est diversifiée chez toutes... » Daniel Roche, *La culture des apparences, Une histoire du vêtement, XVII-XVIIIe siècle*, Fayard, 1989, p.166-167. On peut voir dans ces rapports de garde-robes, que les dessous correspondaient à une nécessité première d'hygiène et de propreté, de décence et d'élégance.

voyons donc un regain de vitalité que Captain Mirvan n'avait pas prévu, et qui va pousser Evelina dans la famille plutôt vulgaire des Branghton qui est celle de sa grand-mère. Au milieu de ces gens sans éducation et loin de son cercle habituel, Evelina devra faire un effort particulier d'humour pour demeurer égale à elle-même.

Autre conséquence de cette chute, Mme Duval laisse tomber les préciosités de langage français pour relater d'une façon familière et naïve – qui accroît l'effet comique – ce qui lui est arrivé alors qu'Evelina était retenue plus loin (par un Sir Clement empressé) : « *So when he has shooked me till he was tired, and I felt all over like a jelly, without saying never a word, he takes and pops me into the ditch !* » (*Evelina*, p.150).

Dénué d'artifices verbaux et de tics à la française, le discours de Mme Duval nous fait assister en rétrospective à la violence du capitaine. Une violence masquée et entièrement muette. Ce silence est celui d'une brutalité non revendiquée qui symbolise aussi la gratuité de la misogynie qui s'en prend à ce qui symbolise la femme coupable de vouloir plaire à l'homme : son apparence et sa mise. En outre, nous voyons là l'un des deux comportements possibles alors vis-à-vis d'une femme : le premier pourrait être un viol en bonne et due forme si la femme était jeune et jolie, le second est une brutalité qui réduit à néant les objets censés plaire à l'homme, parce que la femme est âgée. Il y a fort à parier que les farceurs ne se seraient encombrés d'explications ni avec l'une ni avec l'autre ; dans le contexte de l'intrigue, le lecteur connaît la raison de cette punition violente et satirique. La sottise et les provocations de Mme Duval constituent des raisons suffisantes pour s'attirer le courroux de tout homme même avisé et raisonnable. Cependant, cette femme inculte, vulgaire et encore sexuellement active, se focalise d'instinct sur la présentation de sa personne – l'emballage en quelque sorte – pour se raccrocher à un charme perdu. Les vêtements français, que nous présumons luxueux et travaillés, et les artifices, sont de fait si chargés en connotation sexuelle qu'un roman féminin écrit après les années 1750 ne peut les incorporer dans le récit qu'avec le désir de montrer une certaine désapprobation. John Zomchick qui analyse la satire dans *Evelina*, souligne le fait que des entités sexuelles et sociales s'interposent entre l'héroïne et son destin¹ et qu'il faut neutraliser ces entités pour que l'héroïne achève son voyage vers un plein épanouissement au sein de la moralité bourgeoise. Passons sur le fait que la mention de « bourgeoise » au sens où la critique l'entend à notre époque et vis-à-vis d'une œuvre du 18^{ème} siècle travaillée en contexte devient un anachronisme, ce que nous avons tenté d'expliquer plus haut ; jugeons

¹ John Zomchick, 'Satire and the Bourgeois Subject in Frances Burney's *Evelina*', *Cutting Edges, Postmodern Critical Essays on 18th Century Satire*, Tennessee Studies in Literature, Vol.37, The University of Tennessee Press, Knoxville, 1985, p.347-365.

simplement l'intrigue face à la satire. L'une des entités dans l'intrigue et la satire, est la grand-mère de Evelina, et sa superbe doit être vaincue pour l'exemple. John Zomchick parle de la farce comme d'une parfaite mise en scène qui purge par excès.¹

Evelina, de fait, commence à voir sa grand-mère d'une façon moins patiente comme elle le rapporte une fois de retour chez Lady Howard, alors que Mme Duval inspecte sa garde-robe :

[...] she endeavoured to adjust her head dress, but could not at all please herself. Indeed, had I not been present, I should have thought it impossible for a woman at her time of life to be so very difficult in regard to dress. What she may have in view, I cannot imagine, but the labour of the toilette seems the chief business of her life. (Evelina, p.155)

Evelina ne regarde plus les efforts d'élégance avec le même œil humoristique de ses débuts à Londres. La réprobation l'emporte. Plus tard, en visite chez ses cousins Branghtons, Evelina doit se rendre au bal d'assemblée à Hampstead ; nous constatons que la violence du satiriste a échoué alors que Mme Duval, fardée haut et vêtue de façon voyante, danse le menuet, une danse de l'époque généralement réservée aux plus jeunes. « *During this minuet, how much did I rejoice in being surrounded only with strangers !* » (p.222) confie Evelina à Mr Villars. Si la leçon n'a porté aucun fruit du côté de Mme Duval, Evelina est très consciente du ridicule et du manque de respectabilité de sa grand-mère. La farce du capitaine peut donc avoir balisé le chemin des convenances féminines vis-à-vis de la jeune fille, ce qui rejoint le point de vue de Zomchick (à quelques nuances près, tenant au contexte socio-historique).

Si Captain Mirvan en a fini avec Mme Duval, Burney va parachever la complète mortification de la vieille belle au moyen d'une trahison qui blessera cette fois l'amour-propre de Mme Duval. Il s'agit de Mr Du Bois, l'élément galant qui complétait la mise en scène sociale de Mme Duval. Il s'éprend d'Evelina, et la grand-mère survient au moment où il lui prend la main. Ce simple geste auquel l'héroïne n'a aucune part active, prouve assez le report de l'élégant Français sur la jeune génération. Ce geste a une conséquence importante : Evelina trouve assez de fermeté pour refuser le mariage avec le jeune Branghton, son cousin, que sa grand-mère veut lui imposer. L'explication est simple. Evelina a senti le danger que représentait son obéissance à Mme Duval et choisit de rentrer à Berry Hill après quelques mésaventures.

¹ Il écrit : « The scene, rife with libidinal excess in Willoughby, Mirvan, and Duval, is a perfect rendition of an attempt to purge by means of surfeit. » Ibid.p.357.

Jusqu'à la fin, le capitaine conservera de Mme Duval une image métonymique de sa robe et de son négligé de Lyon, s'imaginant qu'elle reviendra parader pour le mariage d'Evelina avec Lord Orville, et se proposant de faire un nouveau sort à son élégance :

[...] but surely the old dowager intends coming to the wedding ! 'twill be a most excellent opportunity to shew off her best Lyon's silk. Besides, I purpose to dance a new-fashioned jig with her. (Evelina, p.391)

Le fait que cela ne saurait avoir lieu confirme un changement définitif en ce qui concerne la présence de Mme Duval dans le roman. La vieille belle et ses prétentions galantes font une sortie ignominieuse, comme elle l'avoue dans sa seule et dernière lettre à Evelina : « [...] but I've been used like nobody – for Monsieur Du Bois has had the baseness to go back to France without me. » (p.398)

Et donc exit Mme Duval non sans léguer sa fortune à Evelina, un moyen choisi par Burney pour montrer que cette femme rabaissée au niveau de « nobody » est forcée de renoncer à ses prétentions à la moindre affaire galante.

Il serait injuste de ne pas mentionner que la satire dans *Evelina* n'est pas unilatérale en ce qui concerne les deux sexes. Le châtiment le plus cruel se fait en réalité envers Mr Lovel à qui le capitaine dépêche un singe déguisé en petit-maître qui finit par mordre Mr Lovel à l'oreille. Et ce dernier n'est pas assez « homme » pour convoquer le capitaine à un duel, valeur naturellement de mise à l'époque. Nous avons dû passer sur bien des cibles étant donné le choix du sujet qui est l'objet dans cette partie III.

La satire s'est construite sur le besoin vital d'accessoires, de falbalas et de moyens cosmétiques comme langage sémiotique entre deux sexes qui s'entendent. Le capitaine est sourd à un tel langage, Evelina a été prévenue.

Dans ce premier exemple construit autour de l'utilisation d'objets de coquetterie comme artifices matériels à dénoncer puisqu'ils faussent la donne des rapports entre les deux sexes, la satire a procédé uniment, adaptant les modèles classiques dans un exercice de prose compliqué par le style épistolaire ; c'est tout de même la première comédie féminine satirique et didactique en prose qui ne soit pas des mémoires, mais retenue par les règles d'une intrigue. Entre Burney et Austen, il y a un travail similaire d'adaptation, possiblement d'un sous-genre vers un autre ; nous verrons comment Austen jongle dans *Northanger Abbey* avec deux lignes parallèles de satire qui ne sont pas simples et qui ne se détachent clairement qu'à l'analyse.

Le recours à l'analyse est donc indispensable pour montrer où se situe la satire en contexte, comment les lignes de l'intrigue passent également par la satire, et les diverses réceptions possibles d'une époque à l'autre. Tout est à prendre en compte. Alors que ce premier roman de mœurs de Burney est encore proche des comédies satiriques théâtrales, son second roman, *Cecilia*, est plus complexe. Passons à présent au monde des objets de *Northanger Abbey* et à Austen.

2- Les multiples objets de *Northanger Abbey*

Le roman de *Northanger Abbey* date de la fin du 18^{ème} siècle (1798-1799) avec une possibilité de révision jusqu'en 1803 quand il fut envoyé à un éditeur qui l'acheta sans le publier. Jane Austen racheta le roman entre 1815 et 1816 (elle mourut en 1817) et si elle y retravailla pour le rendre moins daté, ce fut possiblement après juillet 1816, date à laquelle elle termina *Persuasion*, ce qui ne lui donne guère de temps. Les critiques sont partagés sur les remaniements, certains comme Brian Southam estimant que lors de la dernière année de sa vie, Austen apporta d'importants changements.¹ Pourtant Austen s'excuse dans son *Advertisement* au début du roman, de ce que certaines parties peuvent apparaître obsolètes aux yeux du lecteur. Pour cette raison, ce n'est qu'avec la plus grande prudence que l'on peut faire coïncider certains objets avec le contexte socio-historique.

Deux grandes lignes de satire évoluent du début à la fin du roman *Northanger Abbey*, se touchant et se rattrapant vers la fin. Il s'agit d'une part de la parodie des romans gothiques et d'autre part de la présence presque dangereuse d'objets servant parfois d'éléments d'intrusion mais représentant métonymiquement le monde de la consommation et son importance pour celui qui vit dans ou de ce monde.

Plusieurs plans d'intrigue sont incorporés qui coulissent les uns avec les autres pour mieux servir les lignes de satire. Les éléments essentiels sur lesquels portent ces plans d'intrigue sont l'initiation de l'héroïne au monde « poli », l'univers carnavalesque de fêtes qui cachent de lugubres marchés, et enfin l'élément consumériste comme agent principal de dénonciation.

Les objets qui se présentent au lecteur vont du futile et impalpable comme l'étoffe de mousseline à l'impondérable foncier symbolisé par le monde de *Northanger Abbey* et mis en valeur par son propriétaire, le général Tilney. Le crescendo dans l'importance matérielle des objets coïncide avec le développement du thème gothique qui part du « roman dans le roman » – *The Mysteries of Udolpho* de Ann Radcliffe – pour être mis en scène et finalement dépassé par la gravité de la satire du matérialisme. En ce qui nous concerne, la parodie du roman gothique est donc indirectement connectée avec notre champ direct d'intérêt car elle mène le lecteur sur une fausse piste pour mieux le surprendre quand il s'agit d'aboutir sur les dangers du matérialisme. Durant le séjour à Bath, les objets nous

¹ Brian Southam, « The Seventh Novel' : Sanditon », *Jane Austen's Achievement*, Juliet McMaster (ed), London, Macmillan, 1976, p.9.

sont présentés comme des éléments faisant tous partie de la vraie vie, mais montrés sous un jour si avenant (et parfois mensonger) que le séjour à Bath de l'héroïne ressemble à une fête avec masques et caricatures : une bacchanale. La symbolique se renforçant, le monde des objets perd sa futilité pour devenir un ensemble dominateur qui représente la force du capital et qui asservit ses sujets.

Les objets servent parfois de référents comme lorsque Mrs Allen associe la mort de Mrs Tilney avec le fait que Miss Tilney porte une impressionnante parure en perles. La nécessité de faire appel au contexte est toujours impérative, comme on s'en apercevra, étant donné les significations gigognes qui peuvent se dissimuler derrière plusieurs de ces objets, dont certains ont une symbolique disparue de nos jours, alors que d'autres sont toujours d'actualité. En outre, on peut prêter plusieurs connotations au même objet, et c'est le cas du livre gothique.

Marylin Butler associe ainsi l'objet et le personnage dans *Northanger Abbey* :

[Austen] uses things in Northanger Abbey to mark out character and motive within a traditionnal, moralized register of feelings. [...] Northanger Abbey displays artefacts, a preoanthropological technique, because their accumulation of itself conveys a prosperous society bent on pleasure and acquisition.¹

Cette vision du monde des objets dans le roman est la plus intéressante parmi les dizaines de critiques écrites sur *Northanger Abbey*. Mais Marylin Butler ne voit pas les deux lignes satiriques qui servent à structurer l'intrigue. Nous avons déjà vu en II-3, comment le cabriolet de John Thorpe était avantageusement remplacé par la « chaise and-four » du général Tilney et le cabriolet couvert de son fils, ces deux derniers servant de transition entre le monde de Bath et celui, encore ambigu de *Northanger Abbey*. Les objets ont aussi un rôle d'accessoires théâtraux symboliques dans cette série de représentation où chacun prend sa place pour participer au carnaval (puisque nul n'est ce qu'il paraît) qu'est un séjour à Bath. Le fait est d'ailleurs que dans le cas de *Northanger Abbey*, le séjour à Bath est une représentation parfois caricaturale mais parfois dramatiquement réaliste de la vie elle-même, où la danse par exemple est associée au rituel du mariage, comme le souligne la métaphore utilisée par Henry Tilney :

'I consider a country-dance as an emblem of marriage. Fidelity and complaisance are the principal duties of both; and those men who do not chuse to dance or marry themselves, have no business with the partners or wives of their neighbours.

¹ Marylin Butler, Introduction to *Northanger Abbey*, Penguin, 1995, p.xxv.

(*Northanger Abbey*, p.74)

Cette métaphore révélatrice est donc un indice que nous donne l'auteur sur le jeu des double-sens. Austen travaille avec les contrastes, les inversions, la fausse valorisation des objets à dévaloriser, mais elle intervient elle-même à la première personne d'une part, puis comme narrateur moralisateur d'autre part, ce qui montre sans doute son opinion mais, du point de vue structurel, peut casser le suspense.

Les objets utilisés par la satire sont véhiculés par tous les personnages, dont trois peuvent être vus comme des prédateurs : John et Isabella Thorpe, ainsi que le général Tilney. Malgré le fait que l'action soit ancrée dans l'Angleterre du 18^{ème} siècle, ils usent de machinations guère plus reluisantes que celles que l'on trouve dans un roman gothique.

Leurs intrigues sont directement liées à l'appât du gain, comme c'est le cas de Montoni, le seigneur brigand des *Mysteries of Udolpho*. Isabella représente une certaine féminité¹ et le général Tilney le patriarcat. L'ironie est bien sûr qu'Isabella Thorpe n'a rien des qualités requises par le patriarcat sermonneur d'alors et le général Tilney n'a pas les façons d'un gentleman. Après ceci, il est utile de préciser que l'héroïne comme le héros sont en équilibre entre ces deux extrêmes. Sans être conventionnels – nous sommes dans la satire et la parodie de héros romantiques – ils répondent de façon satisfaisante aux exigences de la morale tout en se situant dans une réalité qui a recours à divers objets pour définir leur statut dans l'intrigue.

Au début du roman, l'héroïne, Catherine, a dix-sept ans et a laissé tomber les jeux de garçons pour les romans sentimentaux et les fanfreluches. Nous voici dès le départ mis sur la piste des deux sujets-objets présentés ironiquement sur un pied d'égalité et qui vont toucher au séjour à Bath : le roman et les vêtements, deux sortes de parures (le roman gothique, en l'occurrence est présenté autant comme un objet de mode que comme fausse balise pour mieux tromper la confiance du lecteur). Ces objets seront sans cesse mis en apposition à l'héroïne parce que l'auteur ironise sur son désir de jouer les héroïnes sentimentales et que les vêtements sont considérés par Catherine et les autres femmes du roman comme des équipements ad hoc pour rencontrer la société. Le signifié patent de cette ironie est bien entendu que Catherine n'a rien d'une héroïne sentimentale et que le héros ne

¹ Féminité : comprendre le concept comme simplement opposé à masculinité. C'est le sens traditionnel du mot vu par le patriarcat et refusé par les féministes. Toril Moi précise : « Patriarchy has developed a whole series of 'feminine' characteristics (sweetness, modesty, subservience, humility etc.) [...] It is after all patriarchy, not feminism, which has always believed in true female/feminine nature : the biologism and essentialism which lurk behind the desire to bestow feminine virtues on female bodies necessary plays into the hands of the patriarchs. » Toril Moi, « Feminist, Female, Feminine », *The Feminist Reader*, Palgrave Macmillan, (1989) 1997, p.109.

la juge pas sur sa tenue. L'intrigue démarre au bout de deux pages avec la chance inespérée pour Catherine de quitter la campagne et d'aller à Bath, à la rencontre du monde adulte.¹

Les vêtements constituent l'essentiel du paraître, ils donnent une image de soi qui peut être révélatrice (les robes blanches de Miss Tilney évoquent la vertu) ou au contraire agir comme des dominos que l'on revêt pour participer à une mascarade (c'est le cas de plusieurs des personnages féminins et, en partie, du héros). Que le séjour à Bath soit fortement connoté de carnavalesque est indubitable, ne serait-ce qu'à cause des doubles personnalités qui sont leur propre contraire. Mais l'enchaînement des divertissements, le temps passé à la préparation du plaisir à venir, les vêtements-déguisements et l'étiquette dans les lieux publics ajoutent une nuance supplémentaire de carnavalesque. En outre les divertissements sont codifiés, il y a des comportements stricts à adopter qui font penser à des rôles de théâtre, et le tout se déroule dans les lieux rituels à fréquenter. On peut noter une similarité dans les rites d'initiation à la ville entre *Evelina* et *Northanger Abbey* : leurs deux héroïnes ne sont pas autorisées à paraître au naturel, autrement dit sans passer par les mains de ces transformateurs en chef que sont les coiffeurs et les couturières. Ainsi : « *Her hair was cut and dressed by the best hand, her clothes put on with care, and both Mrs Allen and her maid declared she looked quite as she should do.* » (*Northanger Abbey*, p.21) . Cette préparation est cruciale : dans la société en représentation, on doit respecter les apparences comme les rites, et une femme doit paraître à son avantage puisqu'elle n'est jugée que sur son apparence. C'est d'autant plus important si ce monde de fausse réalité est la seule occasion de rencontrer un partenaire, pour la danse comme pour la vie. Evoquons la nécessité pour une jeune fille de se mettre en valeur dès qu'elle est « out », autrement dit qu'elle débute dans le monde ; à ce moment de sa vie, ce qui motive toutes ses actions est bien sûr la recherche d'un partenaire, puisqu'elle a une saison, deux tout au plus, à cet effet. En ce qui concerne Catherine, ce n'est pas une saison mais six semaines aux cours desquelles sa toilette, son comportement, ses paroles, dans le cadre des divertissements publics, sont autant de pancartes publicitaires à l'effet des hommes et pas seulement des jeunes hommes. Ainsi le général Tilney est-il celui dont l'œil expérimenté remarque la souplesse de sa démarche, ce qui a pour effet que Catherine elle-même y prête attention : « ... ; *walking, as she concluded, with great elasticity, though she had never thought of it before.* » (*Northanger Abbey*, p.99). Avant de confronter Catherine aux différentes

¹ J.Paul Hunter établit un lien entre le rôle du roman comme guide du comportement et le fait que les romans au 18^{ème} siècle sont situés à Londres. « They describe modern urban conflicts and enact the cosmopolitan rituals that offer urban fantasy to rural would-be emigrants. » J.Paul Hunter, « The Novel and social/cultural history », *The Cambridge Companion to the Eighteenth Century Novel*, (1996) 2002, p.23. Austen change Londres pour Bath qu'elle connaissait bien pour y avoir vécu, et adapte la recette à sa façon.

catégories sociales qui composent la société du monde « poli », Austen prend le soin de la chaperonner. Mais Mrs Allen, malgré son âge, est une créature de mode. Ainsi lorsque Austen précise « *Dress was her passion. She had a most harmless delight in being fine.* » (*Northanger Abbey*, p.21), nous pouvons nous interroger sur le mot « harmless ». Est-elle inoffensive lorsqu'elle se fraye un passage dans la foule des Upper Rooms « *With more care for the safety of her new gown than for the comfort of her protégée...* » (p21) ? L'auteur a, semble-t-il, bien poli son personnage, en lui mettant dans la bouche des réflexions caractéristiques de celles qui jugent les autres sur leur adhésion à la mode : « *There goes a strange-looking woman ! What an old gown she has got on! – How old fashion it is! Look at the back.* » (p.23) Nous nous rendons ainsi rapidement compte de l'inefficacité de Mrs Allen comme chaperon ; son échelle de valeurs est trop en accord avec son appétit pour les objets de mode, les robes en particulier, pour la rendre crédible, comme on s'en rendra compte à l'estime qu'elle aura pour Henry Tilney fondée uniquement pour ses connaissances en mousseline.

En ce qui concerne le début dans le monde de Catherine et en qualité de femme-objet à exposer aux yeux admiratifs des hommes, il faut que la foule se disperse pour qu'elle s'entende traiter de jolie par deux gentlemen ; mais, comme le remarque sarcastiquement Austen qui fait allusion à *Evelina* à Bristol¹ :

Not one, however, started with rapturous wonder on beholding her, no whisper of eager inquiry ran round the room, nor was she once called a divinity by any body.
(*Northanger Abbey*, p.24).

Cette remarque prévient aussi le lecteur : sans diminuer l'intérêt que l'on doit porter au personnage de Catherine, nous sommes confortés dans la satire d'héroïne sentimentale. Le rapport entre la réalité matérielle et l'héroïne fait que celle-ci ne peut pas être complètement désintéressée – en tout honneur – puisque, somme toute, de ce séjour à Bath peut dépendre son avenir financier si elle a la chance de rencontrer acquéreur.² L'héroïne doit donc être sur le qui-vive, prête à plaire, et ses devoirs chaque matin après son arrivée quand elle cherche à reconnaître son territoire en compagnie de Mrs Allen, consistent en

¹ Il s'agit d'une allusion au Volume III, lettre ix, de *Evelina* qui situe le récit dans la ville d'eaux de Bristol ; les charmes de l'héroïne sont célébrés par un sonnet anonyme qui est tombé par terre dans la « pump-room » locale, pour être ramassé et lu de tout le monde. Le sonnet célèbre une « Anonyme » dans laquelle on reconnaît *Evelina*.

² Même si le père de Catherine est un pasteur doté d'indépendance matérielle, ses dix enfants dont trois fils aînés sont suffisants pour faire craindre la nécessité de vivre de sacrifices si Catherine revient bredouille de Bath. Après tout, quelle jeune fille campagnarde avait-elle la chance de vivre une saison (une demi-saison dans le cas de Catherine) en ville ?

visite de boutiques, de la ville et enfin le rendez-vous rituel, la salle d'eau où : « ...*they paraded up and down for an hour, looking at every body and speaking to no one.* » (*Northanger Abbey*, p.25) Cette phrase est explicite non seulement dans le désir de faire connaissance, mais aussi en fonction du temps qui passe pour Catherine qui n'aura peut-être plus jamais l'occasion de se trouver un marché pour partenaire aussi avantageux. Le verbe « parade » tient du théâtre, du travestissement et d'un triste carnaval.

La fréquentation des boutiques et la persistance à vouloir se montrer dans les lieux à la mode sont récompensés par la première rencontre héros/héroïne, qui s'opère par le truchement du maître des cérémonies en métaphorique marieur. Henry Tilney est un héros inhabituel. C'est un homme d'église par profession mais nous n'entendons pas un seul sermon de sa bouche, si ce n'est en fin de récit alors qu'il met un terme aux fantasmes gothiques de Catherine. Nous pouvons donc éprouver quelque perplexité à l'égard de ce héros qui raille avec esprit les conventions sociales sans fournir à leur place une autre proposition morale. Son rôle est concrètement de désabuser l'héroïne sur ce qui constituent les apparences, qu'il s'agisse des divertissements, de la mousseline de mauvaise qualité, de la coquetterie d'une meilleure amie ou des illusions provenant de la lecture des romans gothiques. Il participe à l'univers matériel, mais seulement jusqu'à un certain point. S'il ne voit pas d'inconvénient à jouer aux jeux sociaux, il refuse celui de son père qui est brutalement pécuniaire. Lors de sa première rencontre avec Catherine, il l'interroge sur ses occupations à Bath sur un ton badin qui s'en rit :

I have hitherto been very remiss, madam, in the proper attentions of a partner here ; I have not yet asked you how long you have been in Bath ; whether you were ever here before ; whether you have been at the Upper Rooms, the theatre, and the concert ; and how you like the place altogether. (*Northanger Abbey*, p.25)

Ce ton blasé et la façon humoristique de sa conversation évoquent le dandy¹ et dénotent donc son appartenance au monde du « Ton ». S'il n'est pas arrogant, il a cette supériorité de l'esprit qui a ses repères dans le monde, monde qui a l'expérience et la

¹ Rappelons la définition du dandy : « Refinement, and its expression of elegance, constituted the core of their ideal, whether in dress or deportment. Dress was to be perfect, but understated, as were all gestures and expressions of feeling, whilst an emphasis upon refined and subtle conversation led to a premium being placed upon wit. To display a superiority of self, and hence arrogance was also a defining characteristic of the dandy ». In: Colin Campbell, "Understanding", *Consumption and the World of Goods*, London and New York, Routledge, 1993, p.51. Pour plus de précision dans la chronologie des termes, l'O.E.D. offre les dates de 1672 pour *fop*, 1711 pour *foppery* (Burney utilise ces termes dans *Evelina*, 1778 et *Camilla*, 1796) et 1780 pour *dandy*.

sagesse de ses propres vices et qualités et dans lequel Catherine vient juste d'arriver. La naïveté de Catherine apporte un élément de fraîcheur, et, en ce qui concerne Henry Tilney, elle lui renvoie en miroir le pouvoir de ses propres charmes et de son esprit. Le lecteur de nos jours voit autre chose : ce miroir est un guide mondain.

La mousseline¹ est l'un des objets notoires du récit balisé par les objets. Elle est associée à la mode et à l'élégance, notamment parce que femmes et filles se devaient de porter une robe de mousseline dans les bals et les assemblées. Il fallait de nombreux mètres pour une robe et, comme c'est le cas de la mousseline choisie par Catherine, l'imprimé se lavait souvent mal, dépendant des teintures végétales employées. Nous apprenons que celle de Miss Tilney est particulièrement fine. Quant à Isabella Thorpe, l'amie qui introduira Catherine aux mondanités et aux objets de mode, les longs échantillons de bavardage « textile » qu'elle nous donne, connectant tout événement à une robe qu'elle a portée, la situe dans le monde frivole des jeunes filles qui ne se fient qu'à leur apparence pour séduire. La première description d'Isabella Thorpe, vue à travers les yeux admiratifs de Catherine, la situe pourtant résolument parmi les aspirantes au monde de l'élégance prédatrice : « *...the graceful spirit of her walk, the fashionable air of her figure and dress* » (p.33). C'est une description suffisante pour nous alerter à cause des mots « spirit » et « fashionable ». Isabella n'est pas discrète mais armée pour conquérir.

Dans le dialogue entre Henry Tilney et Mrs Allen, Austen déploie un sens de la facétie que l'on retrouve rarement dans ses romans ultérieurs et qui rappelle les portraits miniatures de la société peinte par Burney.² Henry Tilney est-il ironique lorsqu'il confie à Mrs Allen qu'il s'y connaît plutôt bien en mousseline ou tourne-t-il en dérision les prétentions à l'élégance qui vont jusqu'au gaspillage complet (la robe de mousseline de Catherine, estime-t-il, se lavera mal et il n'en restera que de quoi faire des mouchoirs) ? On peut mesurer la ridiculisation de l'élégance qui ramène des mètres d'étoffe à un bête carré de la taille d'un mouchoir. Un simple passage peut être révélateur à l'analyse. Voyons ce qu'Henry Tilney révèle sur lui-même en se cantonnant à cet unique sujet :

« *...I always buy my own cravats, and I am allowed to be an excellent judge ; and my sister has often trusted me in the choice of a gown. I bought one for her the other day, and it*

¹ Mousseline : « In the 1780s and 1790s, a variety of delicately woven cotton fabrics so transparent they needed to be worn in multiple layers, became the favoured material for women's gowns. » Antje Blank, « Dress », *Jane Austen in Context*, Cambridge U.P., 2005, p.235.

² On trouve plusieurs peintures sociales dans les deux premiers romans de Burney. Mais la vivacité de Henry Tilney n'est pas sans rappeler celle de Mortimer Delvile, le héros de *Cecilia*, au moment de la première rencontre avec l'héroïne.

was pronounced to be a prodigious bargain by every lady who saw it. I gave but five shillings a yard for it, and a true Indian muslin. » (*Northanger Abbey*, p.28)

Ce passage évoque bien sûr aussi bien une facétie de marchand qu'il révèle l'élégance des dandys, évoquant même Beau Brummel, à cause de la mention des foulards noués autour du cou (*cravat*) : en effet, ce roi des dandys était célèbre pour l'invention du foulard empesé.¹ Que Henry Tilney choisisse lui-même la mousseline de ses foulards démontre sa dévotion à l'élégance, l'importance qu'il accorde à la mode comme lien social, et souligne la fréquentation des boutiques. Un autre détail nous confirme d'ailleurs le fait qu'il soit un jeune homme à la mode : « *And then his hat sat so well, and the innumerable capes of his great coat looked so becomingly important.* » (*Northanger Abbey*, p.149). Ce manteau, particulier à cause du nombre de capes qui lui retombent par-dessus dans un ordre décroissant, avait été inventé, dit-on, par l'acteur Garrick, et était connu pour un « carrick » ; les élégants de la capitale le portaient même s'ils n'avaient pas à conduire de cabriolet.² Rappelons-nous des marchands d'étoffes dans *Evelina*. En vingt ans, il semble que le héros lui-même soit autorisé à parler d'étoffes, à vanter ses qualités de connaisseur et à loger un prix dans son discours – ne serait-ce que pour badiner. Le consumérisme est un moteur puissant poussé par la « middling sort » et atteignant les échelons supérieurs : voilà donc un héros réduit à briller en faisant son propre article, parce que, perspicace, il a compris que le chaperon de la jeune Catherine était une inconditionnelle des vêtements et de la mode, état qui démontre la subjugation des clientes par le puissant commerce au détail. Il y a naturellement une bonne dose d'enjouement dans ce boniment mondain ;

¹ En ce qui concerne Beau Brummel, on peut consulter l'ouvrage de Venetia Murray, *High Society in the Regency Period, 1788-1830*, Penguin (1998), au chapitre « Bucks, Beaux and 'pinks of the ton' ». Beau Brummell établit une coupure définitive dans l'élégance masculine avec l'époque des « fops » et celle qu'il établit lui-même comme celle du dandy. Il choisissait une élégance sobre ; dans la journée il pouvait porter une veste foncée, des pantalons de cuir et des bottes, mais ce qui faisait sa particularité était l'énorme foulard de mousseline qu'il se nouait autour du cou et qui grâce (ou à cause) à l'empesage prenait une tournure raide d'un côté de la tête. A cause de l'empesage, ce foulard était difficile à nouer, et de ce fait, Beau Brummel attirait chez lui des élégants qui essayaient de comprendre comment il s'y prenait pour donner une tournure chic à son foulard. En voici la description, rapportée par Venetia Murray :

« The collar, which was always fixed to the shirt, was so large that, being folded down, it completely hid his head and face, and the white neckcloth was at least a foot in height. The first coup d'archet was made with the shirt collar, which he folded down to its proper size ; and then, standing before the looking-glass, with his chin poked up toward the ceiling, by the gentle and gradual declension of his lower jaw he creased the cravat to reasonable dimension. » p.27. Comme on le voit, beaucoup de temps pour rien.

Il n'est pas exactement nécessaire de faire coïncider les dates. Même avant Beau Brummel et si l'on doit en croire les gravures de mode pour homme, ce coup du foulard noué sur le côté était venu de l'autre côté de la Manche où les modes se faisaient et se défaisaient du jour au lendemain. Ces foulards apparaissent dès les années 1790.

² Sur ce détail : Diana Donald, *Followers of Fashion, Graphic satires from the Georgian Period*, Hayward Gallery Exhibition Catalogue, 2002, p.72. « A 'carrick' was the French term for a caped overcoat worn by coachmen, and imitated by amateur whips and men-about-town. »

néanmoins nous ne pouvons pas affirmer que Henry Tilney, homme d'église à la campagne et fils de général en ville, porte – ou pas – un masque, comme c'est la règle dans la mascarade des mondains divertissements, que cette mascarade soit réelle ou métaphorique comme ici. En supposant qu'il y a un masque symbolique, la connaissance des étoffes – la mousseline choisie par Catherine se laverait mal, et Henry Tilney sait reconnaître une étoffe d'importation – est réelle. La mousseline était une étoffe portée par toutes les dames, les minces comme les rondes (et certains graveurs satiristes s'amusaient à dessiner le rebondi que donnaient les plissements sur des formes plus qu'épanouies¹), et bien sûr par les hommes de tous âges pour leurs foulards (et même, en France, Robespierre, par exemple). Momentanément, le charme des soieries fut éclipsé par ce tissu extraordinairement fin², et c'était donc vrai jusqu'en France.³ Frère attentionné sûrement, mais il est probable que Henry Tilney, habitué à la compagnie des dames (« every lady who saw it ») connaisse autant – peut-être mieux – les règles comportementales en vigueur dans le monde que son bréviaire. Si cette réflexion lui vaut l'admiration de Catherine pour ses talents d'amuseur, elle peut aussi davantage surprendre le lectorat de nos jours que celui de l'époque, pour qui la mousseline était un objet de consommation courante autant masculine que féminine. Le lectorat d'alors pouvait bien trouver Henry Tilney amusant – ou déroutant – sans juger l'allusion à la mousseline forcément évocatrice d'un comptoir même si le sujet était d'actualité, alors qu'à notre époque plus rien de cela ne nous parle sinon les symptômes d'une commercialisation des hautes sphères sociales. Néanmoins, il n'est pas superflu de noter une pointe de carnavalesque. L'homme joue avec ce qui lui est contraire dans la vie de tous les jours (l'église dans le cas présent). Rappelons-nous en effet de la symbolique des costumes – et par association, du comportement – lors des véritables mascarades du 18^{ème} siècle :

¹ L'une des cibles favorites de Gillray était Albinia Berie, femme du 3^{ème} comte de Buckinghamshire, membre de la Pic-Nic Society. On retrouve l'énorme Lady Buckingham dans différentes gravures, emballée dans des mètres de mousseline, comme dans : « *The Pic-Nic Orchestra* » (1802), ou « *Dilettanti Theatricals- or – A Peep at the Green Room* » (1803) (Collection du National Trust) ; ces gravures sont reproduites dans : *Scenes from Georgian Life*, The National Trust, 2001.

² Antje Blank explique comment les filatures anglaises tentèrent de s'appropriier le marché de la mousseline. James Maitland accusa le monopole de l'East India Company de ruiner les manufactures du Bengal. Pour démontrer la supériorité de la mousseline indienne, il rapporte que la qualité de la mousseline de luxe est si fine qu'elle est à peine visible si on l'étend sur de l'herbe mouillée, au point qu'un tisserand fut exilé parce que sa vache en avait mangé accidentellement un morceau. Antje Blank, « Dress », *Jane Austen in Context*, Cambridge U.P., 2005, p.236.

³ Antje Blank rapporte ce qui suit : « ... the war between Britain and France resulted in a swell of patriotic sentiment on either side of the Channel that accorded overblown significance to an individual's choice of fabric : while the British prided themselves on their colonial empire and domestic cotton manufactures, Napoleon reportedly tore Josephine's embroidered muslin gowns and reintroduced a sumptuous style to resuscitate the Lyons silk industry. » Ibid. p.236.

*If one may speak of the rhetoric of masquerade, a tropology of costume, the controlling figure was the antithesis : one was obliged to impersonate a being opposite, in some essential feature, to oneself. [...] If psychologically speaking, the masquerade was a meditation on self and other, in the larger social sense it was a meditation on cultural classification, and the organizing cultural prescription and a stylized comment upon them.*¹

Retenons l'idée des rôles inversés et nous avons Henry Tilney, gai dandy à la ville lorsqu'il danse et qu'il est en représentation, et homme d'église dans un village, Woodston, où ses fidèles amis sont des chiens. L'homme de la ville et celui de la campagne. Cette double identité antithétique fonctionne bien dans le sens originel des rôles inversés de la symbolique carnavalesque.

Si nous nous souvenons de ce qu'était Catherine en début de récit, et de ce qu'elle apprend grâce à l'entraînement que lui donnent Mrs Allen et Isabelle Thorpe, nous retrouvons également une semblable inversion dans le rôle social que Catherine joue pendant six semaines à Bath, à la différence près que pour elle tout est extrêmement sérieux, qu'elle est une héroïne que l'auteur rend parodique pour les besoins de la satire, et pour jouer avec le lecteur ; de ce fait l'inversion est ironique. Voilà ce que quatre lignes de discours peuvent fournir en matière à supputation. En ce qui concerne le carnavalesque dans la première partie du roman, rappelons que Bakhtine inclut comme caractéristiques de la satire ménippée des discours ou des comportements inappropriés :

*« ...all sorts of violations of the generally accepted and customary course of events and the established norms of behavior and etiquette, including manners of speech. »*²

C'est le génie particulier de Austen qui utilise l'ironie pour son propre double-entendre et ce de façon si naturelle que nous sentons que nous sommes dans le double-entendre avant de mettre le doigt sur un indice. Etant donné qu'un roman de l'époque de Austen ne saurait inclure de scènes scandaleuses et de comportements choquants, un discours qui tient lieu de bavardage mondain sur un sujet inattendu au moment le moins caractéristique – dans la logique d'une rencontre entre héros/héroïne – peut faire l'affaire. Contrairement à Burney et Ferrier, Austen n'est pas expansive et ceci se dénote jusqu'à

¹ Terry Castle, *Masquerade and Civilization, The Carnavalesque in Eighteenth-Century English Culture and Fiction*, Stanford U.P., 1986, p.5-6.

² Mikhaïl Bakhtine, *Problems of Dostoyevsky's Poetics, Theory and History of Literature*, Vol.8., Manchester U.P., 1984, p.117.

l'emploi de la satire. Le tout est une question de dosage. Et il n'y a pas de doute sur le fait que ce discours badin de Henry Tilney produise son effet : « *'How can you', said Catherine, laughing, 'be so' -, she had almost said, strange.* » (p.28)

Hormis la mousseline, les vêtements sont abondamment mentionnés dans le récit, surtout par Mrs Allen et Isabella Thorpe. Mrs Allen utilise l'élégance de ses robes comme signe visible du bonheur matériel : riche, sans enfants, son plaisir s'est canalisé vers l'habillement. Le vêtement n'est plus pour elle un moyen de se propulser dans la société comme c'est le cas de Isabella Thorpe, mais un but en soi. De ce fait, elle va juger les femmes exclusivement sur leur paraître. Le bonheur superficiel l'emporte donc, par exemple, sur les plaisirs apparents de la maternité pas si comblée que ça lorsqu'il s'agit de Mrs Thorpe :

Mrs Thorpe, however, had one great advantage as a talker, over Mrs Allen, in a family of children ; and when she expatiated on the talents of her sons, and the beauty of her daughters, [...], Mrs Allen had no similar information to give, no similar triumphs to press on the unwilling and unbelieving ear of her friend, and was forced to sit and appear to listen to all these maternal effusions, consoling herself, however, with the discovery, which her keen eye soon made, that the lace on Mrs Thorpe's pelisse was not half so handsome as that on her own.(Northanger Abbey, p.31)

Alors que Austen parvient déjà à rappeler en passant le traditionnel des conversations maternelles (les filles ne peuvent qu'être belles ; les talents sont réservés aux garçons), elle se divertit à créer de petits passages caricaturaux aussi précis que des gravures et trempés d'une ironie que l'on perçoit rétrospectivement. Dans le cas de ce passage, cette manipulation du lecteur mérite que l'on s'y attarde. A ce moment du récit, nous ne connaissons encore ni John Thorpe ni sa sœur. Austen semble vouloir nous vanter les mérites de l'un et de l'autre par le truchement de la fierté maternelle, et jeter le discrédit sur Mrs Allen qui s'ennuie à écouter les vantardises de son amie, et se venge in petto sur la qualité de sa dentelle. En toute logique, nous sommes enclins à donner un bon accueil aux enfants Thorpe et un mauvais point à Mrs Allen. Naturellement, c'est un jeu d'inversion qui se rit aussi du lecteur traditionnel. Il y a de la caricature dans l'air, mais loin d'être burlesque comme avec Burney, c'est un jeu qui n'en a pas l'air et, tout en finesse, révèle ce qu'il en est des filles et des garçons à marier quand il s'agit d'argent. Le récit prendra le lecteur par la surprise et Mrs Allen semblera toute débonnaire en comparaison avec la rapacité des enfants Thorpe. Austen nous donne donc une fausse piste, mais la pléthorique vantardise maternelle devrait nous alerter alors que nous faisons connaissance avec John et

Isabella Thorpe. John Thorpe est métonymiquement associé à son cabriolet, et le seul rôle important qu'il joue – un rôle stratégique bref – est de miner le terrain social sur lequel s'engage Catherine en la faisant passer pour une héritière auprès du plus rapace de tous, le général Tilney. Isabella Thorpe est un personnage intéressant et intéressé. Elle est intéressante dans la mesure où elle initie le lecteur, et accessoirement Catherine, à la pauvreté intellectuelle et morale de certaines des stratégies féminines utilisées pour grimper les échelons de la hiérarchie sociale. C'est certes un modèle précurseur de Becky Sharp¹, et rien que pour ce détail mériterait notre attention. On peut dire cela en défense d'Isabella : sa mère étant une veuve de peu de fortune – mais appartenant à la petite gentry (ce qui ne donne déjà pas d'ouvertures professionnelles pour la fille à marier) – Isabella est forcée d'avoir recours à tous les stratagèmes pour épouser un homme riche, certains étant plus voyants que d'autres. Sur le plan de la satire, Isabella met à égalité l'importance du paraître et les objets à la mode, dont les romans gothiques et sentimentaux, comme panoplie nécessaire pour faire partie du monde du « Ton », et par ce biais se faire remarquer par autre chose qu'un riche campagnard dont elle devrait tenir la maison (et s'occuper de volaille, de barattage etc. comme nous l'avons vu dans le chapitre sur la condition féminine). On peut à cet effet rappeler un article de la théorie de Baudrillard :

On manipule toujours les objets (au sens le plus large) comme signes qui vous distinguent soit en vous affiliant à votre propre groupe pris comme référence idéale, soit en vous démarquant de votre groupe par référence à un groupe de statut supérieur.²

En quête de bonheur matériel, Isabella se cherche un mari. Il doit être riche afin de lui permettre les objets qui codifient les paramètres de la vie d'une femme du « Ton », il doit être beau, parce que c'est ainsi dans les romans sentimentaux qu'elle lit, et à la mode, parce que c'est par ce biais qu'Isabella peut plaire. Les objets nécessaires à la chasse au partenaire figurent donc de façon importante dans le discours de ce personnage qui initie Catherine à l'exercice. Ces objets sont les vêtements qui s'adressent au regard de l'homme, le parler qui doit être affecté et audible de tous, et les livres à la mode dont la lecture détermine si la jeune fille peut faire partie du groupe social qui dicte le « Ton ». Un petit passage nous montre ces objets, côte à côte, dans le même discours d'Isabella :

¹ Becky Sharp : l'anti-héroïne du roman de Thackeray, *Vanity Fair*, qui se sert de toute la palette des moyens féminins bannis par la moralité pour sortir de la pauvreté et atteindre le luxe. Cela ne dure pas, et elle est obligée de s'exiler, bannie par sa propre conduite des cercles sociaux supérieurs qu'elle fréquentait et dont elle tirait ses revenus.

² Jean Baudrillard, *La société de consommation, ses mythes, ses structures*, Denoël, Folio, 1970, au paragraphe « Différenciation et société de croissance », p.79.

'Do you know, I saw the prettiest hat you can imagine, in a shop window in Milsom-street just now – very like yours, only with coquelicot¹ ribbons instead of green ; I quite longed for it. But, my dearest Catherine, what have you been doing with yourself all this morning? – Have you gone on with Udolpho?' (Northanger Abbey, p.38)

Isabella introduit dans la conversation et dans le récit pour la première fois le roman de Ann Radcliffe² qu'elle met visiblement au même niveau d'intérêt que les rubans ; ce sont des accessoires de mode utiles pour se mettre en valeur et participer à cette nouvelle frénésie qui concerne classes moyennes et aristocratie sur un pied d'égalité : la mode et donc la consommation. Alors que nous voyons Catherine en prise avec le suspense du voile noir, Isabella décoche la liste de livres gothiques de son amie Miss Andrews et ajoute que cette dernière se fait un ravissant manteau au crochet, emballant donc une fois de plus dans son discours, falbala et écrit. Si le lecteur peut à ce moment éprouver un amusement condescendant pour une jeune fille qui dévore un roman gothique³, la répétition des allusions n'est pas là par hasard. Simplement, ces allusions et l'ironie convoyée par l'auteur via le discours d'Isabella fait qu'à la réception, le lecteur ne prend peut-être pas au sérieux le thème récurrent du roman gothique, d'autant plus que ce genre de roman n'apparaît que comme un simple accessoire. Si tous les critiques tombent dans le panneau de la satire du roman gothique (ils sont nombreux), ils sont aveugles (sauf en partie Marilyn Butler) à l'autre ligne de satire qui est bien plus sérieuse. Pour Isabella, en effet, l'intérêt réside dans le simple fait que ces objets constituent l'uniforme à la mode qui lui permet, croit-elle, de pénétrer dans une sphère plus haute, donc plus riche. Le moyen, pour elle, est de se distinguer par son élégance et maîtriser l'art de la conversation à l'intérieur de cette sphère restreinte. D'où les vêtements et la lecture. Pour Catherine, l'enfance est encore proche, et les livres n'ont pas valeur d'accessoires de mode puisqu'elle demande avec avidité si les livres conseillés par Miss Andrews sont vraiment horribles – donc à faire dresser les cheveux sur la tête. Cette curiosité montre qu'elle commence seulement à expérimenter les affres du suspense. Henry Tilney est passé par la même expérience : « *'...when I had once*

¹ Coquelicot : déjà les termes de mode et d'élégance sont en français. L'emploi du mot français par Isabella va ensemble avec sa préoccupation de passer pour une jeune fille du « Ton ».

² De fait, nous ne savons pas si Catherine lit le roman de Ann Radcliffe de son propre chef ou si c'est Isabella qui le lui a conseillé. Si on adopte cette dernière hypothèse, on prête plus de poids encore à la socialisation qui s'opère d'abord sous l'influence d'Isabella. On trouve dans le texte une remarque de Catherine qui tendrait bien à le confirmer : « ...but new books do not fall in our way. » (p.40) Autrement dit pas dans sa famille. Ce livre pourrait donc faire partie de la liste de Miss Andrews que Isabella lui communique obligeamment.

³ Et pas n'importe lequel. Radcliffe prolonge suspense après suspense, mystère après mystère dans les *Mysteries of Udolpho*. Il faut du doigté pour cela.

begun it, I could not lay down again ; - I remember finishing it in two days – my hair standing on end the whole time.’ » (*Northanger Abbey*, p.102-103). Or Miss Tilney, qui tient lieu de référence comportementale pour le lecteur comme pour Catherine – et qui donc invite la comparaison avec Isabella – était la première à avoir introduit le roman de Ann Radcliffe chez les Tilney. Cette ubiquité du roman à la mode donne d’une part raison au motif intéressé de Isabella, mais surtout est mise en avant par Austen qui, non contente d’intervenir à la première personne, fait défendre la lecture de romans par les Tilney, frère et sœur, dont le comportement impeccable s’oppose aux Thorpe, frère et sœur. N’oublions pas que les romans féminins, et notamment sentimentaux, avaient toujours « mauvaise presse » si l’on peut dire auprès des écrivains et des penseurs¹, et, malgré Burney, continuaient à être scrupuleusement examinés par les éditeurs avant qu’ils se risquent à les publier, la preuve en étant de *Northanger Abbey*, encore appelé *Susan*, écrit et situé à une époque où les femmes continuent malgré tout à monopoliser la niche du genre. Si l’on se place du point de vue de Isabella, la nécessité de lire les derniers romans, notamment gothiques, qu’elle peut trouver à la bibliothèque de Bath² s’explique par l’emploi qu’elle escompte donc tirer de sa lecture. Mais certains critiques estiment qu’Isabella lit les romans de façon littérale et les prend trop au sérieux, comme Robert Miles :

*Isabella’s second bad example is the indiscriminate consumption of novels, of reading novels merely as commodities to be exchanged, whether literally, or as markers of fashionable consumption. This is damaging, not because Isabella fails to discriminate between good and bad novels, but because she reads literally, rather than for the moral or intellectual sense, and as a result allows herself to be caught up in a cultural discourse where fictional representations of subjectivity (such as sentiment and sensibility) are indistinguishable from social affectation, or fashion.*³

Mais Robert Miles oublie t-il que Catherine en fait autant et que c’est là le point essentiel de la satire ? Catherine également lit Radcliffe littéralement ; son seul intérêt est de savoir ce qui se dissimule derrière le voile noire de la niche lugubre du château de

¹ Sans compter les prêcheurs et l’Eglise. Roy Porter rapporte les détails du « Spiritual Barometer » publié dans *l’Evangelical Magazine* de 1800 ; les romans y sont situés plus près de l’enfer que les parties de plaisirs ou les beuveries. Roy Porter, *English Society in the 18th Century*, Penguin (1982) 1991, Chapitre « Changing Experiences », p.308-309.

² Et qui appartiennent tous sauf un à la Minerva Press. Minerva Press : « Another 1770s innovation was William Lane’s Minerva Press and Library, notorious for its salacious and sentimental novels. » Roy Porter, *Enlightenment, Britain and the Creation of the Modern World*, Penguin, (2000) 2001, p.86. L’adjectif « salacious » ne saurait s’appliquer à Radcliffe.

³ Robert Miles, *Jane Austen, Writers and their Works*, Northcote House Educational Publishers, 2003, p.68. Pour Robert Miles, le premier mauvais exemple que donne Isabella à Catherine sont les expressions trop familières dans le parler de l’époque.

Montoni. Mais Austen parvient d'une autre façon à nous convoquer la superficialité et les minauderies d'Isabella. Même Robert Miles ne peut faire autrement que de voir dans les romans des marqueurs de consommation à la mode. C'est plutôt avec ces romans que Isabella confectionne son parler affété, avec des termes hyperboliques sans valeur d'intention, parler qui, espère-t-elle, aidera à se faire remarquer des hommes, mais surtout des gentlemen munis de fortune ; pour mettre en évidence cette affectation, Austen accumule les superlatifs dans le discours d'Isabella, les contrastant avec la réalité virtuelle du récit dont le lecteur est au fait :

...as Catherine and Isabella sat together, there was then an opportunity for the latter to utter some few of the many thousands things which had been collecting within her for communication, in the immeasurable length of time which had divided them. – “ Oh, heavens ! my beloved Catherine, have I got you at last ? ” [...] My sweetest Catherine, how have you been this long age ? but I need not ask you, for you look delightfully. You really have done your hair in a more heavenly style than ever.
(*Northanger Abbey*, p.68)

L'ironie ici s'exprime sur deux plans. Il y a la voix du narrateur et la voix prédominante d'Isabella. Le narrateur a précisé par le reste du récit que les deux jeunes filles qui se retrouvent le soir n'ont été séparées que d'une journée et ne peuvent avoir des milliers de choses à se dire. Le style indirect rapporté permet donc de comprendre que le narrateur, puisqu'il choisit de relater l'emphase et la redondance des termes utilisés par Isabella, se trouve dans la dénonciation et la dérision. Nous réalisons au fur et à mesure qu'Isabella parodie les héroïnes des romans sentimentaux par le biais de son discours qui opère un divorce prononcé entre signifiants et signifiés, l'emphase s'adressant à une vacuité de signifié. C'est l'une des caractéristiques de l'ironie et c'est aussi le point de vue du narrateur qui veut avoir oublié que les jeunes filles ont toujours des milliers de choses à se raconter. Et pour preuve, le narrateur passe au style direct. A ce moment, les superlatifs émaillant toute la conversation menée par Isabella et qui se constituent de petits riens débités avec une énergie affétée sont ponctués par les brèves réponses de la part de Catherine ; ces réponses sont nécessaires pour contraster un caractère frivole qui se déguise derrière un parler propre au personnage choisi pour la symboliser dans la mascarade mondaine, avec un caractère franc qui ne sait rien déguiser. Si Catherine respecte les règlements inhérents aux festivités de Bath, c'est avec l'enthousiasme naïf de la débutante au grand cœur qu'Henry Tilney apprécie à sa juste valeur :

'...Oh ! Who can ever be tired of Bath ?'
'Not those who bring such fresh feelings of every sort to it as you do...' (*Northanger Abbey*, p.76)

C'est là une différence cruciale puisqu'en ce qui concerne les apparences, Catherine est aussi affairée à améliorer son image qu'Isabella. Mais Isabella est « out » sur le marché du mariage depuis quatre ans, ce qui peut expliquer son empressement à se faire admirer, les connaissances pratiques à cet effet, qu'elle a acquises, sans compter l'énergie qu'elle déploie dans le seul but de ne pas laisser passer la moindre occasion. Ces années supplémentaires d'entraînement lui ont permis de consommer davantage de chapeaux, de rubans et de romans. Cela explique qu'elle calque son discours sur les héroïnes de romans qu'elle parodie dans ses sourires et sa fausse affabilité ; cette technique semble porter ses fruits puisque James Morland (qui n'appartient pas au cercle plus mondain que fréquente Henry Tilney) se présente comme première prise, avant d'être éconduit pour Frederick Tilney qui se trouve socialement plus haut placé et héritera un jour de *Northanger Abbey*. Maintenant, il ne semble pas hors de propos de souligner l'emploi de l'adjectif « fresh » dans la réponse de Henry Tilney. Le monde de Bath est en effet toujours dans l'expectative de quelque chose de nouveau, et il y a double-entendre dans la bouche d'un mondain déjà blasé comme Henry Tilney qui, tout héros qu'il est, cherche lui aussi la nouveauté, et tant mieux si c'est une adoratrice qui se démarque par son parler droit qui le dépayse visiblement.

Comme le récit n'est pas vu uniquement au travers des yeux de la débutante Catherine mais relaté par un narrateur extérieur au récit, le lecteur peut disposer de renseignements supplémentaires (et même de l'intervention de l'auteur). Les actions des personnages ne sont pas révélées par le dialogue seul, parce qu'il est important de montrer – dans le cas d'Isabella – l'hypocrisie du comportement. Si nous voyons Catherine comme Isabella quadriller Bath et faire du lèche-vitrine, seule Isabella commet des infractions comportementales qui désobéissent aux règles de la sentimentalité des héroïnes de roman (qui sont notoirement honnêtes et fidèles en amour avant tout). Pour un échantillon de ces infractions, il suffit de suivre Isabella du chapitre vi au chapitre vii. Isabella et Catherine se trouvent dans la Pump-Room ; Isabella détecte deux jeunes hommes en train, dit-elle, de les observer, et propose de sortir pour ne pas être importunée. Mais c'est un jeu de coquette ; après avoir fait remarquer à Catherine que l'un d'eux est plutôt beau, elle s'assure qu'ils demeurent dans son champ de vision, jusqu'au milieu du chapitre suivant, alors que James

Morland est arrivé et qu'elle peut lui prodiguer son attention. Mais ce n'est pas une attention complète, comme le fait ironiquement remarquer le narrateur :

'...though they overtook and passed the two offending young men in Milsom-street, she was so far from seeking to attract their notice, that she looked back at them only three times.(Northanger Abbey, p.46)

Ce retournement autant physique que satirique est très habile de la part d'Austen. Nous avons une exposition directe au mode indirect, d'Isabella qui joue sur une hypocrite connexion entre la cause et l'effet. Cette phrase résume tout le côté aventurier d'Isabella qui, comme la future Becky Sharp, court tous les lièvres à la fois. Le roman sentimental, qu'Isabella traite comme un objet indispensable pour accéder au monde du « Ton », a fini par détraquer son comportement social, d'où la distorsion entre le discours et la réalité virtuelle, entre l'image qu'Isabella a d'elle-même et celle qu'elle donne : ses ruses sont expressément compréhensibles pour les hommes comme pour le lecteur, et on ne peut s'empêcher de visionner la jolie Isabella sur le tapis, après avoir perdu successivement ses deux plus beaux lièvres, James Morland et Frederick Tilney.

Il est intéressant de noter les interventions de Austen dans sa propre fiction. La première est bien sûr la célèbre défense des romans et des romancières ; la seconde survient alors que Catherine est confrontée au choix crucial entre plusieurs de ses robes de mousseline (nous avons dit plus haut que la mousseline a un rôle d'importance) :

What gown and what head-dress she should wear on the occasion became her chief concern. She cannot be justified in it. Dress is at all time a frivolous distinction, and excessive solicitude about it often destroys its own aim. Catherine knew all this very well; her great aunt had read her a lecture on the subject only the Christmas before ; and yet she lay awake ten minutes on Wednesday night debating between her spotted and her tamboured muslin, and nothing but the shortness of the time prevented her buying a new one for the evening. This would have been an error of judgment, great though not uncommon, from which one of the other sex rather than her own, a brother rather than a great aunt might have warned her, for man only can be aware of the insensibility of man towards a new gown. It would be mortifying to the feelings of many ladies, could they be made to understand how little the heart of man is affected by what is costly or new in their attire; how little it is biassed by the texture of their muslin, and how unsusceptible of peculiar tenderness towards the spotted, the sprigged, the mull or the jackonet. Woman is fine for her own satisfaction alone. No man will admire her the more, no woman will like her the better for it. (p.71-72)

D'où vient donc cette tirade si juste et, en même temps, tellement longue et désabusée que l'on ne peut s'empêcher de voir Austen la rajouter lors de ses ultimes corrections ?

Nous avons un indice. Cette philosophie se heurte à une peccadille de dix minutes, autrement dit Catherine n'est coupable que d'un tout petit instant de réflexion. Il semblerait plutôt que Austen s'adresse indirectement à quelqu'un d'autre. Qui donc a, par le passé, condamné l'attention que la femme passe à sa mise ? Nous avons les faiseurs de sermons représentés par James Fordyce, les dictateurs de conduite représentés par John Gregory, et la véhémence féminine indignée représentée par Wollstonecraft. Tous les trois ont notoirement écrit un chapitre sur la mise féminine, deux sexes opposés l'un à l'autre mais disant la même chose pour des raisons possiblement contraires. Serait-ce chercher midi à quatorze heures que de voir dans ce passage une réponse de l'auteur au trio acharné sur la conduite des femmes ? Cela reste possible. La longueur du passage ainsi que le ton partagé entre philosophie, agacement et ironie, paraît correspondre exactement à la façon dont une femme lassée d'entendre répéter les mêmes choses finit par envoyer promener les donneurs de leçons. Une phrase devrait être retenue : « Woman is fine for her own satisfaction alone. » Ce n'est pas une condamnation. C'est une revendication de liberté de se plaire à soi-même sans avoir à être sanctionnée par un tiers. Et, bien sûr, c'est le plaisir de posséder ce que toute femme aime à revêtir sans que cela soit dans le but de séduire ou de se vendre. Ce passage, enchâssé en plein milieu de la narration, a donc une importance spéciale pour le lecteur de l'époque. Il n'avait sans doute pas de mal à comprendre le comment et le pourquoi de cette véhémence. N'oublions pas que tout roman féminin et usant de satire se doit d'être didactique. Et Austen ne semble t-elle pas abonder dans le sens déjà indiqué par ses prédécesseurs ? Tout amateur d'ironie devait être à même de débrouiller cet écheveau. Catherine, n'ayant passé que dix minutes à réfléchir à sa robe, et étant trop occupée le lendemain pour faire des courses, ne peut donc pas être blâmée de vouloir séduire ou se vendre. De fait, Catherine est si peu encline à tromper, et si ouverte que Henry Tilney commet l'erreur de la juger trop prévisible. C'est aussi le cas du lecteur qui peut s'étonner de cette riposte très spirituelle de la part de Catherine qui admet qu'elle ne parvient pas à se mettre au parler à la mode :

'Me ? – yes ; I cannot speak well enough to be unintelligible.'

'Bravo! – an excellent satire on modern language.' (*Northanger Abbey*, p.126)

Cette remarque de Henry Tilney ne devrait pas être perdue pour le lecteur qui a rencontré avec Isabella de nombreux exemples de parler si précieux qu'il en perd toute consistance. En outre, elle renforce notre certitude sur le fait que Catherine elle-même est

suffisamment psychologue pour apprécier à sa juste valeur le jargon d'Isabella même si elle est incapable de la comprendre.

Miss Tilney est sage ; son parler est raisonnable et cultivé, ses robes ont la blancheur d'une conscience qui n'a rien à se reprocher ; l'élégance de l'époque et leur couleur sous-entendent qu'elle dispose d'un attelage qui lui évite de se salir, détail qui a son importance et qui met l'emphase sur l'aspect financièrement aisé du contexte familial. Isabella, dont la mémoire est encombrée de détails vestimentaires, est fautive (non qu'elle ait tellement le choix à l'époque). Mais sa rapacité se manifeste dès qu'il s'agit d'argent, quatre cent livres allouées par Mr Morton étant insuffisantes pour la fixer.¹ L'allusion à une villa de Richmond² dénonce bien sûr le fait qu'Isabella s'est éduquée par le biais de la mode pour le monde des divertissements ; sa fausseté et sa cupidité vont de pair avec la nécessité d'obéir aux règles du carnaval comme Bakhtine les rappelle :

« ...its participants live in it, they live by its laws as long as those laws are in effect ; that is they live a carnivalistic life. Because carnivalistic life is “life drawn out of its usual rut, it is to some extent “life turned inside out”, “the reverse side of the world” (monde à l'envers). »³

Ce qui pose un doute concerne le juste emploi du terme monde à l'envers. Il semble qu'avant la lettre, Austen ait voulu dénoncer la fausseté de ces habitudes de parade lors des amusements publics et c'est dans cette optique que l'on peut parler de monde à l'envers. Isabella va d'un monde à l'autre sans s'en rendre compte, ne faisant pas la différence entre ce qu'elle lit dans les romans et le but de vie aisée que sa rapacité s'est fixé. Elle ne sait pas plus que les autres filles à marier, de quoi retourne le vrai monde. Leurs rêves sont faits de on-dit, de nécessité, de crainte, et de pusillanime terreur de vieillir. Elles sont forcées de vivre une réalité faussée par...le patriarcat. Ce n'est que de nos jours que nous pouvons fournir cette explication. Les romancières ne pouvaient que laisser des points de suspension.

¹ Citons l'analyse de Copeland à ce sujet : « £400 a year : An income that approaches the comforts of genteel life, but not readily. It brings a cook, a house-maid, and, perhaps, a boy. Isabella Thorpe turns up her nose at James Morland who is granted this income in *Northanger Abbey*. » Edward Copeland, « Money », *The Cambridge Companion to Jane Austen*, 1997, p.135.

² Richmond n'était pas un simple bourg historique – à cause du palais édifié par Henry VII au 15^{ème} siècle – mais déjà un endroit chic où des demeures élégantes construites au 17^{ème} et début 18^{ème} siècle avaient donné un élan immobilier qui se poursuivit et demanda la construction d'un pont sur la Tamise ; il y avait un théâtre, construit en 1760, mais Richmond Wells, où se tenaient les bals et autres divertissements commençaient à gagner en piètre notoriété. Il est déjà fait allusion à la mode de ces demeures à Richmond dans Cecilia (Burney) lorsque Lady Honoria Pemberton qui joue un rôle de bavarde satirique suggère avec impertinence à son oncle de vendre la très honorable demeure de ses ancêtres pour acquérir une villa à Richmond.

³ Mikhail Bakhtine, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Theory and History of Literature, Vol.8, Manchester U.P., 1984, p.122.

Néanmoins, il n'y a pas de doute qu'Isabella n'a pas le sens des réalités et que risquer sa réputation dans le but de se faire épouser par un héritier quand elle n'est pas elle-même une héritière ou munie d'une dot importante, est du domaine de l'inconscience. Isabella est donc condamnée d'avance. Catherine, justement, se défie de ces modes et rivalise d'esprit avec un danseur sans penser à ses rentes. Elle aussi est du domaine de l'irréel. Si nous nous replongeons dans le contexte du 18^{ème} siècle, la naïveté n'était bonne que pour jouer les ingénues, et les ingénues appartiennent, elles aussi, au monde à l'envers.

Ce qui n'est plus du domaine carnavalesque est ce revenu de quatre cent livres. Ce revenu démasque la vraie Isabella qui sort de la ronde des divertissements pour commencer à jouer un double jeu.

Nous sommes passés de la mousseline au roman et enfin à l'argent. Au fur et à mesure que s'accélère l'intrigue, les objets acquièrent une consistance de plus en plus solide. Plusieurs critiques ont remarqué l'abondance des objets dans *Northanger Abbey* mais sans noter l'accroissement en valeur, en pouvoir et en danger que ces objets acquièrent d'une partie à l'autre de l'intrigue, autrement dit de Bath à Northanger Abbey. Barbara Hardy a analysé deux objets de ce domaine¹, leur conférant un charme fascinant et dangereux (le coffre et le portrait de Mrs Tilney) admettant que le seul « objet » de valeur n'a rien à voir avec le pouvoir du général Tilney : la jacinthe que Catherine apprend à aimer. Mais Hardy couvre trop d'ouvrages et manque de voir ce que dissimule ce relais d'un objet à l'autre du début à la fin du roman. Marilyn Butler est plus subtile dans son approche et aussi plus détaillée.² Mais comme ni l'une ni l'autre ne tiennent compte du lien qui unit les deux parties du roman, la satire leur échappe (sauf celle que tout le monde voit, c'est à dire la parodie du roman gothique qui n'est en fait qu'un prétexte à d'autres critiques) et sa continuité dans tout le roman aussi. Ayant critiqué les critiques, il est nécessaire à présent d'achever de prouver notre théorie. La satire du roman gothique ne couvre pas tout le roman. La première partie voit Catherine lire Ann Radcliffe et s'initier à la société et à ses rituels. La satire alors s'intéresse surtout au monde des divertissements, aux portraits bien chargés de personnages comme John Thorpe, mais toujours en passant

¹ Barbara Hardy, *A Reading of Jane Austen*, Peter Owen, London, 1975, chapitre « Properties and Possessions » p.136-165.

² Marilyn Butler a écrit l'introduction de *Northanger Abbey*, Penguin, 1995, et, la même année que Barbara Hardy, un passage intéressant sur *Northanger Abbey* dans *Jane Austen and The War of Ideas*, Oxford Clarendon Press, 1975, chapitre « *The Juvenilia and Northanger Abbey* », p.165-181. Néanmoins, elle non plus ne distingue pas cette montée en valeur de l'objet qui va de la légère mousseline au domaine foncier modernisé, puissant et inhumain que représente Northanger Abbey dont le propriétaire est aussi puissant et inhumain que son domaine. C'est dommage car son analyse de certains objets de Northanger Abbey est véritablement intéressante. Mais comme Barbara Hardy, elle oublie dans la foulée de tenir compte de la partie première du récit.

par la symbolique de l'objet. Catherine seule n'est représentée par aucun objet, alors qu'Isabella se camoufle derrière une multitude d'objets mondains qui constituent son masque. La satire du roman gothique n'est véritablement mise en scène que lorsque Catherine arrive à Northanger Abbey. Naturellement, toutes les précautions ont été prises par le narrateur pour préparer son héroïne à être impressionnée. Mais ce qui est purement connecté au roman gothique est annexé pour une satire directe du matérialisme, où les objets se renvoient des symboliques doubles. Il ne s'agit plus de mousseline ou de cabriolet.

A son arrivée à Northanger Abbey, Catherine a la tête pleine de notions romanesques qui ont levé lors de la lecture des *Mysteries of Udolpho* et que Henry Tilney s'est amusé à polir durant le voyage qui mène Catherine chez les Tilney. La pompe qui accompagne le déplacement du général Tilney non seulement correspond à son rang et sa fortune mais abandonne au loin les « gigs » de James Morland et John Thorpe. Catherine pénètre dans la sphère supérieure sociale que Isabella ne connaîtra jamais, punie pour avoir péché contre les lois didactiques des prêcheurs (et, en passant, de l'Eglise que Henry Tilney représente).

Après avoir passé les maisons des gardiens – *lodges of modern appearance* – et une fois à l'intérieur de la demeure, Catherine aperçoit le premier objet qui jette une fausse note en contredisant l'immense cheminée du château de Udolpho et donne un indice au lecteur : le poêle Rumford. Le poêle est une modernisation de la cheminée¹, et avec lui nous entrons à la fois dans la déconfiture de l'atmosphère gothique mais dans le vrai Northanger Abbey et par cette introduction, nous prenons un premier contact avec le caractère modernisateur du général Tilney. Si Catherine est perplexe – et son imagination prête à faire amendement – lorsqu'elle trouve des listes de linge au lieu de lettres dans le secrétaire laqué noir et or de sa chambre, l'intérêt du lecteur devra être piqué par d'autres détails d'apparence anodine. Il y a d'abord le service du petit-déjeuner en porcelaine du Staffordshire. L'industrie de la porcelaine anglaise décolla au 18^{ème} siècle avec notamment Josiah Wedgwood², et le

¹ Les notes de Marylin Butler précisent ce qui suit : « Sir Benjamin Thompson, Count von Rumford (1753-1814) made his name in 1796 as inventor of the state-of-the-art 'stove', actually an efficient fireplace ». Marylin Butler, *Northanger Abbey*, Penguin, 1995, Introduction p.xiv. Rumford supervisa des installations de ce type, améliorant le tirage de ce nouveau genre de poêle par rapport aux grandes cheminées d'antan, et demandant moins de bois pour l'alimenter. L'invention du comte Rumford date donc de deux ans avant l'écriture de l'original *Northanger Abbey*, et constituait une invention toute moderne.

² Pour Paul Langford, les manufactures de porcelaine du Staffordshire évoquent essentiellement Josiah Wedgwood. Techniquement, ce dernier réussit à trouver un procédé pour fabriquer des grès très légers qui, chauffés à une température plus basse, devenaient presque blancs. Ces grès prirent l'appellation de 'creamware' jusqu'à ce que la reine Charlotte lui commande un service entier, et ces grès s'appelèrent alors 'queen's ware'. Paul Langford précise : « The most adroit entrepreneurs were those who exploited the connection between polite patronage and a mass market. This was the *métier* of Josiah Wedgwood. The popularity of his creamware in the late 1760s was secured by the custom of Queen Charlotte at home and the

général Tilney dénote à cet égard une fierté nationale qui nous rapproche du chauvinisme d'un Captain Mirvan, par exemple. Le consumérisme de Wedgwood et de son entreprise (il mourut en 1795) ressort ici par le fait que le général Tilney a acheté un service deux ans plus tôt et qu'il le juge déjà vieux :

But this was quite an old set, purchased two years ago. The manufacture was quite improved since that time; he had seen some beautiful specimens when last in town, and had he not been perfectly without any vanity of that kind, might have been tempted to order a new set. He trusted, however, that an opportunity might ere long occur of selecting one – though not for himself. Catherine was probably the only one of the party who did not understand him.(Northanger Abbey, p.166)

Le lecteur, lui, est-il censé déjà comprendre ? Nous devinons que le général encourage l'amitié entre Catherine et sa fille, et peut-être un rapprochement entre elle et son fils, mais nous ne savons rien d'autre. Aucun indice n'a encore filtré. Cette parodie de roman gothique possède donc son propre suspense dès que l'héroïne franchit le seuil de Northanger Abbey. Que peut-on, du point de vue consumérisme, déduire de ce passage ? D'abord, la variété des formes et des motifs sans cesse renouvelés devait séduire la clientèle au point de vouloir investir dans un autre service¹. Ce principe s'applique à tous les acheteurs, quel que soit leur niveau sur l'échelle sociale. C'est au phénomène d' « égalité devant l'Objet » théorisé par Baudrillard², que s'applique déjà le consumérisme de la fin du 18^{ème} siècle, époque où, nous l'avons vu plus haut, la culture du plaisir et du beau était le moteur de la consommation (parfois d'objets très laids). En ce qui concerne le lecteur, ce service de porcelaine est en même temps un premier indice et un piège, tout comme la série d'objets propres au séjour de Catherine. C'est un premier indice qui permettra de deviner la

Tsarina Catherine II in Russia. In the following decade, the market which he achieved both for his black basalt ware and his celebrated 'jasper', had a good deal to do with his success in exploiting the snob value of 'antique forms' while adapting them to the requirement of middle-class taste. [...] as businessmen [Wedgwood and Boulton] they were cautious in their politics, no doubt prudently, given the need to collaborate with a range of interests and propertied families in a region known for its old-fashion Toryism. » Paul Langford, *A Polite and Commercial People, England 1727-1783*, Clarendon Press, Oxford, (1989) 1998, p.665-666. La nécessité d'être prudent en affaires s'explique par le fait que Wedgwood était membre de la Lunar Society (qui se composait de grands scientifiques comme James Watt, de médecins comme Erasmus Darwin, ou de penseurs comme Priestley) et un non-conformiste (ce qui signifie que bien des voies de l'establishment lui étaient fermées); la porcelaine du Staffordshire peut être indirectement associée à ce modernisme et à cette libre pensée propre à Wedgwood et aux autres membres de la Lunar Society, mais aussi au consumérisme qui savait intelligemment ménager les différentes catégories et échelons sociaux auxquels appartenaient leurs clients. Naturellement les manufactures de porcelaine du Staffordshire continuèrent après la mort de leurs pères fondateurs et ceci jusqu'à nos jours.

¹ Le coût était probablement conséquent si on en juge au nombre de pièces qu'un services entier comportait dans les grandes maisons et que l'on peut encore examiner dans un endroit comme Woburn Abbey de nos jours.

² Jean Baudrillard, *La société de consommation*, Denoël, Folio, 1970, p.60.

raison pour laquelle le général Tilney a invité Catherine à Northanger Abbey ; c'est un piège parce que le lecteur, qui ne peut en aucun cas deviner le coup de théâtre des derniers chapitres, et qui voit les craintes de Catherine fondre au grand jour d'une rassurante pseudo-réalité, oublie d'être méfiant et ce notamment à l'égard d'un homme de rang et de pouvoir.¹

Le fait est que l'on pourrait croire que l'intrigue s'articule désormais uniquement autour des tours que joue la lecture des romans gothique sur l'imagination d'une candide jeune fille. Mais il faut autant tenir compte du bandit que de l'héroïne ; ici, le général Tilney remplace Montoni et ce en toute légalité, en tout respect et en tout « honneur » (en jouant sur le mot). Qu'est-ce qui permet d'établir un rapprochement entre le bandit et le général, mis à part le fait qu'ils sont tous deux possesseurs d'une demeure ancienne et s'intéressent de près à la fortune d'une femme (pour Montoni) et d'une jeune fille (pour le général). De fait, *Northanger Abbey* ne dénonce pas seulement les excès de la mode mais ceux du progrès technique et matériel dont le général Tilney est établi représentant. Les objets les plus fortement connotés de matérialisme, après la légèreté de la mousseline et les publications Minerva, sont les multiples serres situées à l'intérieur des murs qui constituent une partie de l'enclosure des terres de Northanger Abbey.

Pour éblouir Catherine qu'il croit être une héritière, le général Tilney lui montre l'aménagement des jardins qui se sont constitués potager. Il ne s'agit plus d'un potager familial mais d'une entreprise :

The number of acres contained in this garden was such as Catherine could not listen to without dismay, being more than double all the extent of all Mr Allen's, as well as her father's, including church-yard and orchard. The walls seemed countless in number, endless in length ; a village of hot-houses seemed to arise among them, and a whole parish to be at work within this enclosure. (Northanger Abbey, p.168)

Il y a un aspect sinistre au progrès qui ne bénéficie qu'à une seule personne. Le mot « enclosure » ne peut qu'évoquer l'exclusion des pauvres, et l'impossibilité de pacage sur ce qui constituaient probablement d'anciens *commons*. Cette nouvelle technique de multiplication de serres que l'on peut appeler *market-gardening* permet au général Tilney de rentabiliser ses serres au maximum sans avoir à mettre ses terres en fermage. Il n'y a donc à son service que des jardiniers qui socialement se placent tout au bas de l'échelle puisqu'ils produisent pour d'autres et non pour eux-mêmes. Ce petit passage ironique décrit

¹ Deux notions que le 18^{ème} siècle et ses lecteurs respectaient, rappelons-le.

cette efficacité au service d'un seul et constitue un double-entendre sur la contradiction entre un capitalisme des plus modernes pour l'époque et l'aspect féodal qu'il peut donner.

Métaphoriquement, nous avons un village inféodé (il est encerclé, donc il n'est pas libre). L'ironie joue sur ces murs interminables qui ont le double rôle d'exclure et de privilégier, accentuant ainsi l'excès de part et d'autre. Quant aux fruits (le général Tilney a plusieurs serres exclusivement réservées à la culture d'ananas), ils ne seront mangés que par l'élite sociale des Tilney, des amis, des relations, appartenant tous à une caste qui se défend contre plus pauvre. Les signifiants tiennent lieu de litote pour des signifiés brutaux, et les superlatifs ont une valeur pleine ; nous ne sommes plus dans le parler des gens du « Ton » mais dans la rentabilité, une réalité qui nous est communiquée à la fois par la stupeur de l'héroïne et la désapprobation sous-entendue de l'auteur. Le portrait du général Tilney ne serait pas complet sans son orgueil qui établit des comparaisons tellement à son avantage, qu'au lieu de donner un ordre de grandeur de l'objet référent, elles dénoncent la vanité du personnage. Ainsi compare t-il son potager et ses serres à ceux du seul homme riche que Catherine connaisse : Mr Allen. La technique ironique employée dans le passage suivant est celui de l'énonciation polyphonique qui fait entendre les voix des locuteurs (le général Tilney et Catherine) et celle du narrateur – peut-être l'auteur – ceci toujours par le biais du discours rapporté :

'How were Mr. Allen's succession-houses worked ?' describing the nature of his own as they entered them.

' Mr. Allen had only one small hot-house, which Mrs Allen had the use of for her plants in winter, and there was a fire in it now and then. '

'He is a happy man!' said the General, with a look of very happy contempt.'
(*Northanger Abbey*, p.169)

Le dialogue entre les deux locuteurs et l'adjonction propre au narrateur « happy contempt » constituent un rendu visuel de la position de chacun. A partir de cette visite des jardins, commence à germer dans l'imagination de Catherine que le général Tilney a pu avoir sa part de responsabilité dans la mort de feu Mrs Tilney, et dans celle du lecteur que Catherine n'a peut-être pas tort d'éprouver de l'aversion pour cet homme.¹ Ce sentiment provient du fait que la satire est devenue sans complaisance. L'esprit de prédation des Thorpe n'avait pas l'envergure de celui d'un général Tilney. Le burlesque et le comique se sont éclipsés ; la vulgarité et la familiarité qui sont encore sur un pied auquel n'importe quel

¹ Dans *The Mysteries of Udolpho* de Ann Radcliffe, la riche tante de l'héroïne meurt des mauvais traitements que lui inflige Montoni qui l'a épousée pour sa fortune.

lecteur peut se mesurer ont disparu. Non seulement sommes-nous dans une sombre parodie d'*Udolpho*, mais surtout nous nous trouvons en présence de la description et des conséquences du matérialisme, du capitalisme et de la modernisation inhumaine des rendements, dont l'échelle est bien plus grande, ce qui explique que Catherine ne pourrait faire le poids face au général Tilney que si elle était une véritable héritière.

Pour mieux parvenir à élaborer sa dénonciation, Austen fait en sorte que ce qui demeure imaginaire chez Catherine soit habilement entrecoupé de descriptions des aménagements de Northanger Abbey. L'effet à la réception est double : d'une part, le lecteur est intrigué et commence à douter de l'honorable général Tilney, d'autre part, l'ironie travaillant autant sur la métaphore filée que sur un explicite trompeur, il raisonne sur le fait que cette modernité propre ne saurait dissimuler de cadavre. En effet. Si cadavre il y a, c'est le vieux couvent :

Catherine could have raved at the hand which had swept away what must have been beyond the value of the rest, for the purposes of mere domestic economy; and would willingly have been spared the mortification of a walk through scenes so fallen, had the General allowed it; but if he had a vanity, it was in the arrangement of his offices; [...] They took a slight survey of all; and Catherine was impressed, beyond her expectation, by their multiplicity and their convenience. (Northanger Abbey, p.174)

Allons, ce n'est pas si mal si Catherine finalement admire la bonne administration de ce couvent restauré et méconnaissable, dont l'organisation n'a cependant qu'un seul but : rapporter au général et à sa famille. Ce cheminement dans la partie la plus modernisée du couvent et dans le prosaïsme de centaines de placards et d'innombrables domestiques affairés est répercuté par un cheminement dans les sentiments de Catherine qui passent du dégoût au plus grand étonnement. Cette progression influe sur le lecteur que cette modernisation pourrait induire à oublier toutes les horreurs gothiques, d'où la nécessité pour Austen de contraster ce progrès avec la promenade sombre et humide de feu Mrs Tilney. Ce va et vient entre ce qui semble deux extrêmes laisse le lecteur dans la même perplexité que Catherine. Pourtant, dans ce contexte de mise en route de la Révolution Industrielle, le lecteur pourrait être amené à admirer l'ingéniosité des aménagements et être impressionné autant par la gestion du capital immobilier que par le pouvoir de l'argent. Mais comme Ferrier plus tard, Austen ne vise cet enrichissement sans humanité et au détriment des autres que pour le mettre en satire. Et de fait, la force conquérante de l'argent est la cible que dénonce réellement la satire. L'argent est vu comme bien plus dangereux qu'une brochette de bandits italiens parce que ses manifestations sont pernicieuses ; la

nécessité d'entretenir Northanger Abbey dans sa condition florissante oblige le sacrifice des enfants Tilney (et sans doute du bonheur de Mrs Tilney dont les enfants ne cachent pas qu'elle était malheureuse) et donc la chasse active aux héritières en ce qui concerne les deux fils. Il ne reste d'ailleurs plus que l'argent comme cible de satire, une fois que Henry Tilney a définitivement désabusé Catherine dont les illusions gothiques se sont dissipées. Le lecteur reste sur sa faim. Pourquoi un tel crescendo, pourquoi une montée de la satire gothique si c'est pour en arriver là ? Il s'attendait quand même, tant Austen le préparait habilement depuis Bath, à débusquer quelque noirceur. Il faut donc une fin qui justifie les moyens narratifs mis en œuvre. Nous avons comme ultime démonstration de l'homme d'affaires prospectant le client naïf, le chapitre où le général Tilney fait lourdement l'article en montrant à Catherine les avantages de Woodston (dont Henry Tilney est pasteur). De fait, Austen utilise les mots d'un agent immobilier :

'We are not calling it a good house,' said he. – 'We are not comparing it with Fullerton and Northanger – We are considering it as a mere Parsonage, small and confined, we allow, but decent perhaps, and habitable ; and altogether not inferior to the generality ; or, in other words, I believe there are few country parsonages in England half so good. It may admit of improvement, however. Far be it from me to say other wise... (Northanger Abbey, p.199)

Naturellement le général Tilney joue, avec une fausse modestie, sur la sous-évaluation visible du bien à marchander jusqu'à ce qu'il traduise à Catherine le sens sous-entendu de son vocabulaire immobilier : Woodston est un presbytère de qualité, un placement comme il y en a peu en Angleterre. L'attitude du général montre également qu'il considère avoir déjà trouvé acquéreur alors qu'il donne des ordres pour que le cottage admiré par Catherine ne soit pas démoli.

Plus le général Tilney montre d'obligeance à Catherine, et plus elle est silencieuse. Son malaise se répercute à la réception quand le lecteur se demande pourquoi un homme si riche et si autoritaire fixe son dévolu sur une héroïne du genre de Catherine pour belle-fille. Il n'y a pas l'ombre d'un pouvoir d'achat et nous sentons que le général se trompe d'interlocuteur. Alors que l'on semble glisser vers une conclusion heureuse mais inexplicable, le récit atteint la clé de voûte du suspense et Catherine est renvoyée comme une malpropre sans un mot d'explication.

Il est intéressant et moralement satisfaisant de découvrir par la suite que John Thorpe, avec son bagout vulgaire et sa familiarité d'imitation de dandy, a réussi à tromper un homme aussi expérimenté que le propriétaire de Northanger Abbey ; c'est la métaphore

du vilain grain de sable qui parvient à immobiliser une grosse machine. A partir du moment où l'auteur punit le général pour avoir écouté les potins mal fondés de John Thorpe, la satire a remporté sa victoire de dénonciation dans la douleur. Le général Tilney est mis à nu dans sa rapacité ; entre les promesses d'un bonheur matériel et l'honnêteté d'une jeune fille dont la dot ne contribuera en rien à l'amélioration patrimoniale de la famille Tilney, Henry a choisi. Dans la logique matérielle de son père, son choix fait de lui un imbécile. Dans la logique gothique du roman, le lecteur, qu'il soit du 18^{ème} siècle ou de nos jours, sera forcé de partager le point de vue de Catherine :

Catherine, at any rate, heard enough to feel, that in suspecting General Tilney of either murdering or shutting up his wife, she had scarcely sinned against his character or magnified his cruelty. (p.230)

C'est ainsi que le narrateur a édifié son intrigue sur deux lignes de satire : la ligne gothique et les objets qui vont du désir de plaire jusqu'à symboliser les excès du pouvoir de l'argent ; cela permet au lecteur de juger des forces matérialistes qui animent les comportements d'un échantillonnage de prédateurs sociaux. Les personnages des deux sexes, avec les moyens qui leur sont propres, sont à la recherche de bonheur matériel. Cette quête graduée a démontré comment les différents paliers qui constituent la « middling sort » jonglent avec les objets dans le but d'en acquérir d'autres et avec cela une position sociale et le pouvoir qui va avec.

Alors que *Northanger Abbey* joue avec l'ironie et le jeu de la fausse dépréciation, *Marriage* proclame ouvertement la banqueroute de la morale par l'objet régissant.

3- L'avidité consummatrice de Lady Juliana

Lady Juliana est l'anti-héroïne majeure qui domine tout le roman de *Marriage* depuis son mariage à un bel écossais sans fortune jusqu'à ce que ses filles se marient. Fille de comte, elle fuit le devoir filial (épouser un riche duc laid et âgé) pour se marier à la sauvette à dix-sept ans et imposer ce même devoir à l'une de ses filles vingt ans plus tard. Cet amalgame de mariage de raison et de mariage-déraison sera investigué en partie IV, mais nous pouvons cependant nous interroger sur l'importance de l'origine sociale de cette anti-héroïne dans la satire. Dans *Marriage*, nous ne sommes plus dans la « gentry », mais au niveau de l'aristocratie.¹ L'aristocratie anglaise est mise en parallèle avec la vieille noblesse écossaise par la romancière. Nous avons une vision clairement subjective qui nous donne une échelle de travers respectifs, dont les plus ridicules sont écossais et les plus inacceptables moralement sont anglais. Si Lady Juliana est fille d'un comte, Henry Douglas, le mari, est le second fils d'un *Laird* des Highlands, ce qui lui confère une culture aristocratique locale – et serait donc acceptable au regard indubitablement patriotique de l'auteur en sa qualité d'écossais – s'il n'avait pas été contaminé définitivement par la dissipation de la vie à Londres.

Un point doit être dès maintenant souligné : le compte-rendu des attitudes et des conditions socioculturelles donne corps à la satire qui est portée par une romancière appartenant à la gentry² (le père de Ferrier était notaire) vers une classe dominante qu'elle ne voit que de l'extérieur, en dépit de son amitié avec Charlotte Clavering, la nièce du duc d'Argyll. L'insistance sur les détails de la vie quotidienne et l'absence de perspective politique nous rappellent, de plus, les limites socialement imposées à la liberté d'opinion d'une romancière du début du 19^{ème} siècle si elle veut être populaire.

¹ Rappel : les représentants de l'aristocratie siégeaient à la Chambre des Lords ; leur position était à l'époque héréditaire tout comme leur titre. Les ressortissants de la gentry, comme les chevaliers ou les baronnets que nous trouvons chez Austen, pouvaient entrer au Parlement et siéger à la Chambre des Communs mais leur position devait être reconduite par des élections. L'aristocratie anglaise constituait une classe bien plus réduite en Angleterre que dans les autres pays européens du fait de la primogéniture. Comme l'explique Xavier Cervantes : « *Les pairs du royaume – par ordre décroissant de préséance, ducs, marquis, comtes, vicomtes et barons ; les baronnets étaient nobles mais ne faisaient pas partie de la pairie – étaient au nombre de 171 en 1714, et de 220 en 1790, à la suite de la création d'un grand nombre de nouveaux titres de lord par George III dans les années 1780. (...) Tous les pairs adultes étaient membres de la Chambre des Lords ; le cas des pairs écossais était particulier puisque seuls 16 d'entre eux disposaient d'un siège à la Chambre Haute.* » Xavier Cervantes, *L'Angleterre au XVIII^e siècle, 1714-1800*, Presses Universitaires de Rennes, 1998, p.125-126.

² Selon les critères de Amanda Vickery. Comme nous l'avons vu pour Austen, la gentry englobait les propriétaires terriens et certaines professions libres.

La satire dans *Marriage* vise les différents domaines où se manifeste le matérialisme touchant au monde des femmes, et accessoirement à la condition féminine dans les couches sociales supérieures. Ferrier concentre un nombre impressionnant de défauts sur le seul personnage de Lady Juliana, sans lui concéder de trait compensatoire. Le caractère superficiel et vain de Lady Juliana est ainsi supporté par un égoïsme à tous crins qui soutend ses actes et ses pensées, et, en ce qui nous concerne, alimente la rhétorique matérialiste de la satire.

Dans ce chapitre nous allons voir comment la satire se focalise sur un personnage qui, par ses excès dépensiers et l'asservissement par l'objet, non seulement répond à certains points de la théorie de Baudrillard, mais, par une structure exponentielle d'acquisition d'objets, construit la moitié du récit. Ce personnage est satirique dans le sens où l'entendent Duval et Martinez :

La fabrication du personnage satirique suit les règles rigoureuses d'une dégradation systématique. Le satiriste l'élabore au moyen d'une rhétorique tout entière employée à le discréditer. Tropes et figures agissent de conserve dans une stratégie de construction qui est en même temps une machine de démolition. (...) Les visions synecdochique, hyperbolique et métonymique s'associent dans la caricature et la vision métaphorique infléchit le portrait vers le grotesque.¹

Nous n'avons pas affaire à un personnage qui joue les satiristes (comme Captain Mirvan), mais qui est la cible du discrédit moral. Le personnage de Lady Juliana entre en outre dans l'espace contradictoire Angleterre – où la consommation est dirigée par l'esprit de la mode et les plaisirs d'une vie dissipée dont l'extravagance atteint un point culminant avec le prince régent/George IV – et Ecosse – où la consommation répond aux besoins raisonnables. Ainsi, lorsque Lady Juliana s'en va vivre les premiers mois de son mariage au château de famille du *Laird* de Glenfern, son beau-père, elle et son mari n'ont plus d'argent et leur consommation est donc nulle. Son ennui des choses simples et son horreur des façons campagnardes se manifestent après une anticipation de plaisirs suggérés par ses amies londoniennes qui toutes appartiennent à une aristocratie en titres comme en divertissements :

There now remained but one course to pursue ; and that was to seek refuge at his father's in the Highlands of Scotland. At the first mention of it, Lady Juliana was transported with joy ; and begged that a letter might be instantly dispatched, containing the offer of a visit : she had heard the Duchess of M. declare nothing could be so delightful as

¹ Sophie Duval, Marc Martinez, *La satire*, Armand Colin, 2000, p.194-195.

the style of living in Scotland: the people were so frank and gay, and the manners so easy and engaging. Oh! It was delightful! And then Lady Jane G. and Lady Mary L. and a thousands other Lords and Ladies she knew, were all so charmed with the country, and all so sorry to leave it. (Volume I, Chapter 1)

Il y avait bel et bien une mode de l'Ecosse au début du 19^{ème} siècle, qui se poursuivait d'ailleurs durant tout le siècle à cause de la chasse et de la pêche au saumon, et qui commença avec la mode romantique et l'intérêt pour le pittoresque.¹ L'un des événements du calendrier social écossais était The Northern Meeting qui avait lieu en octobre à Inverness et qui se célébrait par des bals, des fêtes et des dîners. On peut penser que cet événement est présent dans l'esprit de Lady Juliana quand elle envisage une succession de divertissements.²

Mais Lady Juliana ne goûte pas le pittoresque ; elle n'est invitée, pour tout divertissement élégant, que chez la vieille gorgone qu'est Lady Maclaughland, dont le mari est un vieux *fop* éclopé et rabougri, ou chez sa charmante belle-sœur, Mrs Douglas, qui a su créer un havre délicieux autour d'elle à Lochmarlie Cottage (mais comme son nom l'indique, un cottage ne peut suffire à Lady Juliana, fille de comte et amoureuse de la vie dissipée citadine). La description poétique des alentours de ce cottage trahit de façon éloquente l'amour de Ferrier pour son pays dont elle réserve la beauté aux gens bien pensants ; si le cadre et les façons simples des écossais peuvent donner l'impression que l'on peut vivre libre et heureux en Ecosse, Ferrier l'interdit. Point de rousseauisme, les romans français et allemands détournent les cœurs du droit chemin, comme elle le démontre avec Adélaïde, fille de Lady Juliana, qui s'enfuit avec son cousin Lord Lindore après avoir lu Rousseau et Goethe (III, xix). Lady Juliana se montre bien sûr incapable d'apprécier la véritable beauté de l'Ecosse, car son cœur est constitué d'artifices et l'Ecosse, pour l'auteur de *Marriage*, symbolise l'absence d'artifices. Comment le personnage s'élabore t-il ?

¹ Venetia Murray cite le poète Southey qui écrit sur ce point en 1807 : « ...a taste for the picturesque has sprung up ; and a course of summer travelling is now looked upon to be as essential as ever a course of spring physic was in old times. While one of the flocks of fashion migrates to the sea-coast, another flies off the mountains of Wales, to the lakes of the northern provinces, or to Scotland...all to study the picturesque, a new science for which a new language has been formed, and for which the English have discovered a new sense in themselves, which assuredly was not possessed by their father. » Venetia Murray, *High Society in the Regency Period, 1788-1830*, Penguin, 1998, p. 129.

² Venetia Murray cite les mémoires d'une certaine Elizabeth Grant of Rothiemurchus comme source d'information sur le Northern Meeting car celle-ci en était l'une des débutantes. Les descriptions données par cette Elizabeth Grant à cette occasion se concentrent sur ses robes (de mousseline), le nombre de bals et de dîners. Cf : Elizabeth Grant of Rothiemurchus, *Memoirs of a Highland Lady*, ed. A.Todd, Canongate Classics (Edinburgh), 1992. Ceci confirme néanmoins l'existence d'une vie de divertissements dans les Highlands. Murray précise : « (The Northern Meeting) was inaugurated at the turn of the century by the Duchess of Sutherland, ' who was the Life of all circles she entered...There were dinners and balls in the evenings ; the mornings were devoted to visiting neighbouring friends and the beautiful scenery abounding on all sides. ' Ibid, p. 132.

Depuis le premier chapitre nous voyons Lady Juliana mettre en balance l'amour des objets et l'amour tout court. L'amour physique remporte le premier round sur les parures et le titre de duchesse, choix dont elle se repentira au bout de quelques mois de vie écossaise. Mais ce n'est pas en simple amoureuse rousseauiste que Lady Juliana va se réfugier chez son beau-père, le *Laird* de Glenfern. Elle commence sa collection d'objets et la construction de son personnage en emmenant avec elle une bonne, un laquais, deux chiens, un écureuil apprivoisé et un perroquet. Son entrée à Glenfern Castle a toute la stridence nécessaire à souligner l'intrusion sonore de l'esprit de la dissipation chez le seigneur des lieux :

...her Ladyship followed, leaning on her husband, her squirrel on her other arm, preceded by her dogs, barking with all their might, and attended by the mackaw, screaming with all his strength ; and in this state was the Lady Juliana ushered into the drawing-room of Glenfern Castle. (Volume I, Chapter ii)

Cet équipage fait inmanquablement penser à celui d'une bacchante, le désordre et la confusion accompagnant ses gestes ; en outre cet aspect païen est nécessaire pour ancrer chez le lecteur l'opposition entre ce qui est moralement recommandé (que Ferrier veut religieux et moral) et l'inacceptable (que symbolise Lady Juliana). Ferrier nous précise par ailleurs que Lady Juliana est accoutumée aux marques de respect que l'on donne à une divinité païenne : « never approached, but with the respect due rather to a *divinity* than to a mortal ». Tout au long du récit, Lady Juliana impose une image de chaos et d'absurdité à opposer au monde sensé et raisonnable qui est le lot de l'héroïne (sa fille Mary), et de sa nièce, Lady Emily. Le combat entre force païenne et devoir religieux est symbolisé par la juxtaposition des deux personnages que sont Lady Juliana et sa fille Mary ; Mary ne connaît pas le plaisir des artifices ni celui de la possession, et il est très clair que l'objet (statut que partagent les animaux de compagnie et de collection) est à rattacher au monde païen à la façon dont Ferrier nous montre comment Lady Juliana se constitue son habitat. Désordre et amoncellement d'objets inutiles à ramasser et à ranger par d'autres caractérisent cet habitat de Lady Juliana qui n'attribue aux objets que la soif éphémère liée au caprice, et qui se manifeste par le fait que dès qu'elle est en possession d'un objet, elle ne lui manifeste plus guère d'attention (exception faite des chiens) ; l'objet perd toute fonction et le livre est à ranger parmi ces objets dont la symbolique est disloquée. Prenons la réflexion critique d'Adelaïde :

'Lady Juliana never reads like any body else', said her daughter; 'she is forever mislaying books. She has lost the first volumes of the two last novels that came from town, before I had even seen them.' (Marriage, p.226)

La réponse à cette critique montre l'incapacité totale de Lady Juliana non seulement de se concentrer sur une lecture quelconque, mais de s'y retrouver, ne mentionnons même pas d'apprécier le texte écrit :

'How do you do, love ? I'm afraid you are very angry with me, about that teasing Le ---, I can't conceive where it can be; but here is the third volume, which is much prettier than the second.' (Marriage, p.227)

On appréciera à sa juste valeur l'adjectif « pretty », utilisé avec ironie de la part de l'auteur mais sans ironie chez Lady Juliana qui en est incapable – accolé à un objet comme le livre.

Comme toute consommatrice effrénée qui se respecte, le désir d'objet est généralement suivi de l'ennui de ne plus avoir à le désirer. Lorsque Lady Juliana, jeune mariée, se rend à Lochmarlie Cottage, elle découvre une demeure rendue délicieuse par les soins de sa belle-sœur, Mrs Douglas, qui allie vertu et respectabilité aux grâces intellectuelles et artistiques ; cet univers est immédiatement accaparé par la visiteuse dont le sans-gêne et les caprices soulignent son incapacité à apprécier ce qui est plaisant autrement que pour son amusement personnel. Nous la voyons arracher des fleurs pour son plaisir avec une avidité comparable à un déferlement de sauterelles :

'How delightful !' exclaimed Lady Juliana, as she stopped to inhale the rich fragrance: 'Moss roses! I do delight in them,' twisting off a rich cluster of flowers and buds in token of her affection: 'and I quite doat upon Heliotrope,' gathering a handful of flowers as she spoke. Then extending her hand towards a most luxuriant Cape Jessamine - (Marriage, p.95)

Il y a dans cette action d'arracher, une violence révélée au grand jour qui appartient à l'insatiable consommatrice pour laquelle tous les objets n'existent qu'en fonction d'elle-même. Le plaisir physique de s'emparer, de détruire l'harmonie du jardin d'hiver, et donc de priver les autres du plaisir de la contemplation, est un acte de brutalité en accord avec l'égoïsme ravageur qui la caractérise. Cette violence envers les fleurs annonce une autre violence qui se manifesterà à l'égard de ses filles jumelles lorsqu'elles seront bébés. Pour une coquette sans cœur, l'égoïsme va de pair avec une complaisance envers elle-même, et en particulier envers sa personne physique, car c'est le corps que l'on orne, et dont on

satisfait l'appétit, qu'il soit charnel ou consommateur. Mais comme l'appétit, lorsque celui-ci est satisfait, le charme de la nourriture ou des plaisirs devient inexistant. Au bout de quelques jours à Lochmarlie Cottage, Lady Juliana n'éprouve plus que de l'ennui :

As long as novelty retained its power, and the comparison between Glenfern and Lochmarlie was fresh in remembrance, Lady Juliana, charmed with every thing was in high good humour. But as the horrors of the one were forgotten, and the comforts of the other became familiar, the demon of ennui again took possession of her vacant mind; and she relapsed into all her capricious humours and childish impertinences. The harpsichord, which, on her first arrival, she had pronounced to be excellent, was now declared quite shocking; so much out of tune, that there was no possibility of playing upon it. The small collection of well-chosen novels she soon exhausted, and then they became 'the stupidest books she had ever read;' the smell of the Heliotrope now gave her the head-ache; the sight of the lake made her sea-sick. (Marriage, p.98)

Cette description évoque l'assouvissement du plaisir et la lassitude caractéristique de cet assouvissement. Il n'y a de bonheur que si d'autres objets à convoiter, puis à acquérir, se présentent en succession. Cet exemple n'est qu'un avant-goût de scènes plusieurs fois répétées dans le récit mais dans un ordre croissant du nombre ou du prix des objets. Ici, Lady Juliana vole son plaisir à une autre puisqu'elle n'a pas les moyens financiers d'acquérir quoi que ce soit lors de son séjour en Ecosse. Mais lorsqu'elle retournera à Londres, sa soif de plaisirs décuplée par une abstinence forcée la précipitera, elle et son mari, dans un vertige de consommation.

Pour mieux montrer comment l'éducation influe sur le désir matériel ou la retenue, Ferrier dote Lady Juliana de deux jumelles. Nous avons un passage expressément concocté par l'auteur pour rendre Lady Juliana odieuse à son lectorat, alors qu'elle avise son mari en train d'embrasser avec ravissement les deux bébés. Pour une fois concise, Ferrier met en quelques lignes seulement plusieurs des traits majeurs du personnage satirisé :

'How can you kiss them, Harry ! They are so ugly, and they squall so! Oh do, for heaven's sake, take them away! And see, there is poor Psyche, quite wretched at being so long away from me – Pray put her on the bed.' (Marriage, p.117-118)

Ce discours est à la fois sonore et visuel, ce qui nous rappelle l'un des traits majeurs de Ferrier qui excelle dans le transfert du descriptif vers son lecteur. Comme on le voit, l'auteur mêle le cliché de la mère indigne et l'anthropomorphisme dans ce discours direct qui dénonce son locuteur ; ces sentiments pourraient de nos jours être interprétés de façon

différente (traumatisme postnatal et affection pour les animaux), si nous n'étions pas déjà prévenus contre la superficialité vaniteuse, et parfois imbécile du personnage. Cet échantillon de trois lignes exprime aussi un renversement des valeurs qui se manifeste dans une société si maniérée et si précieuse qu'elle va contre nature. D'abord, il y a le rejet des bébés, et ensuite le désir d'avoir à leur place sur son lit son chien favori qu'elle gâte de façon absurde. Alors que Lady Juliana laissera le soin à sa belle-sœur de trouver un nom pour l'héroïne (le bébé qui pleure le plus et donc le moins désirable), détail qui démontre l'indifférence complète de la mère vis-à-vis de l'enfant et de Lady Juliana vis-à-vis de ce qui n'est pas elle-même, les noms des chiens (Cupid, Beauty, Psyche) sont également suggestifs : l'amour, la beauté et l'âme, trois grands et beaux concepts que la civilisation européenne du 18^{ème}/19^{ème} siècle n'associerait pas volontiers à des chiens surtout quand ils sont présentés comme favoris par rapport à des bébés. Mais ces noms proviennent également de la mythologie, et sont donc porteurs d'identités païennes qui conviennent tout à fait à un personnage de bacchante. Il est clair que Ferrier choisit ces noms à dessein pour insister sur le caractère outrageusement superficiel d'un personnage qui, s'il a de la beauté, n'a d'amour que pour lui-même, et dont l'âme n'est sensible qu'en ce qui la concerne. Cette frivolité omniprésente fait partie de la stratégie satirique qui vise à nous rendre le personnage insupportable. Notons qu'en ce qui concerne la réception d'un ouvrage satirique, la théorie de Iser entre partiellement en conflit avec la manœuvre de la satiriste puisqu'il écrit :

*Car le texte de la fiction ne décrit pas les faits ; dans le meilleur des cas il les ébauche en vue de stimuler l'imagination du lecteur. Celle-ci serait paralysée si les stratégies déterminaient d'un bout à l'autre les réactions du lecteur.*¹

La stratégie narrative de Ferrier est par endroit simpliste et cousue de fil blanc et, malgré cela, elle peut déterminer l'impact que le portrait surchargé de son personnage peut avoir sur son lectorat. Dans le cas précis des bébés, Ferrier cherche bien sûr à choquer son lectorat dans ce qui est la représentation la plus traditionnelle du rôle de la femme : la reproduction et l'amour des enfants. N'oublions pas que Wollstonecraft comme Edgeworth considèrent que l'éducation des enfants est la sphère de la femme, tandis que tout ce qui fait d'elle une créature désirable pour l'homme, ainsi que son irresponsabilité provient du rôle culturel que le patriarcat lui aurait attribué.² Le rejet des nouveaux-nés pour un chien de

¹ Wolfgang Iser, *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, Mardaga, 1976, p.162-163.

² Voir chapitre 1 dans partie I.

compagnie devait donc être à la limite du crédible à l'époque de l'auteur, et tout comportement déviant des grandes lignes prônées autant par les féministes comme Wollstonecraft que par le patriarcat, ne peut être que foncièrement mauvais. Il semble évident que la satiriste doit anticiper la réaction de son lectorat pour mieux l'influencer. Pour une dénonciation efficace, la satire de Ferrier joue sur des travers si énormes qu'il n'y a pas motif à controverse, et l'attitude de Lady Juliana est calculée pour la rendre antipathique au lectorat et donc, par contraste, pour rendre l'héroïne sympathique. L'imagination du lecteur a peu d'espace pour se déployer avec Ferrier qui se sert autant du discours direct que des descriptions dans la narration pour permettre une visualisation des plus complètes.

L'indifférence du père de Lady Juliana a donc fait d'elle un pseudo-monstre. Nous nous retrouvons avec un personnage qui n'a jamais connu autre chose qu'une existence matérielle, et s'est développé avec et au travers des objets, ce qui explique comment chaque moment de sa vie est relié à un objet, et l'indifférence pour celui ou celle qui lui procure ces objets, du moment qu'elle les obtient. Il y aura donc une liste de victimes dans le sillage de Lady Juliana, autant objets physiques que créatures vivantes, les uns par lassitude, les autres parce qu'ils ne peuvent plus servir de fournisseurs d'objets. Ce sera le cas de son mari, Henry. General Cameron, son protecteur, finira par lui couper les vivres, et, endetté, Henry sera obligé de servir dans un régiment des Indes. Naturellement Lady Juliana refusera de le suivre et le traitera de barbare pour avoir osé penser qu'elle devrait sacrifier son existence de plaisirs à Londres.

Outre le rejet de ses nouveaux-nés, ce petit passage qui souligne l'attention disproportionnée de Lady Juliana pour les chiens décoche aussi un trait satirique supplémentaire touchant l'intérêt accru du siècle des Lumières pour le règne animal.¹

¹ Roy Porter consacre un paragraphe sur l'évolution de la pensée concernant les animaux au 18^{ème} siècle dans *Enlightenment*, au chapitre 15, sur l'éducation. Il rappelle que les Lumières repensèrent le statut de l'animal et les relations de l'homme envers lui, après s'être penchées sur l'éducation de l'enfant. D'un côté, il y avait la manie de collectionner les animaux (morts ou vivants, comme les papillons ou les animaux en cage), de l'autre certains dénoncèrent la cruauté de l'homme dans son traitement des animaux, comme les sports cruels. Le siècle des Lumières voit donc certains penseurs (Bentham, Sterne, Dr Johnson) décider que l'animal est doué de sens, dont celui de la douleur, et ils dénoncent la vivisection. (Dr Johnson se plaignait des expériences sur les animaux, en 1758, les comparant à des tortures, et dénonçant les médecins expérimentateurs : « those whose favourite amusement is to nail dogs to tables and open them alive »). Vers la fin du 18^{ème} siècle, certains éducateurs estimaient que les animaux avaient des leçons à donner, dont Sarah Trimmer : « Sarah Trimmer's *Fabulous Histories Designed for the Amusement and Instruction of Young People* (1786) pointed, for example, to 'the exact regularity with which they (les animaux) discharge the offices of cleanliness and economy'. Il ne fallait cependant pas confondre la bonté envers les animaux et les caprices, comme le rappelle John Newbery dans son livre de science élémentaire à l'usage des enfants, *Tom Telescope* : « Tom told of a neighbour who treated creatures well so long as they amused him, but who also raged 'at poor children who were shivering at his gate, and sent them away empty-handed. » Roy Porter, *Enlightenment*, Penguin, 2000,

Ferrier ne vise naturellement que les excès de certains – comme celui que l'on retrouve dans *Tom Telescope* – et dénonce autant une absurde complaisance envers des animaux de compagnie qu'elle estime visiblement devoir être dressés, que la manie de collectionner des êtres vivants comme s'ils étaient autant de bibelots. Au cours du récit, Lady Juliana se rendra coupable de ces travers contradictoires qui vont contribuer à étoffer son personnage autant qu'à nous présenter le portrait d'une acheteuse invétérée de l'époque où le gaspillage n'était encore réservé qu'aux riches.

Les filles de Lady Juliana sont l'autre partie de la démonstration de Ferrier sur l'éducation matérialiste. Lady Juliana se débarrasse du premier bébé en laissant Mrs Douglas l'éduquer en Ecosse, et utilise l'autre fille, Adelaïde, en l'éduquant dans les sains principes du mariage d'intérêt comme moyen de conserver les privilèges de son rang, les divertissements qu'il en découle et les rétributions matérielles qu'elle convoite en l'éduquant pour qu'elle soit épousée au meilleur offrant dans l'aristocratie.

Pour sa démonstration, Ferrier a besoin de contraster la vie en Ecosse et la vie à Londres. En outre, comme Lady Juliana a une faim vorace d'acquisition d'objets et de plaisirs et que la dénonciation du règne de l'objet ne peut pas se faire en Ecosse – même si les théoriciens économistes écossais sont nombreux, l'Angleterre est le symbole de ce grand boum des manufactures des 18^{ème}/19^{ème} siècle et il n'y a pas de raison de s'éterniser dans les terres du *laird* de Glenfern – il faut repartir à Londres. Cela s'opère par le biais du General Cameron qui, toujours célibataire, accepte de faire à Henry une rente de 700 livres par an.

A Londres, nous assistons au début de l'endettement du couple et, dès leur arrivée, nous réalisons que le retour en Angleterre est autant une métaphorique défaite du bon sens qu'un tremplin pour le dénigrement organisé du matérialisme et du règne de l'objet. Le chapitre xxi du volume I est exemplaire en bien des points. Dès le départ le décor est esquissé :

An elegant house, and a suitable establishment, were immediately provided ; and a thousand dear friends, who had completely forgottent her existence, were now eager to welcome her to her former haunts, and lead her thoughtless and willing steps in the paths of dissipation and extravagance. (Marriage, p.128)

Outre la mention des acolytes dans la dissipation, les adjectifs « thoughtless » et « willing », nous indiquent que l'irresponsable Lady Juliana est prête à nuire.

p.348- 350. Ce dernier exemple est le parfait créneau dans lequel on peut ranger Lady Juliana en ce qui concerne son comportement que Ferrier rend anormal.

Après le décor, la situation : d'abord General Cameron fait sa première visite au jeune couple auquel il a décidé momentanément de faire une rente ; ensuite c'est justement le moment théâtralement orchestré où Lady Juliana va recevoir successivement un nouveau laquais, un Mr Shagg qui s'occupe de lui vendre l'équipement en peau de léopard pour son cabriolet, et un Mr Brittle, marchand de porcelaine. Nous avons une situation de mise en scène - mise en abyme amusante dans laquelle nous visionnons le raisonnable General Cameron lui-même en train de visionner la déraisonnable Lady Juliana et de supputer le degré de gaspillage que sa générosité peut permettre. Cette déraison dans le gaspillage est soulignée par Baudrillard :

...le gaspillage est toujours considéré comme une sorte de folie, de démence, de dysfonction de l'instinct, qui fait brûler à l'homme ses réserves et compromettre par une pratique irrationnelle ses conditions de survie.¹

Lady Juliana, aidée de son mari, consommera avec si peu de discernement que Henry atterrira en prison. Voyons cependant les trois items de cette magistrale démonstration de consommation et de gaspillage. Le premier est un nouveau laquais. Celui qu'il vient remplacer avait de bonnes références mais ne mesurait que cinq pieds et sept pouces et demi ; ce nouveau n'a peut-être pas de références, mais peu importe puisqu'il est assez grand pour faire la paire avec Thomas qui se tient derrière le carrosse, comme le fait véhémentement remarquer Lady Juliana à son mari :

...as if a man's character signified , who has nothing to do but to stand behind my carriage ! – A pretty figure he'd made there beside Thomas, who is at least five feet ten!' (Marriage, p.130)

Car bien sûr, comme pour les vases et les tables de nuit, la paire doit se composer de deux copies conformes l'une à l'autre si elle doit impressionner et c'est ce que recherche Lady Juliana. Évalué pour son corps et sa prestance, le laquais est chosifié et ne constitue qu'un objet de luxe à montrer. Nous sommes loin de *Joseph Andrews*,² il n'y a aucune attirance sexuelle de la part de Lady Juliana. L'espace entre les classes sociales est scrupuleusement respecté, et le dédain de l'anti-héroïne qui, en métaphorique maquignon de chair humaine, évalue l'homme à sa taille – comme on évalue un cheval à la hauteur au garrot – marque assez bien le refus de le voir autrement que comme objet décoratif.

¹ Jean Baudrillard, *La société de consommation*, Denoël, 1970, p.48

² Rappel : Joseph Andrews est le laquais de Lady Booby dans le roman éponyme de Fielding. Lady Booby est sexuellement intéressée par Joseph Andrews qui en est moralement dégoûté et prend la fuite.

Les deux autres items de cette démonstration relient le phénomène de mode à celui du gaspillage. Mr Shagg vient pour le capitonnage du carrosse de Lady Juliana. Celle-ci avait commandé une parure de carrosse en peau de léopard mais se ravise pour avoir vu un autre carrosse avec le même capitonnage. Fourrure gâchée, argent jeté par les fenêtres et, pour le détail, un animal (ou des animaux) tué pour rien. Mais c'est sur le gaspillage que Ferrier met l'accent et non sur le massacre inutile de la bête¹ puisque :

It was not only cut out to fit your Ladyship's coach-box – and consequently your Ladyship understands it would not fit any other – but the silver feet and crests have also been affixed quite ready for use, so that the article is quite lost to us. (Marriage, p.130-131)

De la peau de léopard et des accessoires en argent pour capitonner un carrosse, voilà de quoi faire sourciller le General Cameron, le mari, et le lecteur, les trois se tenant comme des spectateurs. Le marchand d'équipement est beaucoup mieux reçu par Lady Juliana que le simple menuisier dans *Cecilia*, qui meurt sans avoir été payé. La logique du marchand est aussi imparable que celle du menuisier, mais le personnage survient près de quarante ans plus tard, alors que les marchands ont progressivement acquis fortune et puissance et qu'ils peuvent dialoguer avec leurs clients aristocrates sans les craindre. Ferrier nous décrit Mr Shagg qui allie allure et façons de « gentility » « ...*bowing and scraping, and laden with cloths, lace, and fringes,...* » avec ce qu'elle appelle de l'obséquiosité et qui est une politesse marchande. Cette politique du vendeur qui veut que le client soit roi est aussi porteuse d'un message clair : Mr Shagg veut être payé. Mais son savoir-faire ne lui garantit que de mieux vendre. En effet, il sait se servir du phénomène de mode que le 18^{ème} siècle avait largement développé pour vendre ses articles de luxe. Il apporte des échantillons d'articles aux motifs les plus nouveaux qu'il met sous les yeux de sa cliente tout en insistant pour être payé pour la peau de léopard. Il devine que Lady Juliana cédera s'il lui donne l'impression d'être la reine de la mode, car cette mode, Lady Juliana ne veut pas la suivre mais la commander. Rappelons-nous que Baudrillard dit de la mode qu'elle est faite pour être suivie, puis rejetée pour en reprendre une autre.² Une consommatrice telle Lady Juliana ne rentre dans le cadre de la définition que si elle a cette garantie qu'exigent les plus riches

¹ Rappelons-nous que la fin du 18^{ème} siècle commençait à voir cette mode des tableaux de chasse ou « bags » qui incluaient bien sûr les carnassiers aux plus belles fourrures comme le tigre.

² Baudrillard écrit : « ...chacun se doit d'être « au courant » et de se recycler annuellement, mensuellement, saisonnièrement, dans ses vêtements, ses objets, sa voiture. S'il ne le fait pas, il n'est pas un vrai citoyen de la consommation. Or il est évident qu'il ne s'agit pas dans ce cas d'un progrès continu : la mode est arbitraire, mouvante, cyclique, et n'ajoute rien aux qualités intrinsèques de l'individu. Elle a pourtant un caractère de contrainte profonde, et pour sanction la réussite ou la relégation sociale. » Jean Baudrillard, *La société de consommation*, Denoël, 1970, p.149.

et qui est l'exclusivité ; parce qu'elle se trouve en haut de l'échelle de consommation, ce sont les autres qui doivent l'imiter :

Who do you think I saw in the Park yesterday, but that old quiz, Lady Denham, just come from the country, with her frightful old coach set off with a hammer-cloth precisely like the one I had ordered. Only fancy people saying, Lady Denham sets the fashion for Lady Juliana Douglas! O, there's confusion and despair in the thought! (Marriage, p.131)

La satire joue avec le ton théâtralement tragique de la dernière phrase, chute qui contraste avec la frivolité du signifié. La contrainte dont parle Baudrillard se mesure justement à la véhémence du ton de Lady Juliana.

La satire qui touche à Lady Juliana ne prête généralement pas à rire ; la finalité de la satire est desservie par un didactisme impétueux qui veut frôler la monstruosité ; le gaspillage dont Lady Juliana est responsable est organisé une fois de plus pour contribuer à faire d'elle un monument d'égoïsme irrecevable dans le sens où, conçu comme il l'est, le personnage est incapable de raison et donc de progrès. Le cumul de folies exagère l'impression de gâchis que le lecteur ressent davantage encore lorsqu'il est témoin de ce qu'il se passe respectivement chez le mari de Lady Juliana, qui est au bord de la faillite personnelle et que son bienfaiteur sera de moins en moins disposé à aider – non qu'il le mérite. Et c'est ainsi que nous arrivons au troisième item de cette crise de consommation.

Il s'agit de porcelaine, objet chargé de connotation sociale et...féminine. Elizabeth Kowaleski-Wallace¹ établit un rapprochement entre la porcelaine et la femme :

*Often the image of china functions as a marker for female superficiality or for a potential female depravity located in an inordinate attraction to « things ».*²

Ne serait-ce que par le biais du thé et du « *Tea-Table Talk* », nous pouvons envisager la porcelaine comme occupant un espace certain dans le domaine féminin anglais au tournant du 18^{ème}/19^{ème} siècle. L'attrait de la porcelaine surtout sous forme de théière ou service à thé peut certainement s'expliquer par le rôle social implicite du thé pour les dames. Il n'y a pas de raison pour ne pas imaginer qu'une théière pouvait avoir autant de

¹ Elizabeth Kowaleski-Wallace, *Consuming Subjects : Women, Shopping and Business in the 18th Century*, Columbia U.P., 1997, Chapitre « China », p.52-69.

² Ibid : p.53.

charme qu'un capitonnage de carrosse, les deux pouvant exhiber richesse, rareté ou raffinement (ou l'inverse).¹

Pope, Addison ou John Gay ont placé la porcelaine côte à côte avec la femme dans certains de leurs écrits.² En qualité de romancière, Ferrier va très loin (pour son temps) afin d'ajuster sa satire qui voisine cette fois avec le monstrueux.³

Dans cet exemple, elle utilise la métaphore implicite du démon tentateur et de la pécheresse lorsque le marchand de porcelaine s'adresse à Lady Juliana et la vainc.

'... I flatter myself the articles now brought for your Ladyship's inspection will not be found beneath your notice. Please observe this choice piece – it represents a Chinese cripple, squat on the ground, with his legs crossed. Your Ladyship may observe the head and chin advanced forwards, as in the act of begging. The tea pours from the open mouth; and, till your Ladyship tries, you can have no idea of the elegant effect it produces.'

'That is really droll,' cried Lady Juliana with a laugh of delight; 'and I must have the dear sick beggar, he is so deliciously hideous.' (Marriage, p.132)

Outre le fait que ce dialogue est une illustration supplémentaire du lien de consommation qui s'était créé entre la femme et la porcelaine, et surtout la théière, il comporte plusieurs points d'intérêt en rapport direct avec notre problématique, et pas

¹ Maxine Berg fait la remarque suivante : "Women's association with the buying of china, satirized in the eighteenth century as a symbol of female superficiality and depraved attraction to things, had some basis in gendered consumption. Certainly women were avid consumers of chinaware; they were of great importance to Wedgwood's success. Their association with chinaware stems from their place in tea drinking. Women occupied a central part in the rituals and symbols of tea drinking. They shopped for chinaware, they ran many of the china shops, and they became noted connoisseurs." Maxine Berg, *Luxury and Pleasure in Eighteenth Century Britain*, Oxford U.P., 2005, p.245.

² Pour Pope, la porcelaine est faite aussi bien pour boire du café que pour symboliser la perte de Belinda quand elle se brise : « Or when rich China vessels, fall'n from high / In glitt'ring dust and painted fragments lie ! » *The Rape of the Lock*, III, 159-160.

Pour Addison, c'est l'occasion de se gausser des femmes qui achètent trop de porcelaine comme dans *The Lover* n°10, Thursday, March 18, 1714 ; le narrateur se plaint de ce que sa femme a trouvé le moyen d'échanger ses vêtements encore en bon état contre de la porcelaine : « You cannot imagine how many night-gowns went into the raising of that pyramid (les vases de porcelaine exhibés chez lui). The worst of it is (says he) that a suit of clothes is not suffered to last half its time, that it may be more vendible ; so that in reality, this is but a more dextrous way of picking the husband's pocket, who is often purchasing a great vase of china, when he fancie he is buying a fine head, or a silk gown for his wife ». Mentionné par Elizabeth Kowaleski-Wallace, *Consuming Subjects : Women, Shopping and Business in the 18th Century*, Columbia U.P., 1997, p.56-57.

Gay écrivit un poème « *To a Lady on her Passion for Old China* » (1725); l'une des strophes illustre bien la passion de certaines femmes du 18ème siècle pour la porcelaine :

"China's the passion of her soul ; / A cup, a plate, a dish, a bowl / Can kindle wishes in her breast/ In flame with joy, or break her rest; " *John Gay, Trivia and Other Poems*, London, 1899. Cité dans: Maxine Berg, *Luxury and Pleasure in Eighteenth Century Britain*, Oxford U.P., 2005, p.234.

³ Rappelons ce que disent Duval et Martinez sur le dépassement de la norme dans la satire : « Finalement si le satiriste enfouit la norme morale dans l'implicite du texte, c'est que son intérêt et sa fantaisie s'attachent plus à l'exubérance pittoresque et drolatique du vice qu'à l'ennuyeuse austérité de la vertu. L'exultation devant la monstruosité révèle une certaine complicité avec la difformité, objet de délectation esthétique : le satiriste semble fasciné par ce qu'il dénonce. » Sophie Duval, Marc Martinez, *La satire*, Armand Colin, 2000, p.250.

seulement parce que Lady Juliana montre un goût curieux en matière de théière. Kowaleski-Wallace fait cette remarque :

*The objects Ferrier describes in this scene are both the reminders of a particularly idiosyncratic kind of material culture and potent symbols. To begin, these are especially grotesque images of china – not just translucent dinner plate or dainty teacups but distorted bit of chinoiserie. The reader can scarcely miss the implications of an avid appreciation for ite such as these, and there is no way to redeem this particular kind of consumption.*¹

La nécessité pour Ferrier de faire appel à de tels articles de consommation à connotation orientaliste est possiblement un clin d'œil aux excès orientalistes du prince régent.² Mais là-dessus se surimpose la nécessité d'entretenir le sentiment de répulsion entre son personnage et le lecteur. La cruauté du grotesque qui transforme un handicapé en théière joue sur le contraste entre la vraie fragilité de la porcelaine et du mendiant et la fausse fragilité de Lady Juliana que rien n'atteint. Le fait que ce handicapé soit un mendiant est une inflation à la fois du signifiant et du signifié qui insistent tous deux sur l'inhumanité non seulement d'une certaine mode décadente, mais sur celle du personnage dont les goûts sont aussi pervers qu'imbéciles. On peut voir en outre dans cette description la manifestation du goût blasé de la classe d'aristocratiques oisifs – dont est issue Lady Juliana – qui a besoin de plus en plus d'horreur pour soutenir l'excitation de l'acquisition. Ces descriptions très précises d'objets sans doute à la mode parlent directement au lecteur et prouvent que la technique de visualisation utilisée par Ferrier peut payer ; nous n'avons à ce point pas vraiment besoin d'effectuer une démarche de recadrage dans le contexte pour saisir l'aspect malsain d'une certaine consommation ; nous pouvons simplement nous

¹ Elizabeth Kowaleski-Wallace, *Consuming Subjects: Women, Shopping and Business in the 18th Century*, Columbia U.P., 1997, p.66.

² Venetia Murray rapporte que le prince régent décida de réintroduire le goût oriental qui s'était démodé à la fin du 18^{ème} siècle quand il reçut en présent plusieurs rouleaux de magnifiques papiers peints à l'orientale ; au Pavillon de Brighton, il créa donc la Galerie Chinoise entre 1802 et 1805. « Such was the impact and success of the new Gallery, however, that the Prince decided to re-introduce the Oriental style throughout the building. Furniture and artefacts of all kinds were imported from the Far East. There were Japanese lacquer cabinets and bamboo sofas; Ming porcelain, delicate ivory models of Chinese junks and pagodas decorated the tables; Chinese lanterns hung from the ceilings and life-size imitation fishermen, dressed in real Chinese robes, stood in the niches of the corridors. » Murray rapporte les propos d'une Lady Bessborough après sa visite au Pavillon, en 1805 : « I did not think the strange Chinese shapes and columns could have look'd so well. It is like Concetti in Poetry, in *outré* and false taste, but for the kind of thing as perfect as it can be. » Venetia Murray, *High Society in the Regency Period, 1788-1830*, Penguin, (1998) 1999, p.121. On peut facilement établir le rapprochement entre un tel caprice princier et le fait que Lady Juliana achète une théière en jade représentant un tigre étranglé par un serpent à Mr Brittle: "I will give a party, for the sole purpose of drinking tea out of this machine ; and I will have the whole room fitted up like an Indian temple." (Volume I, Chapter xxi).

hasarder à dire que, tout en chargeant son personnage, l'auteur dénonce aussi le segment de société qui achetait ou faisait manufacturer de telles horreurs. En outre, le marchand apparaît ici dans sa fonction représentative de pourvoyeur de plaisir à l'usage des riches, plaisir en décalage avec la moralité clairement revendiquée par Ferrier. Si Lady Juliana est caricaturée, le portrait de Mr Brittle¹, le marchand de porcelaine, tient en partie du cliché, même s'il demeure crédible dans son rôle de vendeur flatteur. Ainsi, véritable connaisseur du cœur de la consommatrice, il prétexte que son retard est dû à la visite de la comtesse de Godolphin qui voulait voir les marchandises précieuses qu'il venait de faire dédouaner (stratégie de vente pour faire comprendre que ses clientes sont de rang, sa porcelaine si rare qu'elle vaut le déplacement de la part des dames de qualité, et qu'il fait un honneur à Lady Juliana en venant lui-même présenter ses trésors). Pourtant l'inflation de la dénonciation se porte sur les objets qu'il véhicule et nous nous trouvons non seulement en présence de mauvais goût mais d'absurde.

C'est en effet l'absurde qui se fait le porte-parole du grotesque et du monstrueux. La stratégie de l'auteur consiste à l'aide de termes paradoxaux à heurter l'imagerie standard établie chez le lecteur pour piquer son attention. Ainsi avons-nous le couplage inattendu de « choice piece » avec « cripple » et « squat », dans la bouche du marchand. Et nous aurons « dear » et « sick » avec « beggar », ainsi que « deliciously » avec « hideous » dans la bouche de Lady Juliana. Pour sa démonstration, l'auteur reproduit des courants de mode dans le parler précieux pour accentuer le contraste entre la mièvrerie faussement affable et les objets vers lesquels elle dirige son attention. Ainsi le lecteur, qui est déjà au fait du caractère de Lady Juliana, comprendra que l'auteur fait d'une pierre deux coups, satirisant les modes d'expression et les objets de consommation qui lui sont contemporains et chargeant symboliquement le portrait de l'anti-héroïne jusqu'à la transformer elle-même en monstre.

Au cas où le lecteur n'aurait pas compris, Ferrier utilise le témoin direct de cette scène de tentation et de gaspillage, General Cameron, pour une apostrophe indignée :

...if I refrain from saying what you see I think, about your present ruinous mode of life, it is not to spare your feelings, but from a sense of the uselessness of any such remonstrance. What I do give you is with good will; but all my fortune would not suffice to furnish pug-dogs and deformed tea-pots, for such a vitiated taste; and if it would, hang me if it should. (Marriage, p.135-136)

¹ Les noms propres inventés par Susan Ferrier sont tout simplement légions et eux aussi satiriques. Pour l'exemple, Mr Shagg (de « shaggy », à longs poils hirsutes) et Mr Brittle (de « brittle », cassant).

Cette remarque annonce d'ailleurs le retournement de situation qui s'ensuivra plus tard, avec Henry jeté en prison pour dettes non payées à Mr Shagg puis libéré par son beau-frère à condition de s'engager dans un régiment partant pour les Indes.

Cette scène de gaspillage, puissante et singulière dans son mauvais goût, est annonciatrice du style de vie que continuera d'adopter Lady Juliana qui gaspillera tout le pouvoir d'achat de son mari avec une vitalité physique insatiable. Un dernier passage nous montre, par le biais d'énumération hyperbolique, comment la maladie de consommation s'est développée et emparée du personnage :

In the society of piping bulfinches, pink canaries, grey parrots, gold fish, green squirrels, Italian greyhounds and French poodles, she sought a refuge from despair. But even these varied charms, after a while, failed to please: the bulfinches grew hoarse – the canaries turned brown – the parrots became stupid – the gold fish would not eat – the squirrels were cross – the dogs fought; even a shell grotto that was constructing fell down; and, by the time the aviary and conservatory were filled, they had lost their interest. (Marriage, p.184-185)

Dans cette visualisation du gaspillage qui se tourne vers des êtres vivants, l'énumération crée un mouvement montant et métaphorique d'expectative, suivi d'un mouvement descendant de désenchantement. Si la symétrie des contrastes n'est pas parfaite, elle exprime clairement l'opposition entre l'attente et la recherche frénétique du plaisir au travers des acquisitions successives d'animaux et le désabusement qui s'ensuit une fois que le plaisir est satisfait. Nous sommes en présence d'une métaphore sous-entendue du plaisir érotique : l'expectative « she sought a refuge from despair », la durée très brève du plaisir « these varied charms, after a while, failed to please », et la lassitude résultante une fois l'action achevée. Cette métaphore est également un symptôme indéniable de « compulsive buying », la manie qui veut que l'on achète à tort et à travers pour compenser un manque en soi.

Lady Juliana consomme de part en part de la narration et épuisant les plaisirs qu'elle tire des objets qu'ils soient de porcelaine ou vivants, elle consomme aussi son mari – qui disparaît définitivement à la fin du premier volume. C'est ainsi que l'amour des objets l'emporte sur l'amour tout court. Après le mari, Lady Juliana n'aura plus qu'à « dévorer » ses enfants et sa fille Adélaïde en particulier car c'est grâce à celle-ci qu'elle suppute un rendement maximal. Nous verrons comment l'utilisation du mariage peut servir de révélateur au démon de la consommation en partie IV.

Si la soif de consommation de Lady Juliana constitue un moteur qui donne une impulsion à la narration à l'aide d'un vertigineux crescendo, Ferrier se sert aussi de personnages parfaitement stables dans son dénigrement de la consommation et c'est le cas du Dr Redgill, caractérisé par son appétit, la recherche des plaisirs culinaires, et une connaissance des mérites respectifs de diverses cuisines. Lady Juliana, emportée par ses caprices propulse la narration en avant, tandis que le Dr Redgill aide à fixer certaines scènes par le biais d'une personnalité déterminée et obstinée qui n'hésite pas à monter les personnages du récit les uns contre les autres s'il est sûr de gagner de quoi flatter son palais ou satisfaire son estomac.

4- Beefsteack et soupe à la tortue : la gourmandise du Dr Redgill

Wendy Craik, l'un des rares critiques à s'être intéressé à Ferrier, propose d'interpréter *Marriage* comme un roman articulé autour d'un squelette masculin : « *If women are the flesh and blood of her work, men are the skeleton.* »¹ Même si nous pouvons abonder dans son sens uniquement dans la mesure où l'on peut considérer que les débordements caractériels de Lady Juliana et la situation de ses filles peuvent provenir de l'éducation – ou du manque d'éducation – qu'elle a reçue de la part de son père Lord Courtland, nous pouvons être surpris par le fait que le Dr Redgill ne figure pas dans sa liste de personnages masculins qui étoffent la narration. Et pourtant, il est plus présent que la plupart des autres personnages masculins, il a son utilité comme fauteur de troubles entre mère et fille, et son portrait, organisé en petites scènes entrecoupées de solennels conseils, fonctionne parfaitement comme satire. Nous avons le travers, l'excès, la démesure et un comique situationnel. Voyons comment cela s'organise.

Doté d'un égoïsme aussi massif que celui de Lady Juliana, le Dr Redgill qui personnifie la gourmandise, vit pour manger. Personnage satirisé, il est discrédité dans tous ses agissements, même si, à l'inverse de Lady Juliana – ou Madame Duval – la représentation ne fonctionne pas sur un crescendo avec une finalité punitive. Il demeure un personnage secondaire assez travaillé et, dans son entêtement à demeurer fidèle à ses vices, introduit le lecteur dans un univers entièrement agencé autour des plaisirs gustatifs. Contrairement à Lady Juliana, il est dans une situation de dépendance, et doit donc ruser ou avoir recours à la flagornerie pour satisfaire son appétit. Mais il n'est pas rare que l'impétuosité de sa gourmandise entre en conflit avec la nécessité de respect non pas à l'égard de son employeur, Lord Courtland – frère de Lady Juliana – mais envers le reste de la maisonnée, y compris donc Lady Juliana. Ces scènes de conflit où concourent deux égoïsmes diversement orientés sont assez divertissants pour que nous y prêtions attention, ne serait-ce que parce que la gourmandise du Dr Redgill lui fait oublier que, s'il vit dans une maisonnée d'aristocrates, il omet souvent de leur manifester le moindre respect – sauf

¹ Wendy Craik, “‘Man, Vain Man’ in Susan Ferrier, Margaret Oliphant and Elizabeth Gaskell”, *Gaskell Society Journal (GSJ)*, 1995, 9-55-65, p.56. Wendy Craik admet que les personnages masculins sont bien mièvres par rapport à ceux des femmes mais: “Even so, they do have moments of originality...” Etonnamment elle considère comme personnages masculins d'importance le père de Lady Juliana, le *Laird of Glenfern*, l'oncle Douglas, voire l'avorton de petit-maître qu'est Sir Sampson Maclaughlan, mais elle oublie dans sa liste le Dr Redgill qui pourtant est une personnalité monumentale du dénigrement satirique du panthéon établi par Ferrier.

dans le vocatif que leur donne leurs titres. En fait, il appartient au petit groupe de personnages qui ne craint pas Lady Juliana.

Prenons comme premier exemple une scène où le Dr Redgill est contrarié parce que le retour au bercail du fils de Lady Juliana retarde son dîner.

'I hope your Lordship has no thoughts of waiting for Lord Lindore ?' asked Dr Redgill, with a face of alarm, as seven o'clock struck, and neither dinner nor Lord Lindore appeared. (...)

'We ought undoubtedly to wait for Frederick,' said Lady Juliana; 'it is of no consequence when we sit down at table.'

A violent yell from the sleeping Beauty on the rug sounded like a summary judgement on her mistress.

'What is the meaning of this?' cried her Ladyship, flying to the offended fair one, in all the transports of pity and indignation; 'how can you, Dr Redgill, presume to treat my dog in such a manner?'

(...) 'Me kick Beauty! – After that! – 'Pon my soul, I should just as soon have thought of kicking my own grand-mother. I did give her a leetle – a very leetle shove, just with the point of my toe, as I was going to pull the bell; but it couln't have hurt a fly. (...) poor Beauty!' – affecting to pat and soothe by way of covering his transgression. (Marriage, p.270-271)

Ceci est l'un des nombreux exemples de visualisation du comique dans les scènes qui opposent Dr Redgill et Lady Juliana. Ne pouvant ouvertement reprocher à quiconque d'avoir à attendre le repas, le docteur s'en prend au chien de Lady Juliana en lui donnant un coup de pied en douce. De cette façon, il se sert du chien pour attirer l'attention sur l'objet qui lui tient à cœur : l'heure de son dîner.

'I really believe it's hunger that's vexing her, poor brute!' continued he, with an air of unfeigned sympathy; 'she knows the dinner hour as well as any of us.' (Marriage, p.271.

Pas assez discret pour ne pas s'être fait remarquer, le docteur a recours à l'hypocrisie qui vient compléter l'aspect stéréotypé de sa personnalité. Sa maladresse, cependant, est organisée pour accentuer l'antagonisme entre les deux égoïstes fieffés qui sont hébergés par l'indolent Lord Courtland. L'excès de flagornerie est dirigé prétendument vers la chienne, mais n'est-il pas évident que la nature du Dr Redgill, en conflit perpétuel avec son statut social qui l'oblige à s'incliner devant Lady Juliana et la gourmandise qui le pousse à tyranniser tous et toutes, le pousserait plus volontiers à botter la maîtresse de l'animal ? La lutte entre dominateur et dominé est l'un des thèmes de la satire qui portait le Dr Redgill et que soulignent l'opposition entre les statuts sociaux et la ressemblance entre

l'avidité pour la possession d'objets qu'il s'agisse de théière difforme ou de soupe à la tortue.

Ce passage est un exemple sur lequel la réception peut changer d'une époque à l'autre, même si, dans la logique pédagogique de la satire, le comportement du docteur est destiné à s'attirer le désaccord du lecteur. Il est clair que Ferrier nous donne à voir une chaîne de dépendance et de mauvaise éducation depuis le chien (gâté) jusqu'à l'aristocratique Lady Juliana. Si le lecteur d'aujourd'hui peut être perplexe devant la mise en satire d'une femme qui manifeste envers ses chiens des sentiments naturels de nos jours (*pity and indignation*), il doit garder à l'esprit que Ferrier établit un constant parallèle entre la manière dont Lady Juliana traite ses chiens, sa famille et les autres êtres humains qui lui sont utiles. Dr Redgill est l'exception : il ne lui est pas utile, et qui plus est, elle le méprise.

For that worthy, she had, indeed, always entertained a most thorough contempt and aversion for he was poor, ugly, and vulgar, and these were the most deadly sins in her calendar. The object of her detestation was, however, completely insensible to its effects. (Marriage, p.246)

Notons que Ferrier inclut ironiquement la pauvreté comme défaut à aligner sur la laideur et la vulgarité, et que par là, elle continue à allonger le catalogue des fautes morales de son anti-héroïne. Le Dr Redgill, dont la bible est entièrement culinaire, n'a pas davantage d'estime pour Lady Juliana dont il méprise les carences gustatives ; comme il le remarque : « *I don't think she has the taste of her mouth.* »

Le personnage du Dr Redgill est, comme celui de Lady Juliana, incapable de progrès. Pour le rendre vivant à la réception, Ferrier choisit essentiellement la technique de l'amalgame et de la variation sur un même thème qui se prêtent mieux à la dénonciation d'un vice principal comme l'expliquent Duval et Martinez :

La variation apporte plusieurs éclairages sur une même dépravation. Un vice générique se ramifie en diverses espèces. Dans le cas d'un hypocrite comme Tartuffe, la duplicité s'applique aux domaines de la religion, de l'argent et du sexe (...). L'amalgame procède lui aussi par division mais il subordonne à un vice principal des travers subordonnés d'autre nature qui servent à renforcer la condamnation du personnage.¹

C'est ainsi que le Dr Redgill accumulera les défauts qui servent au but unique de sa vie : bien manger.

¹ Sophie Duval, Marc Martinez, La satire, Armand Colin, 2000, p.197.

La maisonnée de Lord Courtland abrite donc Lady Emily, fille du seigneur des lieux, Lady Juliana et sa fille Adelaïde, et des dépendants dont le Dr Redgill qui n'est pas le moins original. Ferrier a certainement travaillé son personnage avec le même zèle dans l'hyperbole que pour son anti-héroïne. En effet, le Dr Redgill est lourdement chargé et n'est racheté par aucune qualité. Mais il plait à son employeur par ses défauts comme l'explique Lady Emily à sa cousine, l'héroïne Mary :

*'He is a sort of medical aid-de-camp of papa's,' answered Lady Emily, 'who, for the sake of good living has got himself completely domesticated here. He is vulgar, selfish and gourmand, as you must already have discovered; but these are accounted his greatest perfections, as papa, like all indolent people, must be diverted – and **that** he never is by genteel sensible people. (...) Now, what delights him in Dr Redgill, there is no **retenu** – any child who runs may read his character at a glance.'* (*Marriage*, p.234)

Ces défauts sont en réalité le pendant de ceux de Lady Juliana ; simplement il ne s'agit pas d'accumuler les objets de consommation pour agrémenter sa personne ou son environnement, mais de dévorer avec son estomac chaque nouveau met délicat ou fort au goût, depuis la soupe à la tortue jusqu'au simple muffin. Les deux personnages tombent de façon égalitaire dans des excès comportementaux caricaturaux qui ont des retentissements sur leur entourage. Ils sont tous deux dépendants de Lord Courtland, ce qui permet d'établir un parallèle entre ce qui est permis à une personne issue de l'aristocratie et une autre personne qui n'a ni nom ni connexion.

A quel besoin correspond cette satire de la gourmandise ? Tout d'abord, la préoccupation pour l'estomac est on ne peut plus matérielle et il est clair que le matérialisme est l'une des cibles essentielles dans le récit, une autre étant la mauvaise éducation des filles. En outre, les considérations dont fait preuve le Dr Redgill à l'égard de son organe préféré se posent en obstacle vis à vis de l'héroïne au moment le plus crucial pour elle, c'est à dire lorsqu'elle a décidé de ne pas épouser le candidat choisi par sa mère, Lord Glenallan (ex Mr Downe-Wright). C'est l'une des rares occasions où l'appétit du docteur se fait le complice de Lady Juliana parce qu'il rêve de superviser la cuisine de Glenallan Castle : *...he had no doubt but that he should in time come to **rule the roast**, and be lord paramount over kitchen and larder.* (*Volume III, Chapter xiii*). Le tragi-comique s'empare de la maisonnée alors qu'il pourfend Mary de sa logique de gourmet, et est au désespoir quand elle s'obstine. C'est un exemple de la ruse d'un personnage capable de retourner sa veste et d'aller se ranger dans le camp de Lady Juliana, montrant alors les deux grands égoïsmes alliés dans leur indignation :

'Pon my soul, I – I – it's really a very vexatious affair. I feel for Lady Juliana, poor woman! No wonder she's hysterical – five and twenty thousand a year refused! What is it she would have? The finest deer park in Scotland! Every sort of game upon the estate! A salmon fishing at the very door! (Marriage, p.388)

Apprécions l'ironie de « poor woman » à l'égard d'un personnage aussi dur et inflexible que Lady Juliana ; l'utilisation d'un terme cliché comme « hysterical » ne fait pas que véhiculer l'image de la mère déçue dans ses manigances ; en effet le terme dénonce en même temps l'hypocrisie du docteur qui n'est pas loin d'être dans le même état. Simplement, il préfère convoquer le personnage de sa supérieure sur l'échelle sociale, comme si cela donnait plus de poids à son argument, probablement conscient à la fois de son statut de moucheron aux yeux de la famille des Courtland tout autant que du besoin impérieux de ruser pour obtenir gain de cause. Cette flagornerie maladroite perfectionne cette étude de caractère d'un personnage si égocentrique qu'il oublie souvent sa place, et nous pouvons tirer un certain plaisir du désappointement confirmé des deux égoïstes lorsque Mary refuse de céder.

La consommation de viande et de protéines animales est d'une grande importance, surtout chez les hommes, au 18^{ème} siècle et au début du 19^{ème} siècle. Il s'avère que non seulement les hommes anglais mangeaient beaucoup de viande (de bœuf) au 18^{ème} siècle mais qu'il y avait une distorsion entre la nourriture servie dans les grandes maisons et dans les clubs privés.¹ Dans *Marriage*, il y a une discussion qui se poursuit au travers des chapitres sur les mérites des diverses tables locales, qu'elles soient anglaises, écossaises ou françaises ; mais le Dr Redgill, véritable gourmet, connaît les avantages de chaque cuisine et est aussi bien un fervent admirateur des cuisiniers français qu'un consommateur de viande comme les membres de bien des clubs masculins :²

¹ Venetia Murray rapporte que l'homme britannique moyen du 18^{ème} siècle considérait viril plutôt que vorace d'engloutir des quantités énormes de viande de bœuf et qu'en outre : "... the British male really preferred such basic fare to the complicated French food currently fashionable in private houses. (...) 'The Sublime Society of Beef-Steaks', as it was christened, appears to have been founded as a protest against the prevalent fashion for French cuisine." Venetia Murray, *High Society in The Regency Period, 1788-1830*, Penguin, 1998, p.167. A cette tendance s'oppose la grande cuisine française développée sous le prince régent qui fit créer en 1807 son propre club sous l'égide de son cuisinier français, Jean-Baptiste Watier. Il faut noter que le jeu et le plaisir de la bonne chère se tenaient généralement compagnie dans ces clubs. Le Dr Redgill, lui, ne joue pas. Son être entier est consacré à la nourriture.

² En ce qui concerne les steaks servis dans les clubs, ils avaient la réputation d'être énormes. L'un des grands consommateurs de steaks était le duc de Norfolk : « He would often eat between three and four pounds of beef-steaks ; and after that take a Spanish onion and beet-root, chop them together with oil and vinegar, and eat them. » J. Timbs, *Club Life of London*, Vol.I, London, 1866, p.70-76. Cité dans Venetia Murray, *Ibid*, p.169.

Every man in France is a first rate cook – in fact they are a nation of cooks ; and one of our late travellers assures us, that they have discovered three hundred methods of dressing eggs for one thing. (Marriage, p.252)

Régulière dans sa satire du matérialisme dans la vie quotidienne, Ferrier met donc autant l'accent sur les nourritures terrestres que sur le règne de l'objet, opposant la consommation et l'acte de dévorer aux plaisirs modestes qui conviennent à une jeune fille – voire une lectrice – dont la sensibilité devrait être constamment contrôlée par son rude bon sens (ce qui devrait être le cas pour Mary autant qu'il l'est pour le rôle modèle de Elinor dans *Sense and Sensibility*). Mais Ferrier ne se contente pas de dicter la place d'une jeune fille – et par extension de la femme – dans la société, elle se préoccupe aussi de morale religieuse. Cette préoccupation la différencie complètement des romancières qui la précèdent comme Burney et Austen qui s'abstiennent de faire la morale à leur lectorat, et c'est aussi ce qui peut partiellement rebuter le lecteur contemporain. Il semble à propos de mentionner ceux que Roy Porter nomme « Scottish Selves »¹. En effet, le dernier de ces Lumières écossaises, Dugald Stewart, contemporain de Ferrier, s'inspirait des penseurs écossais qui l'avaient précédé (comme Adam Smith) pour élaborer ce que Roy Porter appelle son idée fixe, et qui consistait à unifier les sciences philosophiques, tout en s'opposant aux philosophes comme Hume – un sceptique – et Hartley et Priestley – des matérialistes. Même si Stewart écrit ses polémiques dans une forme plus méthodologique que religieuse, il était convaincu de l'immatérialité de l'âme. Pour Roy Porter, Stewart se trouvait au confluent de plusieurs tendances :

*Stewart represents a principled critique of unreflective Christian faith recuperated onto a higher level, with expectations both of intellectual progress on this earth and on some consummation in a world to come.*²

Cette juxtaposition des sciences philosophiques et de l'immatérialité de l'esprit est implicite d'un gouvernement divin et de la notion du Bien et du Mal. C'est par ce biais que l'on peut établir un rapprochement entre le didactisme sermonneur de la romancière et la grande idée de Stewart.³ Un passage du roman nous montre ainsi l'héroïne Mary

¹ Roy Porter, *Flesh in the Age of Reason*, W.W. Norton & Company, New York & London, (2003) 2004, chapitre « Scottish Selves » qui traite des Lumières écossaises en partant de Adam Smith pour finir sur Dugald Stewart. p.323-346.

² Ibid. p.345.

³ Ferrier comme Stewart vivait à Edimburgh, et il ne semble pas déraisonnable d'assumer qu'elle a pu être inspirée par les polémiques écrites par Stewart, d'où, pourrait-on en déduire, l'insistance dans tous ses romans sur la critique du matérialisme et le besoin de nourriture spirituelle.

déterminée à se rendre à l'église contre vents et marées, autrement dit à l'encontre de sa mère et du Dr Redgill. Il s'agit bien d'une lutte symbolique, celle du spirituel contre le poids du matériel qui cherche à freiner l'élan de la dévotion, même si Ferrier prend soin de préciser que Mary n'est pas une bigote alors qu'elle demande la permission d'aller à l'église.

Le sermon du Dr Redgill est la première manifestation de matérielle superficialité qui s'oppose à son souhait :

...but I think it my duty to let you know my opinion of churches. I look upon them as extremely prejudicial to the health. They are, invariably, either too hot or too cold; you are either stewed or starved in them; and, till some improvement takes place, I assure you my foot shall never enter one of them. In fact, they are perfect receptacles of human infirmities. I can tell one of your church-going ladies at a glance: they have all rheumatisms in their shoulders, and colds in their heads, and swelled faces. (Marriage, p.247)

Nous remarquons naturellement le vocabulaire technique du docteur qui mélange les mots de sa profession et ceux de sa passion. A opposer sont les infirmités, et les mots « stewed » et « starved » ; et bien sûr, le docteur est dénoncé dans sa qualité professionnelle par son dégoût des malades. Sur le plan de la réception contemporaine, le douillet docteur est tellement paradoxal en lui-même qu'il constitue un amusement plutôt qu'une source d'indignation ce qui devrait logiquement être le cas. Didactiquement, là où les excès payent en ce qui concerne Lady Juliana, ils fonctionnent moins bien avec le Dr Redgill parce que sa gourmandise est organisée en fonction de sa position de dépendant, et donc, en dépit de son égoïsme, la manière qu'il a de tromper Lady Juliana rend peut-être le lecteur moins inflexible à son égard.

Lady Juliana est l'autre obstacle qui empêche Mary d'accomplir son devoir de bonne chrétienne : elle s'est brouillée avec le pasteur qui s'était scandalisé de ce qu'elle amenait ses chiens à l'église et lui a écrit une lettre qu'elle considère insolente. Entre le Dr Redgill et sa mère, Mary a affaire à forte partie, d'autant plus qu'en l'occasion, le sournois docteur s'allie à Lady Juliana, laissant déferler la colère maternelle pour le seul bénéfice d'un muffin qu'il veut pour lui.

'Your Ladyship is just come in time to settle a dispute here,' said the Doctor, anxious to turn her attention from a hot muffin, which had just been brought in, and which he meditated appropriating to himself: 'I have said all I can – (Were you looking at the toast, Lady Emily?) – I must now leave it to your Ladyship to convince this young lady of the folly of going to church. (Marriage, p.248)

Dans ce chapitre nous sommes dans l'inversion des symboliques sociales, à savoir les rôles du médecin et de la mère. Dr Redgill préfère éviter la compagnie des malades pour convoiter un muffin ; Lady Juliana, au lieu d'élever sa fille vers des sentiments nobles, l'empêche de se tourner vers ce que Ferrier considère de toute évidence comme la source de nourriture spirituelle : le service religieux. Petit objet d'intrusion profane, le muffin utilisé par la satire pour la démonstration de la voracité du Dr Redgill est cause que Lady Juliana va s'endurcir contre sa fille. En passant, notons l'utilité de la question entre parenthèses qui suggère sans qu'il soit besoin de description que le Dr Redgill fait tout ce qu'il peut pour détourner l'attention des autres convives tachant par exemple de tendre la corbeille à toasts à Lady Emily.

Le Dr Redgill organise donc son existence à force de ruse et de flatterie pour procurer tout le nécessaire à son palais. Mais ce plaisir ne doit surtout pas être partagé. Ainsi aurait-il davantage apprécié le potage à la tortue qu'il est allé déguster chez un ami s'il n'y avait pas eu autant de monde.¹ Dans cet exemple la glotonnerie va de pair avec la muflerie :

It happened, indeed, that there was a turtle, and a very well dressed one too ; but where five and thirty people (one half of them ladies, who, of course, are always helped first) sit down to dinner, there's an end of all rational happiness in my opinion. (Marriage, p.232)²

Il ne faut pas croire que le Dr Redgill soit entièrement inactif. Ferrier lui fournit quelques patients, mais c'est dans le but exclusif de souligner un divorce entre le plaisir de manger et l'empathie qu'un médecin est supposé ressentir au service des malades.

' A poor woman below wishes to see you, Sir', said a servant.

' These poor women are perfect pests to society,' said the Doctor, as his nose assumed a still darker hue; 'there is no resting upon one's seat for them – always something the matter! They burn, and bruise, and hack themselves, and their brats, one would really think, on purpose to give trouble.' (Marriage, p.233)

¹ La tortue, importée, était de ce fait un plat de choix.

² Venetia Murray rapporte que lors d'un fameux banquet donné par le prince régent en 1817, le système de service à table en était encore à ses débuts et, malgré le nombre de plats, les convives ne pouvaient goûter à tout, comme l'un d'eux le précise : « Meaning to be very polite (they, the servants) dodge about to offer each entrée to the ladies in the first instance ; confusion arises, and whilst the same dishes are offered two or three times over to some guests, the same unhappy wights have no option of others. » Venetia Murray, *High Society in the Regency Period, 1788-1830*, Penguin (1998) 1999, p.183. La source citée par Murray provient de : Reay Tannahill, *Food in History*, Penguin, 1975, p.302. Le lecteur d'aujourd'hui peut établir un rapprochement entre ce célèbre banquet et le dîner auquel s'est rendu le Dr Redgill puisque non seulement la soupe à la tortue était servie de prime abord aux dames, mais l'adjectif 'rational' nous fait penser que le service a pu être si chaotique que l'anticipation a de beaucoup dépassé la portion attribuée et sa consommation.

Cette réflexion du Dr Redgill expose non seulement l'inaptitude fondamentale du personnage à assumer ses fonctions professionnelles, mais nous avons une opposition très marquée entre la misère et le plaisir. Il ne s'agit pas seulement de paraphraser une réflexion devenue presque cliché sur ces femmes qui ont toujours quelque chose qui ne va pas, mais de le retourner plutôt magistralement pour en faire une attaque d'un homme méprisable et méprisé sur une humanité plus mal lotie que lui-même et contre laquelle il prend le droit de s'emporter – comme on peut supposer que Lord Courtland ou sa sœur Lady Juliana s'emportent contre le docteur. En outre, l'inhumanité du douillet est exagérée par le sous-entendu : c'est à croire que les pauvres femmes et leurs marmots le font exprès. Visuellement, le nez du Dr Redgill nous donne une idée sur l'étendue des libations auxquelles il s'adonne, car on devine bien que s'il s'assombrit c'est pour une couleur hésitant entre le vermeil et le violet. A travers ce personnage, on voit comment l'ascenseur social circule entre les divers niveaux de dépendance ; la dépendance financière du docteur est mise en balance avec la santé de ces femmes pauvres et de leurs enfants. Le Dr Redgill a besoin du patronage des aristocrates Courtland comme ces femmes ont besoin de ses connaissances médicales. Simplement la finalité de la dépendance est tragiquement déséquilibrée, avec le docteur travaillant à satisfaire ses caprices de gourmand, et les femmes tachant de survivre. Le fait qu'il s'agisse d'une femme accentue encore le déséquilibre lorsqu'on se remémore la condition féminine ; leur univers était déterminé par des siècles de patriarcat légal, et si elles étaient pauvres, leur santé était leur seul capital. Il y a donc chez une pauvre femme venue consulter un médecin, la douleur physique et la crainte de voir entamé davantage le seul bien qui l'aide à travailler ou veiller sur les autres.

Un cumul de moments satiriques dénonciateurs peut lasser le lecteur lorsque ces instances abondent dans le même sens. Et, comme le précisent Duval et Martinez, « *Le terrain de jeu est balisé par l'opposition entre valeurs et contre-valeurs* ». ¹ Variant sa technique, Ferrier se sert aussi d'un agent satirique dans la personne de Lady Emily, cousine de Mary, l'héroïne. C'est une personne à l'esprit vif, qui voit clair dans le jeu des deux égoïstes et n'est la dupe d'aucun. Il semblerait qu'elle ait des points communs avec Ferrier elle-même. ² En outre elle se positionne de façon flagrante à l'opposé des

¹ Sophie Duval, Marc Martinez, *La satire*, Armand Colin, 2000, p.212.

² C'est l'opinion de Herbert Foltinek qui a rédigé l'introduction du roman dans la collection des World's Classics : « Susan Ferrier's letters clearly show that Emily's lively commentary expressed very much her own temperament ; and the very style of the narrative indicates that those passages flowed more easily from her pen than the trite phrases and colourless summaries that make up the 'lesson' of the book. » p. xiv.

recommandations faites aux jeunes filles par des sermonneurs patriarcaux tels Fordyce.¹ Lady Emily a le sens de la répartie ce qui permet de jouer à contre-courant, et ceci de façon sarcastique et ironique. Elle excelle à piquer aux endroits sensibles et comme elle est intelligente, elle sait utiliser l'arme de son adversaire pour la retourner contre lui. Ferrier construit un duel de trois pages entre Lady Emily et le Dr Redgill qui est un travail d'intertextualité se muant en hypertextualité² dans le sens où les commentaires sur les intertextes sont réadaptés pour les besoins dialectiques des deux interlocuteurs. Trois différentes sortes d'amour sont mises en confrontation, l'amour de la bonne chère, l'amour poétique et pastoral, et l'amour romantique. Dr Redgill se sert de son livre de cuisine préféré, et procède dans une parodie involontaire des manuels d'éducation à l'égard de jeunes filles, Lady Emily cite le poète Shenstone, et enfin des allusions directes sont faites à Rousseau et Goethe.

Nous avons d'abord la rhétorique du Dr Redgill sur la nécessité des femmes de s'y connaître en cuisine et d'y mettre les formes :

'...I was obliged to drop the oldest friend I had, upon making one of your love-marriages.' '(...) he asked me to take a family dinner with him one day, and I, without knowing any thing of the character of the woman he had married, was weak enough to go. I found a very so so table-cloth, and a shoulder of mutton, which ended our acquaintance. I never entered his door after it. In fact, no man's happiness is proof against dirty table-cloths and bad dinners; and you may take my word for it, Lady Emily, these are the invariable accompaniments of your love-marriages. (Marriage, p.390-391)

A ce discours qui mimique les conseils d'hommes comme Fordyce, Gregory ou Gisborne ramenés à la philosophie de l'estomac dont la femme devrait être non pas la disciple mais la servante, Lady Emily oppose le poème pastoral de Shenstone³ qui parle de ruches et de pigeons-ramiers :

¹ Evoquons un fragment de discours de Fordyce sur la nécessité pour les femmes d'écouter au lieu de rétorquer : « What man is not charmed with an amiable courtesousness in any young woman, especially if otherwise attractive ?...But would you be resistless (i.e., irresistible) ? Acquire a habit of fixed attention. It is a sort of fixed flattery truly exquisite, and withal perfectly innocent...In short, listening to the person who speaks, with a recollected, mild, and steady aspect, which nothing frivolous can divert, is perhaps the most valuable secret in the whole science of genuine politeness. From an agreeable young woman to an intelligent man it is incredibly soothing. » Cité par: Audrey Bilger, *Laughing Feminism, Subversive Comedy in Frances Burney, Maria Edgeworth, and Jane Austen*, Wayne State U.P., Detroit, 1995, p.115.

² Rappel : Pour Genette, l'intertextualité suppose la co-présence entre au moins deux textes (allusions, citations, etc.) ; l'hypertextualité est la relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte) sur lequel le texte B se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. Gérard Genette, *Palimpsestes*, Seuil, 1982, p.7 et 13.

³ William Shenstone (1714 -1763) était poète et créateur de jardin « paysagé » (landscape garden) ; il écrivit des élégies, des odes, des ballades pastorales.

...; and she repeated Shenstone's beautiful pastoral -

'My banks they are furnished with bees, & c.

till she came to -

*I have found out a gift for my fair,
I have found out where the wood-pigeons breed.*

Première utilisation de l'intertexte, Lady Emily contraste la tranquillité élégante d'un poème pastoral à l'atmosphère déplaisante qu'évoquent une nappe sale et une épaule de mouton, met banal et sans goût; notons à ces détails réalistes que le Dr Redgill, dont le caprice est toléré par Lord Courtland en qualité d'excentrique, est parvenu très haut sur l'échelle culinaire puisqu'il dédaigne ce qui logiquement devrait être son écot. Réutilisation de l'intertexte par le Dr Redgill qui saisit les pigeons-ramiers au bond :

'There's some sense in that,' cried the Doctor, who had been listening with great weariness. 'You may have a good pigeon pye, or un sauté de pigeons au sang, which is still better when well dressed.' (Marriage, p.391)

Autre intertexte, apporté dans la conversation et dans la narration par le Dr Redgill à opposer à la littérature poétique, un livre de cuisine, le *Manuel des Amphitryons*. On y trouve une éloge à la bécasse et au coq de bruyère que lit Lady Emily à haute voix. Le texte est en français, et se termine ainsi :

Une purée de Bécasse, bien faite, est le nec plus ultra des jouissances humaines. Il faut mourir après l'avoir goûtée, car toutes les autres alors ne paroîtront plus qu'insipides. (Marriage, p.393)

L'intérêt réside d'abord dans le contraste né de cette incongrue comparaison entre un poème pastoral et la citation assez longue, en français, d'une recette où le sang de l'oiseau sert de repas. Cette irruption du deuxième intertexte agit comme une négation du poème de Shenstone, puis, par extension, de la poésie pastorale ; enfin, les deux intertextes résument symboliquement la situation de Mary : doit-elle renoncer à la félicité pastorale (avec l'homme de son choix qui ne possède pas de grande fortune) et se marier pour mieux manger ?

Techniquement Lady Emily se contente d'opposer son ironie au Dr Redgill, et d'entrer dans son jeu, lui faisant remarquer l'utilisation de l'hyperbole poétique dans la rédaction du

Manuel des Amphitryons : ‘...Here is an eulogium on the partridge. I doubt much if St. Preux ever made a finer on his adorable Julie;...’¹ L’insistance de l’auteur du livre de cuisine à donner un tour poétique à ses recettes, le choix exprès de Ferrier de la recette à base de sang de pigeon, l’évocation de la *Nouvelle Héloïse* sont des contre-valeurs qui, dans la rhétorique moralisatrice de l’ouvrage, sont opposées en qualité d’excès à la seule valeur morale recommandée, celle d’une modestie agrémentée par l’éducation de l’esprit et non victime des discours romantiques qui expriment la passion. La note contextuelle implicite dans ce dialogue nous rappelle que l’époque de la Regency était, en France comme en Angleterre, celle de l’indulgence où de grands cuisiniers comme Brillat-Savarin et Carème non seulement étaient des hommes d’importance, mais se mêlaient d’inventer un nouveau langage.² Ils faisaient des distinctions entre les mets et les spécialités professionnelles³, tandis que la maxime de vivre pour manger semblait s’inscrire au menu des banquets célèbres dont l’organisateur suprême en était le prince régent et futur George IV.

Il serait inattendu de voir le Dr Redgill convaincu, et le combat mené dans ce chapitre singulier se répète avec la même structure triangulaire. Nous passons de la consistance à la présentation, autrement dit les formes, annoncée par la nappe sale qui accompagnait le met prosaïque d’épaule de mouton. « *Women are much mistaken, if they think it’s by dressing themselves they are to please their husbands.* » nous dit le Dr Redgill, réflexion qui rappelle celle de Austen, à la première personne, dans *Northanger Abbey*, et qui n’est pas sans fondement, surtout si l’on s’en rapporte aux excès vestimentaires dénoncés par un large groupe de caricaturistes comme Gillray, Hogarth ou Rowlandson. Néanmoins, aussi éloignée qu’elle puisse sembler des « *Bluestockings* », Ferrier n’en plaide pas moins le droit des femmes à l’éducation et à l’amour – à condition que celui-ci soit contenu dans les règles de la bienséance.

Dans le dialogue qui oppose Lady Emily et le Dr Redgill, nous voyons progressivement émerger la victoire de l’amour vertueux sur les plaisirs de la table et la

¹ Ici, autre irruption intertextuelle, celle de la *Nouvelle Héloïse* de Rousseau. Ferrier démontrera plus loin dans son ouvrage, que la lecture de Rousseau – comme celle de Goethe – constitue un danger moral pour un lectorat impressionnable ou religieusement peu ferme.

² Venetia Murray évoque la ferveur avec laquelle les grands cuisiniers dialoguaient sur chaque aspect de la gastronomie. « Brillat-Savarin, for example, was always inventing new words : *truffivorous* for a truffle eater ; *obsegenous* for fattening foods ; and it was he who coined the verb to *indigest*.” Venetia Murray, *High Society in the Regency Period, 1788-1830*, Penguin, (1998) 1999, p.177.

³ Ainsi Brillat-Savarin opposait le rôti, appartenant pour lui à l’ordinaire du monde de la cuisine, et le saucier, pour lui : « An enlightened chemist, a creative genius, the cornerstone of the monument to transcendental cuisine...No sauce, no redemption, no cookery. » Ibid.p.178. L’hyperbole utilisée par ce cuisinier s’aligne sur celle utilisée dans le *Manuel des Amphitryons*, et est reprise par Ferrier pour élaborer son personnage grâce à la technique de cumul. On retrouve donc avec cette incursion dans le contexte la cible sociale et les instruments des excès que satirise Ferrier.

convoitise, autrement dit la dialectique aboutit sur la défense du parti pris par l'héroïne de ne pas se marier à un homme qu'elle n'aime pas, même s'il détient tout le gibier à plume et à poil de sa région. Pour cette démonstration, Ferrier continue à opposer les cibles choisies de son didactisme (le devoir de cuisiner qui rabaisse l'épouse et les romans allemands ou français qui détournent le lectorat du droit chemin) à l'esprit critique qu'incarne Lady Emily.

'...The beauty and charms of women have been the favourite theme, time immemorial ; now, no one ever heard of a fair one being celebrated for a skill in coockery.'

' There I beg leave to differ from you,' said the Doctor, with an air of exultation, again referring to his text-book; 'here is the great Madame de Pompadour, celebrated for a single dish: "Les tendrons d'agneau au soleil et à la Pompadour, sont sortis de l'imagination de cette dame célèbre, pour entrer dans la bouche d'un Roi."'

' But it was Love that inspired her – it was Love that kindled the fire in her imagination. In short, you must acknowledge that

'Love rules the court, the camp, the grove.' (*Marriage*, p.394)

Le Dr Redgill réfute le camp (*Don't I know that all our first Generals carry off the best cooks*), la Cour (*I suspect there's more cooks than Cupids to be seen about it*), et le bosquet (*As for the groves, I shall only say I never hard of any of your fêtes champêtres, or picnics, where all the pleasure did'nt seem to consist in the eating and drinking*).¹ Et si le lectorat ne peut s'empêcher – avec la rétrospective permise par les recherches des historiens – d'accorder des points aux remarques du Dr Redgill, Ferrier ne l'entend certainement pas de cette oreille. Effectivement elle va se servir de Lady Emily pour montrer comment la gourmandise se loge même là où on ne la soupçonnerait pas, et par la même occasion faire passer son acrimonie à l'égard des romans sentimentaux. Comme la conclusion du dialogue reste avec Lady Emily, sa réponse au Dr Redgill est logiquement chargée du point de vue didactique. Par conséquent, le piquant est émoussé par cette charge didactique même si on peut dériver un certain amusement – certainement pas prévu par l'auteur – à l'idée que l'excès de café peut faire délirer Werther :

¹ Il y a dans le cadre de cette réfutation par le Dr Redgill bien des critiques implicites sur les excès alimentaires de l'époque. La principale concerne la Cour. En 1817, un an avant la parution de *Marriage*, le prince régent avait fait donner au Brighton Pavilion un 15 janvier 1817, un dîner extravagant préparé par son cuisinier français Carême. On y trouve un menu que donne Venetia Murray dans son intégralité ; contentons-nous de compter le nombre de plats : 4 potages, 4 relevés de poissons, 4 grosses pièces pour les contre-flancs, 36 entrées, 10 assiettes volantes de friture, 8 grosses pièces de pâtisserie, 4 plats de rots, 32 entremets, et 10 assiettes volantes en extra. Autrement dit 110 plats. Précisons que parmi ces plats figurent « Les filets de bécasse à la royale » et les coqs de bruyère, justement les deux items choisis par Ferrier dans le *Manuel des Amphitryons* pour alimenter la dialectique entre Dr Redgill et Lady Emily.

‘Ah, Doctor ! I perceive you have taken all your ideas on that subject from Werther, who certainly was a sort of a sentimental gourmand, he seems to have enjoyed so much drinking his coffee under the shade of the lime-trees, and going to the kitchen to make his own pease soup; and then he breaks out into such rapture at the idea of illustrious lovers of Penelope killing and dressing their own meat!¹ Butchers and cooks in one! Only conceive them with their great knives and blue aprons, or their spits and white caps! Poor Penelope! No wonder she preferred making webs to marrying one of these creatures! Faugh! I must have one ounce of civet² to sweeten my imagination.’ And she flew off, leaving the Doctor to con over the **Manuel des Amphitryons**, and sigh at the mention of joys, sweet, yet mournful, to his soul. (Volume III, Chapter xiii)

Il y a une certaine ingéniosité à articuler un chapitre non pas avec des enfilades de citations comme illustrations de propos dans un dialogue mais à recourir à des intertextes, satirisés au passage et donc réinterprétés hypertextuellement pour les besoins de la « bonne » cause, de façon à constituer un tout homogène qui sert la finalité moralisante de cette satire. Et ce d’autant plus que, grâce à cette façon détournée, Ferrier porte un jugement critique sur le plan littéraire aussi, puisqu’il y a bien une coexistence de trois sortes de discours, chacun contenant son propre univers. En effet, si nous nous fions aux recherches des historiens de l’art culinaire, la rédaction pompeuse et versatile des manuels de cuisine française constituait une catégorie de discours qui flattait le désir physique pour la bonne chère et, dans ses hyperboles (« il faut mourir après l’avoir goûtée » dans le cas de la bécasse) semblait rejoindre les exaltations de l’amour profane (i.e. dépouillé de la vertu approuvée par l’Eglise) que l’on retrouve dans bien des romans français même si certains – comme *Les liaisons dangereuses* – demandent à ce que le lectorat voit en eux des leçons de morale³. Dans son jugement critique, Ferrier se tourne vers l’excès de sensibilité⁴,

¹ Ces allusions sont aux lettres 8 et 13 du Livre I des *Souffrances du jeune Werther* de Goethe; contrairement à ce que laisse entendre Lady Emily, ce n’est pas le café et les deux tilleuls de la place de Wahlheim qui emportent l’imagination de Werther dans la lettre 8, mais la contemplation d’un tableau rural avec deux enfants et une charrue qui lui font dessiner la scène. Par contre, on peut en effet sourire du plaisir de Werther qui cuisine ses pois gourmands en lisant Homère dans la lettre 13. La conclusion de la lettre 13 porte cependant non pas sur le plaisir unique de la dégustation (d’un chou) mais sur les joies simples qui s’y associent : « toutes les bonnes journées vécues, la belle matinée où il (l’homme qui cultive son chou) le planta, les agréables soirées où il l’arrosa en se réjouissant de le voir croître sans arrêt ».

² Autre intertexte, il s’agit d’une allusion à *King Lear*, IV. vi. 132-33.

³ Valmont est puni pour s’être égaré dans le libertinage, et Mme de Merteuil pour avoir ourdi la ruine morale de plusieurs des personnages.

⁴ Rappel : La sensibilité va de pair avec l’effort de Addison et Steele d’en finir avec la vulgarité (Voir Partie I, chapitre 1 et 2) et d’en finir avec “le long divorce entre l’esprit et la vertu” qui avait terni la cynique culture de la Restauration. Avec l’amélioration des manières, la religion et ses commandements reprirent de la vigueur, mais la sensibilité mettait aussi une emphase sur la culture du cœur (comme Werther) et sur le jugement moral personnel. Dans les termes de Roy Porter : « In this more liberal milieu, where the Church no longer gave commandments and authority was toned down, the shrine of mortality migrated within the self. For those, women, especially, rich enough to enjoy the luxury of a conscience, goodness became a more introspective and even aesthetic, matter, involving cultivating and exercising finer, more sensitive

rejoignant d'autres « *Bluestockings* » comme Hannah More dans sa condamnation des excès de la capitale. La sensibilité a son échelle graduée qui va de la compassion et la charité jusqu'aux excès absolument pas recommandés par l'Eglise comme c'est le cas de Werther. La sensibilité évolue depuis Addison et Steele jusqu'à la fin du 18^{ème} siècle, où le terme commence à prendre une connotation péjorative, comme le précise John Mullan :

*At the end of the eighteenth century the use of « sentimental » turned from the approbatory to the pejorative ; from « exhibiting refined and elevated feelings » to « addicted to indulgence in superficial emotion ». Yet this change cannot have been certain even by the 1790s, when some novels were still willing to declare themselves « sentimental ».*¹

Ferrier – avec le décalage habituel entre province et capitale – est un peu en retard dans sa critique littéraire si l'on se remémore le fait que *Les souffrances du jeune Werther* a été écrit en 1772, et *La Nouvelle Héloïse* en 1761. Il n'empêche que l'impact de tels romans sentimentaux était un phénomène de longue durée et il est parfaitement concevable que quarante ans après leur parution de tels romans continuent à impressionner de jeunes esprits comme veut le montrer Ferrier avec Adelaïde et Lord Lindore. En outre, le ressentiment général à l'égard des excès sentimentaux se faisait ressentir à la fin du 18^{ème} siècle et bien plus tard, comme c'est le cas avec Austen dans *Sanditon*. Mais ici, ce que le texte de Ferrier nous signifie est ni plus ni moins que le lecteur ne doit pas se laisser enivrer par des sentiments profanes exprimés avec la passion du corps. Il faut se tenir à l'écart des passions, qu'elles soient culinaires ou amoureuses² ; aux discours romantiques ou gustatifs qui poussent l'homme aux excès, il faut préférer la modération et la sagesse du discours

feelings...Tenderheartedness towards the suffering and the unfortunate became a barometer of sensibility, sometimes collapsing into mawkishness, melancholia and perhaps *anorexia nervosa*." Roy Porter, *English Society in the 18th Century*, Penguin, (1982) 1991, p.305. Ferrier qui appartient certes au début du 19^{ème} siècle s'apparente dans *Marriage* davantage aux tendances en vogue sous George III, et rejoint Hannah More dans sa désapprobation des dissipations de la capitale :

« As to London, I shall be glad to get rid of it ; the old, little parties are not to be had ; everything is great and vast and late and magnificent and dull. » Ecrit en 1790 et cité par Roy Porter, *Ibid.* p.306. Les *gentlemen* et les *ladies* devinrent donc des gens au cœur excessivement délicat : « In real life no less than in maudlin novels, refined ladies and sentimental gentlemen suffered agonies of heartache and became tearful over thwarted love, the death of children, cruelty to dumb animals. » *Ibid.* p.307.

¹ John Mullan, 'Sentimental Novels', *The Cambridge Companion to The Eighteenth Century Novel*, Cambridge U.P., (1996) 2002, p.236.

² Du point de vue religieux, comme de toute évidence c'est le cas avec Ferrier, Werther a tous les torts : il s'entête à aimer avec passion une femme qui se marie à un autre, il se suicide, et charge sa lettre d'adieu d'adoration profane dont les mots constituent une quasi hérésie. Ainsi écrit-il « C'est dans ces vêtements, Lotte, que je veux être enterré, tu les as touchés, sanctifiés ;... » mettant ainsi l'accent sur la déification d'une femme aimée.

pastoral. Pourtant William Shenstone¹ est un curieux exemple dans le sens où il ne fut pas considéré comme un poète de grande valeur par ses contemporains et, même de nos jours, des encyclopédies précisent que sa poésie tenait plutôt de l'exercice intellectuel.² En outre il n'hésite pas à recourir au panthéon classique des déesses de la mythologie gréco-romaine dans ses ballades. Mais la démonstration de Ferrier demeure probante parce que ce n'est pas tant au poète Shenstone qu'elle oppose les raffinements exaltés de la passion culinaire ou physique, mais à la simplicité de la vie rurale – avec toutefois l'ajout obligatoire de la religion.

Du point de vue de la réception contemporaine, le recours à la ballade pastorale de Shenstone apparaît davantage encore comme un choix ambigu : nous savons que l'une de ses passions était le jardin paysager et les conséquences historiques de déplacement de certains villages autant que de cours d'eau sont connues comme étant la marque d'indifférence de ces grands jardiniers et de leurs protecteurs à l'égard des populations pauvres que pouvaient bouleverser leurs plans. Néanmoins on ne peut pas ne pas établir un rapprochement entre le naturel contrôlé du pastoralisme et celui de la jeune fille modèle telle Mary.

Le personnage du Dr Redgill est donc très utile à Ferrier pour sa démonstration pédagogique et, comme on l'a vu, il constitue un autre volet entier de la satire dans *Marriage*, présentant au lecteur une perspective de critique sociale autant que morale. En effet, le recadrage contextuel contribue à comprendre la portée de certains commentaires satiriques tout autant que la visualisation du comique de situation, qui sont les armes de Ferrier, établissent avec précision les contours du personnage mis en satire. Cette dernière scène que nous venons d'analyser est typique de la technique d'emboîtement satirique qui confère une dimension supplémentaire à l'écriture de Ferrier.

L'analyse de la satire portant sur des objets s'est ainsi déplacée depuis les artifices du paraître qui tyrannise les femmes jusqu'aux objets qui satisfont une boulimie

¹ La vie du poète Shenstone ne fut pas une véritable réussite autant sur le plan affectif que social. Un site Internet rapporte le long article écrit par Isaac D'Israeli (1766-1848) en défense de Shenstone, dans lequel D'Israeli rapporte que la vie du poète ne fut guère heureuse à cause des facteurs suivant : « the neglect he incurred in those poetical studies to which he had devoted his hopes ; his secret sorrows in not having formed a domestic union, from prudential motives, with one whom he loved ; the ruinous state of his domestic affairs, arising from a seducing passion for creating a new taste in landscape-gardening and an ornamented farm ; an finally, his disappointment of that promised patronage, which might have induced him to have become a political writer. » Isaac D'Israeli, *Curiosities of Literature*, "The Domestic Life of a Poet – Shenstone Vindication", site Internet: www.spamula.net/col/archives/2006/02/The_domestic_li_1.html.

² C'est le cas de Wikipedia : « Shenstone's work is somewhat self-conscious and pretty and is scarcely remembered today, with the possible exception of the pastoral poem *The Schoolmistress* (1742), written in the style of Edmund Spenser. » Site Internet: www.3-shropshire-cc.gov.uk/shenston.htm.

possessionnelle. Nous sommes partis d'un personnage qui s'efforçait de prendre les apparences propres au monde des « polis » (Mme Duval), nous avons examiné le rôle des objets dans les relations sociales dans la gentry et nous avons abouti à un double portrait d'une aristocrate et d'un dépendant. Avec *Evelina*, la satire jouait sur l'importance métonymique de la parure ; le personnage satirisé était réduit à deux objets de coquetterie féminine. Avec *Northanger Abbey*, les objets véhiculaient une symbolique qui passait progressivement de la frivolité aérienne de la mousseline à la gravité symbolique d'un bien foncier qui subordonne son possesseur et sa famille. Dans *Marriage*, l'inflation matérielle à tous les niveaux possibles et le chaos d'objets inutiles rivalisent avec l'hypertrophie de la gourmandise et du parasitisme.

Mais c'est aussi sur le plan financier que s'orchestrent les comédies et les tragédies qu'utilise la satire propre à la littérature qui nous intéresse. C'est donc sur l'argent que nous allons à présent focaliser notre attention, car l'argent – et dans le contexte des romans féminins, il faut entendre le mariage d'intérêt ou l'héritage – procure autant les biens de consommation que de quoi alimenter les passe-temps des oisifs comme les joueurs.

QUATRIEME PARTIE

L' ARGENT

Parmi les emplois multiples de l'objet dans les œuvres choisies, il y avait d'une part l'importance sémiotique et sociale de l'objet pris dans son contexte sociocritique, puis d'autre part, son rôle instrumental dans la narration et la stratégie du dénigrement satirique ainsi que dans l'intrigue.

L'argent est le second élément ciblé par la satire que nous allons examiner, tout autant dans son rôle sociocritique en rapport avec la situation des femmes dans la société de l'époque que dans sa fonction narrative et satirique. Il n'y a pas de doute que les romans de nos trois auteurs montrent qu'en dehors du mariage, il y a peu de salut pour la femme et notamment celle qui est une « femme de loisirs » pour reprendre l'expression de Lynn Agress¹ Néanmoins, les héroïnes de roman n'appartiennent pas à ces classes moyennes ou « middling sort »² en ce qui concerne Burney et Ferrier. Quant à Austen, le petit cercle social se situe entre les classes moyennes qui ayant fait fortune ne tiennent plus boutique et les propriétaires terriens qui constituent une partie de la gentry avec en sus quelques professions honorables et des situations de fils cadets (église ou armée). Le plus bas des titres nobiliaires, celui de « *baronet* » (titre de chevalier en France, pour être exact) fait irruption dans plusieurs intrigues et constitue la plupart du temps une cible de satire. Les romans de nos trois auteurs parlent d'argent de façon ostensible, autant dans l'intrigue que dans la peinture sociale. La technique employée pour la dénonciation satirique consiste souvent en discours direct dans la bouche des personnages caractéristiques dont la position sociale et financière attire le ridicule ou qui sont fascinés par le pouvoir d'acquisition de l'argent. Pour le ridicule, nous pouvons penser aux divers commerçants, dans *Cecilia*, qui s'adressent à leurs supérieurs sur l'échelle sociale avec un respect inversement proportionnel à leur fortune, ou à l'homme d'affaire avare, Mr Briggs. Pour la fascination pour l'argent, Mrs Bennet (*Pride and Prejudice*) ou Lady Susan (*Lady Susan*) prêtent tour à tour au ridicule et à la critique morale la plus sévère. Ces personnages sont des actants du jeu financier et marchand qui concerne la très sérieuse poursuite du gain que ce soit sous forme de fortune à acquérir ou à gérer.

Nous avons vu que les classes marchandes du monde des « polis » était au 18^{ème} siècle occupée à acquérir les façons de ses supérieurs sociaux en même temps que du

¹ Lynn Agress, *The Feminine Irony, Women on Women in Early-Nineteenth-Century English Literature*, Rutherford, Madison, Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press. London: Associated University Presses, 1978. Le premier chapitre de l'ouvrage se focalise sur l'opposition entre « Ladies of Labor and Ladies of Leisure », et les héroïnes de Burney, Austen et Ferrier appartiennent toutes à cette dernière catégorie car elles ne travaillent ni aux champs ni dans des manufactures.

² Sur la formation des classes moyennes, à l'époque appelée « middling sort » et que Paul Langford n'hésite pas à appeler bourgeoisie ou « middle-class », voir précédemment dans la présentation du contexte, Partie II-1.

capital, comme c'est le cas de la famille Branghton ou de Mr Smith dans *Evelina*. Austen différencie clairement les fortunes récentes des fortunes héritées, les deux étant de toute façon bonnes à prendre, qu'elles soient d'origine marchande ou provenant de la gestion des terres, et ce donc, nonobstant le manque de pedigree pour les nouveaux riches. Si l'objet permet de parader ou de participer aux rites sociaux, l'argent représente à lui seul le moteur de l'ascension sociale, le pouvoir de l'acquis grâce aux terres et aux fonctions sociales qui proviennent de ces terres, et enfin la ruine. Il permet aussi d'établir des sous-catégories sociales toutes définies par le degré de fortune et d'acquis, l'importance qui lui est attribuée et l'origine de celle-ci.

Nous verrons aussi comment Austen choisit prudemment ses cibles ou véhicules de l'argent. La tragédie que peut constituer la pauvreté est régulièrement évitée (sauf pour *The Watsons*) même si le besoin d'argent est un leitmotiv qui revient dans *Lady Susan* et *Sense and Sensibility*, *Pride and Prejudice* et *Persuasion*.

Il n'en va pas de même avec Burney qui, dans *Cecilia*, *Camilla*, et *The Wanderer*, aborde le problème de la pauvreté ou des vices ayant trait à l'argent et mêle de front satire sociale et véritable tragédie, quitte à tomber dans la sentimentalité comme le fait parfois Smollett.¹

Enfin Ferrier ruse avec le titre de son premier ouvrage, *Marriage*, et examine les motivations des femmes derrière le choix de leur partenaire. Parmi ces motivations, l'argent et son pouvoir d'acquisition tiennent une place prépondérante. La combinaison de personnages et de l'importance de l'argent est d'ailleurs reproduite dans ses deux romans suivants, *The Inheritance* (1824) et *Destiny* (1831). *The Inheritance* confronte en outre les mêmes cupidités que, quarante-deux ans plus tôt, Burney avait illustrées dans *Cecilia* (1782), ce qui prouve combien le sujet est fertile. *Marriage* établit en outre une frontière visuelle entre l'Angleterre et l'Ecosse dans les divers degrés de satire appliquée aux ressortissants des deux pays.

L'acquisition de la fortune n'est pas tout, il faut aussi en justifier l'emploi, et cela aussi est abondamment traité par nos auteurs, qu'il s'agisse d'acquérir, de thésauriser ou de faire la charité.² L'usage modéré ou immodéré de la fortune est étudié de près dans *Cecilia*,

¹ Dans *The Expedition of Humphry Clinker*, par exemple. Le Dr Bramble est sujet à une certaine sentimentalité pas toujours satirique.

² En ce qui concerne la charité liée à la sentimentalité, Gillian Skinner qui se préoccupe du 18^{ème} siècle avant Burney, nous fait cette remarque très juste : « In the sentimental scale of value, the ability to dispose of money charitably becomes a measure of personal worth. The more you give, the more you prove your feeling in response to the sentimental stimuli and distress. However, this correspondence between the degree of financial generosity and the degree of proven sensibility immediately raises the possibility of the excessive response – (...) Against this dangerous possibility (as it was commonly perceived) was very often set the

Persuasion, *Lady Susan* ou *Marriage*. La fortune va aussi souvent de pair avec le nom et le titre nobiliaire qui l'accompagne, comme dans *Cecilia* ou *Persuasion* où les deux se retrouvent en opposition ; il en est de même dans *Pride and Prejudice* ou *The Inheritance* où les deux se conjuguent avec Darcy et sa tante Lady Catherine de Bourgh, et Lord Rossville. Quant au bon emploi de la fortune, il faut d'abord en acquérir une avant d'en disposer. Cette chasse à la fortune met en mouvement les instincts les plus bas comme les sentiments les plus nobles des personnages. C'est donc une cible de choix pour la satire.

Il faut aussi tenir compte de l'importance pour une femme dont la condition sociale n'est plus celle d'une fermière ou d'une ouvrière de la nécessité de se procurer un revenu alors qu'elle ne peut pas travailler. Ce revenu est une garantie de survie et devient un indice sémiotique de la place de la femme dans la société par le biais des actions qui lui sont autorisées ou des objets qu'elle peut acquérir, le tout étant limité comme on le devine à travers les sermons de James Fordyce¹ et les avis de John Gregory.² Les ouvrages masculins sur le comportement à adopter par les femmes et les jeunes filles sont indicateurs de la désapprobation commune vis-à-vis du droit à la parure et limitent beaucoup les ouvrages à lire et la possibilité d'écrire.³ Ces ouvrages s'opposent à toute hardiesse de manières et donc à ces modes de consommation orientée vers la femme.⁴ De ce fait donc, la femme entravée par interdits et devoirs ne va pas se faire prier quand il s'agit de trouver un bon parti muni de rentes. Austen ne se sert même pas de sous-entendus : il faut pour une jeune fille faire son choix entre les candidats fortunés. Mais s'il faut épouser de l'argent, il ne s'agit pas non plus d'être matérialiste et intéressée. Face à ce dilemme, l'héroïne a de la chance de trouver un conjoint dont les qualités sont aussi attrayantes que le revenu dont il dispose. Mais il y a des moments d'exception dans les romans lorsque c'est l'héroïne qui dispose de fortune comme c'est le cas avec *Cecilia*. Cette difficulté d'adapter l'intrigue et la satire à la niche

virtue of 'economy', and the use of this word in the period is sufficiently diverse to warrant closer attention. » Gillian Skinner, *Sensibility and Economics in the Novel 1740-1800, The Price of a Tear*, Macmillan Press Ltd, 1999, p.4.

¹ James Fordyce, *Sermons for Young Women*, 1766, in *Female Education in the Age of Enlightenment*, Volume I, London, William Pickering, 1996.

² John Gregory, *A Father's Legacy to His Daughters*, 1774, in *Ibid.*

³ Sauf pour Thomas Gisborne, auteur de *An Enquiry into the Duties of the Female Sex*, 1797. Pour lui, si les femmes doivent rester à la maison, elles peuvent néanmoins développer leurs capacités intellectuelles ; quant aux parents ils ne doivent pas imposer le mariage à leurs filles.

⁴ Comme l'explique Judith Lowder Newton : « Significantly, the growing fear – or the increasing evidence – that middle-class women were discontent with the limitations of their sphere is accompanied in these manuals by a deepening awareness of the fact that middle-class men were making money and enjoying a social significance which they had not enjoyed before. In both Fordyce and Gisborne this emphasis is accompanied by mounting references to the social significance of money among the middle classes, money earned, of course, by males. » Judith Lowder Newton, *Women, Power, and Subversion, Social Strategies in British Fiction, 1778-1860*, The University of Georgia Press, Athens, 1981, p.16.

dévolue à la femme concerne autant l'écriture de la romancière que la compréhension du lectorat de nos jours et si un écrivain comme Burney a recours au sentimental dans *Cecilia*, c'est pour contrebalancer le pouvoir masculin que lui donne sa fortune si toutefois les clauses du testament sont remplies.¹ En outre, le recours à la sentimentalité trouve son emploi comme illustration de la position d'impuissance de la femme à l'époque.² Si la femme peut faire la charité³, la collision entre les différents pouvoirs d'un monde patriarcal où l'entrepreneur est masculin (tout comme le reste des actants économiques si l'on excepte le gaspillage) l'empêche d'être maîtresse de sa fortune. Cecilia, pas plus que les héroïnes de Austen, ne pourra finalement jouer d'autre rôle que celui d'épouse et ne pourra organiser sa vie comme elle l'entendait tout d'abord. La seule de nos trois auteurs à écrire pour de l'argent est Burney qui avait conscience du peu de cas qui était fait du talent de romancière par les classes sociales dominantes et le monde patriarcal ; elle écrivait déjà ceci à l'ami de la famille, Samuel Crisp, alors qu'elle avait publié *Evelina* :

« *I would a thousand times forfeit my character as a writer, than risk ridicule or censure as a female.* » « *I have never set my heart on fame and therefore would not, if I could, purchase it at the expense of all my own ideas of propriety.* »⁴

Cecilia est donc le combat d'une jeune femme pour se conformer aux bienséances, satisfaire les exigences morales que le devoir de charité impose, chercher sa place dans la société, et heurter le tout de front parce qu'elle n'est qu'une femme et que la meilleure d'entre toutes aurait tort de ne pas tenir compte des vellétés du patriarcat, notamment lorsque celui-ci est concerné par les deux notions essentielles du nom et du capital. Parce que ce deuxième roman de Burney est si riche en critique satirique de l'argent, nous allons

¹ Rappel : Ces clauses prévoient que le futur mari de l'héroïne doit prendre son nom et perdre le sien. De fait, toujours pour des raisons financières ou foncières, c'était une pratique qui existait – même si elle n'était pas commune – au 18^{ème} siècle. Ce qui rend l'intrigue intéressante est le choix de héros, un homme dont le père ne vit que pour l'orgueil de son nom et celui de ses ancêtres. Aux yeux de cet homme dont dépend le héros, l'argent de l'héroïne s'oppose à l'honneur.

² Rappel : dans la partie I-1, nous avons vu comment le cadre juridique du mariage faisait passer la dot d'une jeune fille ou la fortune d'une veuve aux mains du mari, la privant de toutes ressources autres que celles que le mari acceptait de lui allouer pour les dépenses du mariage.

³ Sur ce sujet, on peut consulter l'ouvrage de Judith Frank, *Common Ground, Eighteenth-Century English Satiric Fiction and the Poor*, Stanford U.P., Stanford California, 1997. L'un des chapitres est consacré à *Cecilia*. Jane Spencer voit aussi Cecilia sous cet aspect : « She becomes a demonstration of the eighteenth-century ideal of the right use of riches: taking possession of her inheritance, she lives moderately, ignores fashion, and helps the poor. » Jane Spencer, « *Evelina and Cecilia* », *The Cambridge Companion to Frances Burney*, Cambridge U.P., 2007, p.33.

⁴ In : *Diary and Letters of Madame d'Arblay*, ed. Charlotte Barrett, 4 Vols. (London: George Bell and Sons, 1882), Vol.I, p.101-102.

l'analyser de près. L'écrivain se détache du style épistolaire et on peut y voir une symbolique privation de parole pour l'héroïne, on ne bénéficie pas non plus des saillies humoristiques et satiriques auxquelles Evelina nous a accoutumés ; c'est un roman qui s'adresse indubitablement aux lecteurs des deux sexes comme l'analyse Margaret Anne Doody :

The novel is sympathetic to many men ; the position of the good man is often as hard as that of the good woman. (...) Belfield, handicapped by his origin in the wrong class, is robbed of his metaphorical riches (his talents and their full use) just as Cecilia is to be robbed of her literal fortune.¹

Et en effet, la création d'un personnage masculin – qui n'est pas le héros mais que nous voyons évoluer en parallèle à Cecilia – complète la critique du monde de l'argent et du décalage entre le cœur et les moyens financiers. L'analyse de *Cecilia* constitue le premier volet de cette dernière partie.

1-Cecilia ou le monde de l'argent

¹ Margaret Anna Doody, *Frances Burney, The Life in the Works*, Rutgers U.P., 1988, p.113. Belfield est l'un des personnages de *Cecilia*. Il appartient à la classe commerçante mais a reçu l'éducation d'un gentleman ce qui provoque une déchirure entre ses aspirations et le manque de fortune qui résulte des efforts infructueux pour travailler sans se déshonorer à ses propres yeux. Sa mère et sa sœur prennent sur leurs maigres revenus pour l'aider à se maintenir dans une situation qui est somme toute intenable puisque pour paraître un gentleman, il faut une fortune personnelle. L'éducation n'y change rien.

Le choix de *Cecilia* comme étude de la satire de l'argent est amplement justifié par l'intrigue qui repose sur l'opposition entre la fortune de l'héroïne, campagnarde de petite naissance, et la symbolique d'un ancien et glorieux nom de famille avec tout l'honneur que ce nom est présumé supposer. Cette préoccupation du nom revient souvent chez Burney dont les héroïnes sont pour quelques chapitres – au moins dans trois de ses romans – des belles inconnues que l'on juge sur leur aspect extérieur. Evelina n'a de nom qu'en fin de roman, Cecilia perd son nom lors de sa folie, et le nœud de l'intrigue de *The Wanderer* repose sur le fait que l'héroïne, Juliet, est tenue de taire son nom. Evelina et Cecilia sont des héroïnes conformes à l'expectative d'un lectorat au sein duquel étaient nés des hommes comme Thomas Gisborne et James Fordyce, avec en sus un sens de l'humour et du comique. Camilla, héroïne qui survient après Cecilia, a perdu ce sens du comique, et Juliet – *The Wanderer* – rencontre tant d'aléas que la place de l'humour est très restreinte. Cependant, ce qui différencie *Cecilia* et *The Wanderer* des deux autres romans vient de l'importance accordée à l'argent dans l'intrigue et des difficultés que rencontrent les deux héroïnes dans leur connexion avec l'argent dont elles héritent (*Cecilia*) ou dont elles manquent pour survivre (*The Wanderer*). Il est difficile avec le recul de ne pas voir en Cecilia une future Juliet. Cette dernière héroïne de Burney acquiert davantage de réalisme et, de ce fait, devient impuissante à se dépêtrer des préjugés que rencontre une femme de bonne famille et sans argent lorsqu'elle est réduite à gagner sa vie d'une façon dite « polie ». ¹ Burney a accolé au titre *The Wanderer* : « *or Female Difficulties* » ; ces difficultés propres à la place de la femme dans une société patriarcale sont de deux ordres : l'héroïne doit taire son nom parce qu'elle craint d'être retrouvée par son mari, un révolutionnaire français qui l'a forcée au mariage civil, et, ayant perdu son argent en s'enfuyant de France, elle doit tâcher de survivre de ses talents féminins bienséants qui sont censés rendre la femme plus désirable (musique, dessin, broderie etc.). C'est une impossibilité comme le révèlent tous les essais infructueux de Juliet qui se heurte au qu'en-dira-t-on, aux hommes qui la désirent et tentent de prendre avantage de sa situation, et aux femmes riches et gâtées. Les personnages satiriques sont peu nombreux et c'est surtout l'anti-héroïne, dont le rôle va au-delà de simple repoussoir vis-à-vis de l'angélique Juliet, qui sert de porte-voix pour clamer l'iniquité du sort de la femme au début du 19^{ème} siècle. Cette anti-héroïne, Elinor Joddrel, peut naître de l'expression libre d'écrivains comme

¹ Le monde poli ou « polite » est celui des gens arrivés, éduqués, fortunés, et pour la plupart possédant deux adresses, l'une à la campagne et l'autre en ville. Nous y avons fait allusion plusieurs fois.

Wollstonecraft. C'est l'avis de Julia Epstein¹ et c'est très vraisemblable, surtout si nous nous arrêtons sur un passage assez typique du discours du personnage lorsqu'elle parle des hommes :

« By the oppressions of their own statutes and institutions, they render us insignificant ; and then speak of us as if we were so born ! But what have we tried, in which we have been foiled ? They dare not trust us with their own education, and their own opportunities for distinction: - I except the article of fighting; against that, there may, perhaps, be some obstacles: but to be condemned, as weaker vessels in intellect, because, inferiour in bodily strength and stature, we cannot cope with them as boxers and wrestlers! They appreciate not the understanding of one another by such manual and muscular criterions. They assert not that one man has more brains than another, because he is taller; that he is endowed with more illustrious virtues, because he is stouter. They judge him not the less ably formed for haranguing in the senate; for administering justice in the courts of law; for teaching science at the universities, because he could ill resist a bully, or conquer a footpad! No! – Woman is left out in the scales of human merit, only because they dare not weigh her!” (...) This Woman, whom they estimate thus below, they elevate above themselves. They require from her, in defiance of their examples! – in defiance of their lures! – angelical perfection. She must be mistress of her passions; she must never listen to her inclinations; she must not take a step of which the purport is not visible; she must not pursue a measure of which she cannot publish the motive; she must always be guided by reason, though they deny her understanding! – Frankness, the noblest of our qualities, is her disgrace; - sympathy, the most exquisite of our feelings, is her bane ! » (The Wanderer, p.399-400)

Avec un tel discours, n'est-il pas révélateur que ce personnage soit considéré comme folle par le reste de son cercle social ? Mais c'est aussi une ruse du narrateur que de mettre des paroles qui sont des vérités dans la bouche d'un personnage que le lecteur n'est pas censé admirer. Burney y a recours constamment que le personnage soit satirique ou pas ; en outre, il y avait tout à redouter de la part du monde de l'édition, critique et lectorat réunis, si la colère féminine l'emportait contre toute prudence comme ce fut le cas de Wollstonecraft. Elinor Joddrel a les moyens de vivre et peut se permettre d'exprimer ses sentiments quitte à être la risée de la société. Juliet ne les a pas. Et toutes les héroïnes de Burney s'inscrivent dans une progression sur le même sujet, de même que les personnages secondaires féminins font preuve d'opinions et de comportements qui ne respectent pas particulièrement les hommes. *Cecilia* et *The Wanderer* se détachent par l'insistance qui est

¹ Voir : Julia Epstein, *The Iron Pen, Frances Burney and the Politics of Women's Writing*, Bristol Classical Press, 1989, au chapitre *The Wanderer*. Epstein s'intéresse à la corrélation entre les stratégies narratives de Burney et la situation économique changeante des femmes. Néanmoins l'étude qu'elle présente des œuvres de Burney porte davantage sur la situation féminine que sur l'aspect économique. Sur ce point, l'article de Miranda J.Burgess, « Courting Ruin : The Economic Romances of Frances Burney », *Novel : A Forum on Fiction*, Vol.28, N°2 (Winter, 1995) p.131-153, est plus pointu même s'il est succinct.

faite sur la relation à l'argent¹ et sur l'opposition entre riche et pauvre, ainsi qu'entre l'écart entre les classes sociales ; la comparaison est souvent peu flatteuse pour la catégorie de personnages titrés même si, par un conformisme qui courtise le lectorat, le héros est noble de naissance et de caractère. La grande différence entre ces deux romans, outre le temps qui les sépare, est justement dans la stratégie satirique. De fait, au fur et à mesure que Burney délimite dans ses romans la niche sociale attribuée aux femmes, la satire tient de moins en moins pour se réduire à l'outrance comme chez le personnage de Elinor Joddrel dans *The Wanderer*. Et, comme le remarque Katharine M. Rogers : « Read as the story of Juliet's outraged feelings (...) *The Wanderer* seems inflated and even silly. Read as an anatomy of women's difficulties in a patriarchal society, it is realistic and appropriately bleak.² » On n'est pas obligé d'accepter l'adjectif « silly » mais la progression dans la dénonciation de la condition féminine est indéniable. Ce préambule sur *The Wanderer* est nécessaire pour comprendre à partir d'ici que *Cecilia* est un meilleur ouvrage en ce qui touche notre sujet : la satire empêche le roman de s'enfoncer dans une vision sombre de la condition de la femme tout en permettant la critique au travers de ruses narratives et de symboles. En comparaison avec *Evelina*, *Cecilia* est une jeune femme qui utilise son bon sens et son humour pour juger son prochain. Elle n'est pas dupe. *Cecilia* se soumet aux prérogatives de l'homme qu'elle se choisit, Mortimer Delvile, autant qu'à la raison mais c'est un choix qu'elle fait les yeux ouverts, en connaissance des a-priori de son cercle social et de la juridiction de l'époque.

Dès le départ, nous savons que *Cecilia* ne peut socialement prétendre à l'emploi libre de sa fortune puisque la clause qui va de pair avec l'héritage précise que *Cecilia* perd sa fortune si son époux refuse de prendre son nom de famille, un nom sans importance. Mais si cet époux accepte la clause, alors il a bien sûr tout pouvoir, comme nous l'avons vu plus haut dans la partie I-1 sur la condition féminine³, de disposer de sa fortune :

¹ C'est l'opinion de Rose Marie Cutting qui relie le fait que les quatre héroïnes de Burney partagent un même sort et sont, à un degré ou à un autre du récit, privées de leur héritage. En outre, elle distingue cinq femmes rebelles à la société qui servent à faire ressortir les perfections « traditionnelles » des héroïnes, chacune dans un roman. Nous avons ainsi Mrs Selwyn dans *Evelina*, Mrs Delvile et Lady Honoria dans *Cecilia*, Mrs Arlbery dans *Camilla* et Elinor Joddrel dans *The Wanderer*. Elle insiste sur le lien très fort entre Elinor Joddrel et Juliet (*The Wanderer*) qui fait ressortir le contraste entre le premier et le dernier des romans de Burney : « By the time this ostensibly conservative novelist finished *The Wanderer*, the ready acceptance of women's traditional role that is evident in *Evelina* had been transformed into a repudiation of society and its values. » Ce qui explique naturellement la mauvaise réception du lectorat d'alors à la publication du roman en 1814. Rose Marie Cutting, « Defiant Women : the Growth of Feminism in Fanny Burney's Novels », *Studies in English Literature* (Rice) Summer 1977, Vol.17, Issue 3, p.519-530. Citation: p.528.

² Katharine M. Rogers, *Frances Burney, the World of Female Difficulties*, Harvester Wheatsheaf, 1990, p.183.

³ A cet égard, l'ouvrage de Leonore Davidoff et Catherine Hall sur le sujet est très clair : « The whole institution of inheritance was built on the assumption that at marriage, a wife became part of her husband's

...and a few weeks only had yet elapsed since his death, which, by depriving her of her last relation, made her heiress to an estate of 3000l. per annum; with no other restriction than that of annexing her name, if she married, to the disposal of her and her riches. (Cecilia, p.5-6)

Cette clause mentionnée en une demi-phrase va prendre peu à peu de l'importance et enfler jusqu'à ce qu'elle se heurte à la prétention d'un certain Mr Delvile, fils cadet de Lord Delvile. Il ne s'agit pas, dans ce cas, de la gentry de Austen mais de la noblesse. Or, comme le précise Burney, les ancêtres de Cecilia n'étaient que des fermiers, et un mariage entre Cecilia et l'unique rejeton de l'illustre famille Delvile ne peut que constituer une mésalliance. Remarquons bien que Burney mentionne la main-mise de l'époux sur la fortune de sa femme autant que sur les droits sur sa personne. L'orgueil aristocratique est mis en exergue par le fait que la famille Delvile (si l'on excepte le héros, Mortimer Delvile) constitue le seul élément social de l'intrigue qui ne désire pas la fortune de Cecilia. Livrée à son seul jugement et fortement éprise, l'héroïne n'a d'autre choix que de perdre sa fortune même si son choix est, somme toute, forcé par l'ardeur de l'amant.

Cecilia n'a pas encore vingt et un an quand son oncle à qui ses parents l'avaient confiée à leur mort décède. Cet oncle, avant de mourir, désigne trois tuteurs pour prendre soin de Cecilia jusqu'à sa majorité, lorsqu'elle pourra disposer de sa fortune ou, en se mariant, laisser un autre en disposer (moyennant la petite clause). Le choix des trois tuteurs est significatif : Mr Harrel ne désire pas mieux que de gaspiller la fortune de sa pupille ; Mr Briggs veut la gérer et ne rien céder ; Mr Delvile n'en veut surtout pas à cause de la petite clause. Avec ce bref passage, Burney lance le lecteur dans une chasse à l'héritage et dans les délires de dépenses et d'extravagance qui ricochent d'un niveau social à un autre. Mr Harrel est un homme jeune et un joueur invétéré qui accumule les dettes d'honneur et espère les payer – on ne l'apprend que bien plus tard – en mariant la fortune de sa pupille au rapace Lord Floyer, joueur tout aussi invétéré mais qui gagne et prête. Alors que Mr Harrel semble à l'aise et donne des soirées avec un grand nombre d'invités ou fait construire, il oublie volontairement de payer ceux qu'il emploie pour produire les raffinements esthétiques dans lesquels il vit ; parmi ceux-là se trouve un charpentier, Mr Hill, qui laisse à son décès une veuve et des orphelins dans le plus grand dénuement ; Cecilia va voler à leur

legal personality. Wives were regularly regarded as the beneficiaries of trust arrangements, often only during their lifetimes. Mothers were less likely to be able to provide for others after their death and it is no coincidence that the majority of women making wills were either single or widowed. » Leonore Davidoff, Catherine Hall, *Family Fortunes, Men and Women of the English Middle-Class, 1780-1850*, (1987) 2002, p.xxix.

secours, non sans provoquer un amoncellement de complications parce que Mr Harrel ne pourra jamais rembourser l'argent qu'il emprunte à son beau-frère, Mr Arnott. Ce dernier va frôler la ruine à force d'aider sa sœur et son beau-frère et c'est une autre des conséquences tragiques du gaspillage luxueux et du démon du jeu. Cecilia qui supplie Mr Harrel de payer aux Hill leur dû force également la main de Mr Arnott puisque Mr Harrel n'a ni l'argent ni le désir de s'acquitter de sa dette. Le tout est lié comme le montre clairement l'intrigue du roman.

Parmi les critiques qui se sont penchées sur *Cecilia*, Kristina Straub, Catherine Gallagher ou Miranda J. Burgess ont toutes des avis qui se complètent mais ne se suffisent pas à eux seuls. Ainsi Kristina Straub résume *Cecilia* à sa façon :

*Cecilia, I will argue, reflects the contradiction between love and work in a double plot structure that exposes women's overdetermined social powerlessness through the use of two conventional concerns of eighteenth-century English fiction : romantic love and the search for a « course in life ».*¹

Elle oublie ainsi de mentionner cette opposition essentielle entre le pouvoir du nom aristocratique et celui de l'argent et la structure d'intrigue double n'est pas celle qu'elle croit comme nous le verrons. Catherine Gallagher voit plus clair sur le sort de la fortune de Cecilia :

*Perhaps no books in the annals of English novels succeeds as thoroughly as this one does in focusing our appreciative attention on the character's property. We do not often fear for Cecilia but we are kept in a state of perpetual anxiety about the fate of her money.*²

Et en effet, l'émiettement de la fortune de Cecilia est l'une des considérations majeures du roman mais ce n'est pas la seule. Toujours critiques de la société, les narrations de Burney ne se focalisent jamais sur un seul plan. Ainsi, le train de vie de l'homme du monde tel qu'est Mr Harrel, avec son logement élégant et les divertissements qu'il donne et auxquels il participe, est facilité puis ruiné par ce phénomène qu'est l'achat à crédit. Cet aspect est souligné par une étude de Miranda J. Burgess qui rappelle le lien entre l'achat et la banqueroute :

¹ Kristina Straub, *Fanny Burney and the Feminine Strategy, Divided Fictions*, The University Press of Kentucky, 1987, p.110.

² Catherine Gallagher, *Nobody's Story : The Vanishing Acts of Women Writers in the market Place, 1670-1820*, Berkeley and Los Angeles : University of California, 1994, p.238.

*As Burney's novels recognized and lament, credit depended largely on the fashionable appearance of the debtor – an appearance easily assumed through pretense, which meant that credit could be founded on nothing more solid than the credulity of a previous seller. Her belief that England's government was doing nothing to protect its citizens from such desire-driven artifice derived added weight from the events she describes in **Cecilia**, the tendency of the credit artifice to come crashing down, crushing those at its base.¹*

Il est indéniable que la grande vie à crédit a ses victimes comme les Hill ou le contremaître Mr Rawlins ; même Cecilia achète ses livres à crédit et emprunte pour venir en aide aux Harrel, à deux prêteurs différents, gageant sur sa fortune à venir. Mais si l'engrenage du crédit est l'un des moteurs du roman, ce n'est pas le seul. Pauvreté, économie, avarice, toute la palette des comportements liés à l'argent sert à Burney afin de dénoncer la société dont l'estime s'achète, à crédit ou pas. Cette critique de l'endettement se poursuit dans *Camilla*, lorsque l'héroïne est obligée d'emprunter de l'argent parce qu'elle a gaspillé son argent de poche dans le monde du Ton, et enfin le mécanisme de l'endettement qui varie avec l'apparence de celui qui emprunte est mis en exergue dans *The Wanderer*, alors que Juliet tentent d'obtenir les moyens d'avoir l'air « genteel » afin de se procurer les connexions sociales qui lui permettraient de trouver un emploi ; elle n'obtient ni l'un ni l'autre car, pour commencer, elle est incapable d'acquérir ce qui compose le costume social qui lui permettrait d'avoir l'air solvable. Et solvabilité et crédit se font face dans *Cecilia* où plusieurs segments sociaux voisinent les uns avec les autres. Un homme du Ton comme Mr Meadows qui fait affront à tous par son incroyable manque d'égard est solvable. Mr Harrel qui semble tout enjouement ne l'est pas. Mr Briggs, dans la crasse de son labeur incessant est solvable. Mr Delville père, dans la grandeur passée de l'honneur ancestral risque de ne plus l'être, il suffit de voir comment la demeure ancestrale manque de ces agréments que revendique Lady Honoria Pemberton et ce pas seulement pour faire enrager son oncle.

La première scène d'importance dans *Cecilia* est la mascarade. Commentée par tous les critiques qui s'intéressent à Burney, la mascarade est importante sur plusieurs plans. D'abord nous avons une vision satirique d'une société qui vit de prétention et de faux-semblants, vision comme Hogarth ou Rowlandson auraient pu en produire. Ensuite la mascarade (que l'on ne peut pas traduire par bal masqué puisque personne ne danse) est une bonne illustration du gaspillage et du superflu apposés aux nécessités du labeur, tout comme

¹ Miranda J.Burgess, « Courting Ruin : The Economic Romances of Frances Burney », *NOVEL : A Forum on Fiction*, Vol.28, N°2 (Winter, 1995), p.139. Pour Burgess, l'achat à crédit sous-tend les intrigues des romans de Burney à tel point qu'il est difficile de distinguer les voies respectives de l'argent et de la moralité. Voir aussi *ibid.* p.137.

l'on peut aussi considérer que c'est un lieu de danger pour la vertu de l'héroïne.¹ Nous considérons ici que l'un des plans essentiels de l'intrigue est de se servir de la mascarade comme un trompe l'œil. Expliquons comment le creuset social de l'intrigue peut être métaphoriquement représenté au moyen de masque selon ce qui n'était PAS l'usage.

Terry Castle analyse en profondeur le chapitre de la mascarade dans *Masquerade and Civilization*². Si elle ne fait pas allusion à la satire sur l'argent sonnante et trébuchante et son imitation sous forme de clinquant ou d'achat à crédit, on ne peut néanmoins qu'acquiescer avec elle sur le fait que, théoriquement, cette mascarade constitue le vrai début du roman :

*Like Pamela, Part 2, Burney's Cecilia may be said to begin, in a theoretical sense, with a masquerade. The episode takes place early in the novel – in the first volume of the five-volume 1782 edition – just after the heroine has come to London to take up residence and fortune. Burney wastes no time setting the stage. No sooner has Cecilia joined her guardians, the Harrels, at their house in Portman Square, than she is swept up in their frenzied preparations for an “at home” masquerade. These consist, ironically of making home itself unrecognizable. Like Hogarth's feckless couple in Marriage à la Mode, the spendthrift Harrels turn their house into a trashy monument to improvidence.*³

Même si nous avons déjà été témoins des manœuvres pas très subtiles de la part des différents personnages masculins qui ont des vues sur la fortune de Cecilia (Mr Monckton, Sir Robert Floyer, Mr Albany⁴), c'est dans ce chapitre que nous assistons à un débridement des passions pour l'argent et les plaisirs que procure l'argent. Pour commencer l'habitat est modifié :

The whole house was then in commotion from various arrangements and improvements which were planned for almost every apartment that was to be opened for the reception of masks. (Cecilia, p.103)

Les salles de réception pour les masques sont décorées avec des lampes multicolores ; une table couverte de glaces et de sorbets sera à disposition dans une pièce

¹ C'est aussi l'opinion de Burgess qui écrit : « ...one of the major marketplaces in contemporary courtship, for example, was the masquerade, where open boundaries and identities masked beyond recognition meant, or its critics feared, that intruders could « get in » to threaten the virtue of the young lady by participants (for example in *Cecilia*, p.119-123). » Ibid p.146.

² Terry Castle, *Masquerade and Civilization, The Carnavalesque in Eighteenth-Century English Culture and Fiction*, Stanford U.P., (1986) 1987.

³ Ibid. p.259.

⁴ Rappel : Mr Albany veut la fortune de Cecilia pour ses œuvres de charité mais substantiellement pour calmer l'ardeur de son propre sentiment de culpabilité pour avoir été la cause de la mort d'une jeune fille que son égoïsme avait condamnée à la rue.

adjacente (un luxe avant l'invention de la réfrigération et loin des caves à neige des grandes demeures aristocratiques) :

...the agreeable surprise was to proceed from the sight of an elegant Awning, prepared for one of the inner apartments, to be fixed over a long desert-table, which was ornamented with various devices of cut glass.(Cecilia, p.100.)

Evoquons brièvement ce luxe qui de nos jours n'a rien de particulier. Que sont ces objets de verre ? Le marché de la verrerie était à l'époque concentré à Londres et les verres étaient considérés comme des objets raffinés. Le verre taillé était une spécialité londonienne comme l'expliquent les recherches de Maxine Berg¹ sur le sujet. Or pendant ces préparatifs onéreux qui déguisent chaque pièce de réception de la demeure, la réalité dans le roman, autrement dit l'aspect non déguisé de la vie, frappe à la porte : c'est un créancier qui n'a plus la patience d'attendre que Mr Harrel lui paie ce qu'il lui doit :

They then heard Mr Harrel with much softness answer, 'Good Mr Rawlins have a little patience; I shall receive a large sum of money to-morrow, or next day, and you may then depend upon being paid.'

'Sir,' cried the man, 'you have so often told me the same, that it goes just for nothing : I have had a right to it a long time, and I have a bill to make up that can't be waited for any longer.'

'Certainly, Mr Rawlins,' replied Mr Harrel with still increased gentleness, 'and certainly you shall have it: nobody means to dispute your right; I only beg you to wait a day, or two days at furthest, and you may then depend upon being paid. And you shall not be the worse for obliging me; I will never employ any body else, and I shall have occasion for you very soon, as I intend to make some alterations at Violet-Bank that will be very considerable.'

'Sir,' said the man, still louder, 'it is of no use your employing me, if I can never get my money: All my workmen must be paid whether I am or no; and so, if I must needs speak to a lawyer, why there's no help for it.' (Cecilia, p.104)

Nous voyons ici l'autre visage de Mr Harrel. Il ne peut plus se montrer ouvertement méprisant des ouvriers qu'il emploie parce que lui-même n'a plus d'autres ressources que de mentir et que la menace de saisie plane déjà dans son esprit, la saisie étant un événement courant chez les hommes de son espèce. Ironiquement, alors qu'en qualité d'hôte, il ne se

¹ Maxine Berg, *Luxury and Pleasure in Eighteenth-Century Britain*, Oxford U.P., 2005. Elle explique: "Cut glass conveyed luxury refinement; it was a London not a provincial product. These new cut glass products were made not in the glasshouse, but in glass-selling and glass-cutting establishments, mainly in London. (...) Elite customers during the latter half of the century sought out glass services; (...) In wealthier settings such services were further extended into desert services, where glass dishes were set in this decorative course, intended to delight the eye alongside all manner of confectioner's sculptures and porcelain figures. » Pp. 124-125.

masque pas, voilà qu'il déguise son ton ; il ment et, entraîné par la force de l'habitude et la démesure des dépenses sans fonds, il promet ce qui est visiblement impensable aux yeux du créancier, à savoir des travaux supplémentaires d'envergure considérable. Pris dans l'engrenage des dépenses, Mr Harrel devient l'objet de ses passions, cherche par tous les moyens à se servir d'autrui pour satisfaire sa soif d'argent et de luxe. Autrui, avec 3000 livres par an, c'est Cecilia elle-même. Alors que Mr Rawlins montre dans sa réponse plus d'égard pour ses hommes que Mr Harrel pour ceux qu'il affame (comme les Hill), Cecilia accueille, elle aussi, les invités, non masquée elle-même et dénudée au regard de tous ceux qui savent déjà à quoi s'en tenir sur elle et sa fortune. Satiriquement c'est dans le jeu du personnage non masqué mais confondu en hypocrisie que la dénonciation fonctionne pour commencer, et nous avons donc déjà un décalage entre le statut du personnage et ce qu'il révèle. Pour Terry Castle, cette mascarade est un rite d'initiation de la jeune fille qui fait son entrée dans la société.¹ On peut certainement y voir davantage, ne serait-ce justement que, au milieu de ces costumes chatoyants et ces bibelots de prix épars dans les salons, Cecilia non déguisée tranche sur la foule comme un vase précieux mis aux enchères. La scène entre le créancier et Mr Harrel est de toute évidence servie en début de chapitre comme un avertissement au lecteur et ensuite de référent alors que les excès de comportements et de richesse de costumes vont aller en s'accroissant. Mr Rawlins, comme Mr Briggs plus loin, sont deux éléments du réel dans le roman. Rappelons-nous de la troisième caractéristique de la satire ménippéenne selon Bakhtine : le mélange délibéré des genres du sério-comique en relation avec le présent de la narration : « Characteristics of these genres are a multi-toned narration, the mixing of high and low, serious and comic ;... »². Le sério-comique doit comporter un élément pris dans le réel afin justement de pouvoir mesurer l'ampleur de la satire. Burney, dans ce chapitre de la mascarade, effectue des aller et retours constants entre le réel dans la narration et les excès que le ton satirique vient enfler. Pour Julia Epstein, la référence aux créanciers non payés persiste dans tout le chapitre de la mascarade : « The question of money – who will pay the workmen ? How will the awning over the desert-table for the « masks » be financed ? – hovers over everything. »³ C'est peut-être en partie vrai, mais il est difficile de croire qu'avec les

¹ Elle écrit : « Confrontation with fashionable metropolitan life is Burney's primary metaphor for learning one's place in the symbolic order. One anticipates something similar here – the masquerade as a rite of passage in a larger process of socialization. » *Masquerade and Civilization, The Carnavalesque in Eighteenth-Century English Culture and Fiction*, Stanford U.P., 1986, p.260.

² Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Theory and History of Literature, Vol.8, Manchester U.P., 1984, p.108.

³ Julia Epstein, *The Iron Pen, Frances Burney and the Politics of Women's Writing*, Bristol Classical Press, 1989, p.161.

grimaces de Mr Monckton, les manières affables de Mortimer Delvile et surtout l'extraordinaire Mr Briggs, le lecteur en soit encore à se rappeler le sort des ouvriers. Il sait simplement que Mr Harrel dissimule quelque chose.

Pour poursuivre une technique ménipéenne des contrastes, nous avons donc ensuite le malaise de Cecilia qui s'inquiète des dépenses occasionnées par la soirée¹ alors que le premier élément d'intrusion dans la soirée vient prendre place près d'elle : Mr Monckton, premier candidat à sa fortune, déguisé en démon, et s'interdisant de parler pour ne pas être reconnu de l'héritière. Avec cette farouche bizarrerie, la scène devient de plus en plus chaotique. Notons, et c'est important, qu'à l'inverse du code en vigueur, le costume de Mr Monckton, puis progressivement, ceux de tous les participants à la mascarade, sont à l'inverse du code en vigueur. Comme l'écrivait Addison dans son *Spectator* 14, alors qu'il s'explique sur le code des mascarades, « People dress themselves in what they have a Mind to be, and not what they are fit for ». Cet aspect capricieux et insensé est généralement complété par une autre tradition qui est celle de l'inversion entre le costume et son porteur et qui constitue l'un des aspects du monde à l'envers de Bakhtine.² Cette inversion n'a pas lieu ici, au contraire. Alors que Julia Epstein voit surnager la question financière dans cette soirée fantasmagorique, les masques représentant le caractère de chaque personnage est un second avertissement, un jeu en quelques heures d'un futur drame à venir.

Mr Monckton en démon rugissant mais sans paroles parvient à isoler sa proie en faisant usage de sa fourche, et le danger dans lequel se trouve Cecilia symbolise celui qui la menace dans la vie hors-carnaval où l'on a recours aux apparences avec cet homme qui se prétend son conseiller avunculaire. Les personnages, arborant les uns après les autres des costumes se rapportant à leur caractère dans l'intrigue, comme le chevaleresque Belfield déguisé en Don Quichotte, ou Mr Gosport – professeur en mondanités – en maître d'école, l'immoral Sir Robert Floyer déguisé en turc (possesseur de harem bien sûr) et l'inimitable Mr Briggs en ramoneur, convergent successivement vers Cecilia de même qu'un certain domino tout blanc qui s'avèrera être le fils de Mr Delvile et le héros. Mr Monckton attire autant l'attention des masques que Cecilia de par son comportement agressif, outrageusement possessif de la jeune fille et le maniement de sa fourche. En lui refusant toute expression orale, Burney oblige le démon muet à avoir recours à des gestes, mettant

¹ Comme le précise Terry Castle, « Cecilia is worried not that the party to come will be a scene of wantonness, but that it represents a « wanton » accumulation of debts. » Terry Castle, *Masquerade and Civilization, The Carnavalesque in Eighteenth-Century English Culture and Fiction*, Stanford U.P., 1986, p.260.

² Bakhtine explique : « Because carnivalesque life is drawn out of its usual rut, it is to some extent « life turned inside out », « the reverse side of the world » (« monde à l'envers »). *Problems of Dostoevsky's Poetics, Theory and History of Literature*, Vol.8, Manchester U.P., 1987, p.122.

ainsi en métaphore ses futures machinations sourdes, ce qui le met en posture désavantageuse vis-à-vis de ses concurrents. Parmi eux se trouve le héros qui se décrit comme inoffensif : « You will find me as inoffensive as the hue of the domino I wear ; ... » (p.116). C'est une ruse de la part de Burney car le jeune Delvile qui finira par épouser Cecilia, menace sa tranquillité, annihile sa résolution de mettre en pratique sa charité, et lui supprimera sa fortune en ne portant pas son nom.¹ En fait, tous ces hommes qui entourent Cecilia font ressortir l'impuissance de la femme dans ce contexte « bourgeois » comme, plus loin, dans le monde aristocratique de la famille Delvile. Aucun n'est inoffensif et tous concourent à mettre en danger la relative liberté d'agir de Cecilia. Quant au blanc costume de Mortimer Delvile, on peut aussi l'interpréter comme l'illustration d'un certain manque de caractère dans le sens où ce héros est soumis à l'orgueil parental de la lignée familiale.

Le travail de la satire se fait d'abord donc à travers l'inversion de la représentation des masques ; le comportement de chacun de ces masques est une orchestration ironique du devenir de chaque personnage dans le récit. L'ironie est bien sûr prononcée dans cette scène qui piège le lecteur qui s'attend à une autre sorte d'inversion entre le porteur de costume et son caractère réel. Cette mascarade trace les lignes des 750 pages à venir en ce qui concerne le comportement de cet essaim d'hommes affairés autour de l'héritière. On se retrouve dans un tel contraste entre l'éclat du signifiant, cette arlequinade en apparences et en mots, et le maussade du signifié, que la leçon didactique a besoin de rappels intercalés à la réalité dans la narration. Ces rappels seront donnés par l'avare Mr Briggs, puis par le héros. En outre, il faut compter sur la force d'intrusion dans la fête, du démon, Mr Monckton, et donc de Mr Briggs qui survient dans cette scène plutôt délirante pour une surenchère du chaos dans une assemblée codifiée par des règles extravagantes.

Mr Briggs, déguisé à peu de frais en ramoneur, ne se contente pas d'un costume sali mais traîne avec lui un seau rempli de suie qui joue à peu près le même rôle d'accessoire de farce que la boue pour Captain Mirvan dans *Evelina*. Cette suie menace de se projeter sur les beaux costumes, tout comme la vérité sur chaque personnage ruinerait leurs prétentions. Et si la suie fait peur aux invités pour leurs atours de mascarade, ses remarques déplaisent à ses victimes parce qu'elles frappent au bon endroit.

¹ En cela, le commentaire de Barbara Zonitch sur la mascarade est pertinent : « The abuse of bourgeois power will be shown to bear a close relation to the injustices of aristocratic authority. Thus it would perhaps be more accurate to see the ways in which this cultural emblem of subversive desire cruelly mocks the dreams of female autonomy, which it also, if only fleetingly, enacts. » Barbara Zonitch, *Familiar Violence, Gender and Social Upheaval in the Novels of Frances Burney*, Newark: University of Delaware Press, London: Associated University Presses, 1997, p.67.

Mr Briggs a l'œil averti d'un connaisseur en matière d'objets de valeur. Il traite les perles du costume de turc de Sir Robert Floyer de faux (« nothing but French beads »), puis s'adressant à Cecilia, il lui fait part à haute voix de son point de vue à lui sur ce coûteux divertissement :

« Fine doings ! » he continued, 'Here's a place! Never saw the like before! Turn a man's noddle! – All goings out ; no comings in; wax candles in every room; servants thick as mushrooms! And where's the cash ? Who's the piper ? Come to more than a guinea; warrant Master Harrel thinks that nothing!'

' A guinea?' contemptuously repeated the Turk, 'and what do you suppose a guinea will do?'

' What ! Why keep a whole family handsome a week; - never spend so much myself: no, nor half neither. ' (Cecilia, p.118)

C'est par le biais de ce discours que nous devinons le gaspillage puisque Burney, comme toujours, ne fait pas dans la description. Mr Briggs est au courant de la situation financière des Harrel, nous le comprenons à son analyse rapide : « All goings out » et « no comings in » explique naturellement que les Harrel dépensent ce qu'ils ne possèdent pas et donc vivent à crédit, tandis que la remarque sur les bougies en cire (qui étaient onéreuses) montre que les gens du commun ou économes se contentaient de chandelles. Le nombre de laquais est également un indice de prétention et de dépense puisqu'à l'époque ils étaient logés, vêtus et nourris. Mr Briggs, étant un homme avare, ne représente pas – sinon en termes de finance – l'élément du réel nécessaire à la ménippée. Si son ton est réaliste, il exagère naturellement les détails et en rajoute. Mais une guinée peut sans doute faire vivre une famille pendant une semaine. Edward Copeland qui s'est donné le mal de vérifier ce à quoi correspondaient, matériellement, divers revenus à la fin du 18^{ème} siècle, commence sa fourchette à 25 livres : « The income of a labouring poor...he will maintain himself, his wife, and half a dozen children, in food, lodging, clothes and fuel. »¹

Mr Briggs représente l'antithèse des personnages élégants rassemblés autour de Cecilia, la plupart ayant des vues peu sentimentales sur elle. Nous savons déjà à quoi nous en tenir sur les personnages déguisés. Mais le costume de Mr Briggs est un vrai vêtement échangé à un ramoneur contre un pot de bière ; il trimballe de la vraie suie, et la noirceur de

¹ Edward Copeland, *Women Writing about Money, Women's Fiction in England 1790-1820*, Cambridge U.P., in Janet Todd, *Jane Austen in Context*, Cambridge U.P., 2005, p.320. Une guinée équivalait à l'origine à une livre; c'était une pièce en or, frappée depuis 1663, mais sa valeur dépassa la livre à la fin du 18^{ème} siècle quand l'or se raréfia. On cessa de frapper des guinées en 1800, sauf pour une circonstance extraordinaire en 1813, quand il fallut payer les armées du duc de Wellington qui se trouvaient dans les Pyrénées. Si l'on estime qu'une guinée vaut une livre, il est donc clair qu'une famille peut en effet vivre d'une livre pour une semaine, mais certainement pas confortablement. (Sur la guinée, voir Wikipedia).

son costume vient trancher sur l'assemblée, en rappel concret de ce qu'est le monde grouillant du travail et de la saleté qui mérite salaire. Le seul costume noir rivalisant dans la couleur avec celui de Mr Briggs est celui de Mr Monckton, le démon, qui se prive de paroles. Y a-t-il un lien entre ces deux noirceurs ? N'oublions pas que Mr Briggs qui a le champ libre pour parler, n'a aucun dessein malhonnête sur sa pupille. De fait sa gouaille plébéienne surnage au-dessus de cette foule hétéroclite en costumes d'Apollon ou de Minerve, tout autant que la suie lui fraye un chemin : « Every way he moved, a passage was cleared for him, as the company, with general disgust, retreated wherever he advanced. » (p.117). La suie rappelle à tout instant le monde du dehors, qui n'est pas celui des nantis et qui n'est donc pas convié à cette soirée. L'intrusion de Mr Briggs est non désirée mais puissamment évocatrice de ceux qui sont réprimés et retenus à l'arrière-plan.

Techniquement, la surenchère est ici l'un des moyens choisis par Burney pour délimiter le personnage de Mr Briggs. Il y a l'accumulation de remarques sur la valeur sonnante et rébuchante de ce qui lui passe sous les yeux, autant que la distribution d'avis non demandés à Cecilia sur le meilleur mari (pour lui la meilleure fortune) à attraper. Ainsi déconseille t-il à haute voix le Turc (Sir Robert Floyer) :

'Hark'ee, my duck,' chucking Cecilia under the chin, 'don't be cajoled, nick that spark ! never mind gold trappings; none of his own; all a take-in; hired for eighteen pence; none worth a groat. Never set your heart on a fine outside, nothing within. Bristol stones won't buy stock: only wants to chouse you.' (Cecilia, p.118-119)

Ses paroles, en harmonie avec son personnage qui ne voit la réalité qu'au travers du prisme de l'argent, paraissent pleines de bonnes intentions en ce qui concerne Cecilia¹ et on ne doit peut-être pas s'en étonner car il y a un gouffre entre la réception du lectorat d'alors et la nôtre. Comme le rappelle Miranda J. Burgess, avec peut-être une insistance quelque peu exagérée, la femme non mariée, avec ses grâces, ses charmes et la distinction de ses goûts ne constituait finalement qu'un capital à mettre sur le marché du mariage² et il est possible que le lecteur d'alors ait vu dans le discours de Mr Briggs un simulacre de manuel

¹ L'allusion aux *Bristol stones* vient du chapitre précédent alors que Cecilia rendait visite à son tuteur Mr Briggs et qu'il lui prodiguait ses conseils utiles parmi lesquels ce dernier : « Take care of sharpers ; don't trust shoe-buckles, nothing but Bristol stones. » (p.95). Ce qu'on appelait des *Bristol stones* étaient de fausses gemmes telles le cristal de roche (qui ressemble au diamant) que l'on trouvait dans le calcaire de Clifton, près de Bristol. Certaines personnes agrémentaient les boucles de leurs souliers avec des diamants. Les imitations bon marché suivirent.

² Elle écrit : « Just as conduct books made good consumers of their readers in order to make good choices for prospective husbands, works of economic theory tended to double as conduct books. » Miranda J. Burgess, « Courting Ruin . The Economic Romances of Frances Burney », *Novel: A Forum on Fiction*, Vol.28, N°2 (Winter) 1995, p.138.

d'éducation des femmes, voire des épouses. Il n'en demeure pas moins exact que le ton est satirique et que justement on puisse voir dans le discours de Mr Briggs non pas l'influence de Hume¹ mais en partie de Burke² en ce concerne la libre entreprise, ici pour une femme de se choisir le parti le plus offrant ; essentiellement, c'est une caricature des sermons de Fordyce avec une critique sous-entendue de l'ubiquité du crédit à l'époque, crédit qui écrasait les petites gens comme le démontre *Cecilia*, particulièrement via les hypothèques qui touchaient toutes les couches de la population.³

Au discours de Mr Briggs, on ne s'étonne pas de la fureur de Sir Robert Floyer ; la vulgarité des propos décernés à la figure du *baronet*, l'obsession de l'homme de finances sur le prix de chaque objet, la vantardise sur les économies qu'il sait faire, dénoncent bien sûr non seulement les faux-semblants des masques mais aussi l'avarice de ce petit personnage pétulant que Burney promène allègrement dans l'assemblée élégante. Naturellement Mr Briggs est caricaturé et cet usage de la caricature comme agent dénonciateur de l'injustice sociale se retrouvera plus tard dans *Persuasion* quand Austen s'en prendra à un autre *baronet*, Sir Elliot.

Comme de juste, c'est le héros qui guide la compréhension du lecteur au moyen de la question qu'il pose à Cecilia :

'Did your late uncle,' said the white domino, in a low voice to Cecilia, 'chuse for two of your guardians, Mr. Harrel and Mr. Briggs, to give you an early lesson upon the opposite errors of profusion and meanness ?' (Cecilia, p.119)

La réponse est évidente comme structure de critique de la part de l'auteur, mais le tout est dans les nuances : si Mr Harrel conduit sa femme, Mr Arnott, et Cecilia sur le chemin de la dépense, l'avaricieux Mr Briggs ne se contente pas de thésauriser : il gère, il est actif, il prend son rôle au sérieux même si c'est à sa façon. Cecilia n'est pas confrontée simplement au gaspillage et à l'avarice, mais à l'hypocrisie gaiement déguisée et à un réalisme peu séduisant. Comme cet ultime rappel de la part du héros en finit avec la satire

¹ Burney avait lu Hume, et Burke était en contact avec la famille Burney et avait aimé *Evelina*. Hume considérait les vertus sociales comme essentielles : « Meekness, beneficence, charity, generosity, clemency, moderation, equity, bear the greatest figure among the moral qualities, and are commonly dénominated the social virtues, to mark their tendency to the good of society. » David Hume, *An Enquiry concerning the Principles of Morals*, Section ix, Part 1, in *Enquiries*, L.A. Selby-Bigge (ed), 2nd edition, Oxford, 1902, p.270.

² Pour Burke, le corporatisme devait céder à l'individualisme. « (regulation) against free trade in provisions » was « senseless, barbarous and, in fact, wicked. » Edmund Burke, *The Works and Correspondance of the Right Honourable Edmund Burke* (1852), vol.ii, p.398, Lettre de Burke à Arthur Young (23 Mai 1797). Cité par Roy Porter, *Enlightenment*, Penguin, 2000, p.396. Autrement dit, il s'agit de favoriser l'esprit de libre entreprise et de capitalisation .

³ Miranda J.Burgess développe ce point. Voir « Courting Ruin : the Economic Romances of Frances Burney », *Novel : A Forum on Fiction*, Vol.28, N°2, Winter, 1995, p.139.

dans le chapitre, le lecteur sait donc à quoi s'en tenir sur la situation financière des Harrel, sur l'environnement social de l'héroïne et sur le rôle respectif des candidats à sa fortune. Si la politesse du héros plaide en sa faveur, contrairement à Lord Orville, dans *Evelina*, qui était sûr de lui, Mortimer Delville demeurera longtemps une énigme pour le déroulement de l'intrigue comme pour le sort de Cecilia.

Ce premier exemple du recours au ton satirique et à la technique de la ménippée percute davantage, à la réflexion, lorsque l'on réalise l'impact du style direct, indice du talent de l'auteur pour l'écriture théâtrale. Mr Briggs est certainement un agent efficace du rire et de la satire, du fait, en plus, de son style oral qui économise sur les mots et donc symbolise sa ladrerie de façon vivante et drolatique.

Doody met à égalité les trois tuteurs de Cecilia dans le domaine du comique :

The three bad guardians are of course comic characters, and at first the reader may be lulled into seeing them as just other representatives of typical folly, of the same kind as the easily visible fools of the fashionable crowds.¹

Il est heureux que Doody précise « at first », et qu'elle admette plus loin que Mr Briggs brille au-dessus de la mêlée, tandis qu'il faut un certain temps pour le développement du personnage de Mr Harrel. On peut sans doute accepter sa définition dans le sens de personnages théâtraux du comique, mais Mr Harrel est projeté dans une dimension pas si comique que ça lorsqu'il se suicide devant un groupe mêlé de créanciers dans l'ascendant de la prospérité et de collègues dans la dépense.

Le chapitre de la mascarade ressort également sous un autre aspect. Celui, symbolique, de la place de la femme dans le monde patriarcal. En effet, Cecilia subit les attaques muettes du démon autant que les conseils (et la main pleine de suie) de Mr Briggs. Elle ne peut se libérer du siège que lui tient Mr Monckton (le démon) et c'est le héros qui vient à sa rescousse. Elle n'est libre de donner son opinion uniquement quand on la lui demande, et ne peut que prier pour être protégée des assiduités de ses admirateurs. A aucun moment n'a-t-elle la liberté d'agir pour elle-même, et cela aussi est prémonitoire par rapport au déroulement de l'intrigue puisque la personne qui la délivrera de ses admirateurs sera celui qui, par le biais du sentiment, l'empêchera totalement d'agir à sa guise en l'épousant

¹ Doody qui a analysé le manuscrit de *Cecilia*, précise : « In the manuscript, one can see Burney discovering the implications of Brigg's speech as she went, removing pronouns and conjunctions to render more sharply a speech-world practically devoid of connectives. » : Margaret Anne Doody, *Frances Burney, The Life in the Works*, Rutgers University Press, 1988, p.123.

sans prendre son nom. Julia Epstein complète l'analyse de cette mascarade en insistant sur l'importance du changement social qui se produit par le biais de l'argent :

*Burney here shines a spotlight on the relations between women and men with a plot that relies on financial complication based on an oddly gynocentric economic foundation. This foundation supports the novel's reliance on masquerade, carnival, and madness to make its critique of eighteenth-century materialism. The masquerade metaphor in the novel permits Burney to comment on the personal and social toll of shifting class categories that she had begun to analyze comedically with the ton and Branghton portraits in *Evelina*.¹*

La folie à laquelle Epstein fait allusion est celle dans laquelle tombera momentanément Cecilia lorsqu'une fois mariée, elle se retrouvera isolée, chassée de ses terres, incapable de retrouver son mari et demeurera alitée, inconnue dans une auberge. Cette folie n'est pas satirique et montre le plus sérieusement du monde que sans son mari, l'épouse n'est plus rien. C'est une conséquence directe de l'impuissance des femmes mariées contre juridiction et patriarcat réunis. Epstein qui n'hésite pas, comme on le voit à passer de la mascarade au carnavalesque (même si le monde à l'envers est ici, par une ruse du narrateur, un monde parfaitement à l'endroit) insiste aussi sur une autre inversion que l'on peut voir de pair avec le code traditionnel d'une mascarade, celle de la hiérarchie économique directement liée avec le sexe du propriétaire d'une grande fortune. Pour elle, Burney montre clairement qu'une telle inversion est possible :

*The carnivalesque in **Cecilia** emerges out of the effects of the ever-present possibility of assault and violence on a protagonist for whom no mask can be fashioned, no disguise can disguise adequately, no niche in the class or gender order can be made safe or appropriate.²*

Pour résumer, l'héritière est assaillie de partout ; mais si l'on parle de niche il s'agit plutôt de rappeler l'impossibilité pour l'héroïne comme pour toute femme de l'époque appartenant aux classes éduquées et même titrées de se trouver une niche professionnelle ailleurs que dans la pédagogie ou l'écriture. Le carnavalesque décrit par Epstein ne correspond pas à la ménippée. Celle-ci réside autour du banquet (la table dressée sous l'auvent hors de prix) avec le heurt des répliques, la musique discordante des parlers, les badinages littéraires de Mr Gosport, l'hypocrisie de Mr Harrel, les hurlements du démon, tout en fait qui semble contraire à l'ordinaire et qui ne l'est pas. Quant à l'héritière, elle est

¹ Julia Epstein, *The Iron Pen, Frances Burney and the Politics of Women's Writing*, Bristol Classical Press, 1989, p.160.

² Ibid. p.161.

perçue non plus comme une simple jeune fille sur le marché du mariage mais comme un gros sac d'or que tous convoitent sans être le moindre du monde intéressés par les perfections de son caractère ou de son éducation. L'attrait de l'or est si puissant qu'il éclipse l'héroïne qui n'est vue comme telle que par ceux qui savent qu'ils n'ont légitimement rien à espérer. C'est le cas du démon, Mr Monckton, de Mr Gosport, de Mr Belfield et de bien des personnages moindres qui peuplent et la mascarade et le roman. Nous avons, pour conclure ce paragraphe, plusieurs candidats appartenant à ces classes moyennes en constitution à propos desquels la mascarade a servi de précipité ; des heurts a jailli une vérité partielle sur leurs caractères qui peut éclairer le lecteur et l'héroïne autant qu'inquiéter. L'idée de cette mascarade en début de roman est utile pour donner une impulsion qui va lancer plusieurs actants présents au divertissement à s'en prendre les uns aux autres ou à accélérer la machine diabolique de l'endettement qui va jusqu'à la mort. Il reste à rencontrer le dernier des tuteurs, Mr Delvile père, le plus pompeux des aristocrates. Mais avant cela nous devons nous aventurer jusqu'à Vauxhall, où Mr Harrel désire passer sa dernière soirée avant de partir pour le continent.

Dans le Volume III, Chapitre XII, intitulé « A Man of Business », Burney arrange une confrontation des diverses générations des classes moyennes. C'est une peinture sociale parfois symbolique de personnages liés au commerce et qui tentent d'avoir l'apparence de gentlemen fortunés (ou ruinés comme c'est le cas de Mr Harrel) dont ils ont déjà acquis les façons. Nous avons d'abord ceux en train d'acquérir leur capital, et leur ton varie selon leur prospérité, puis ceux en possession de fortune héritée du travail de leurs ancêtres proches (le cas de Cecilia) et enfin ceux qui ont dilapidé jusqu'à la ruine ce dont ils avaient hérité et c'est le cas de Mr Harrel.

Comme dans le chapitre de la mascarade, Burney mêle éléments satiriques et éléments réalistes, le plus puissant de ceux-là étant le paroxysme de désespoir de Mr Harrel et son suicide. Autre élément commun, le banquet auquel Mr Harrel conviera ses financiers et ses familiers, dans un renversement frappant des usages entre les classes qui d'ailleurs effraie autant Cecilia que Mrs Harrel.

Pour donner au lecteur une idée du contraste absurde qui va suivre entre de petits personnages, les principaux personnages, et la mort, Burney établit dans le chapitre précédent une rapide mise au point sur le sort de personnes dépendantes du bon vouloir d'autrui, comme la famille du charpentier, les Hill, que Cecilia a secourue, et ceux qui

devraient être capables de tenir leur destin en main, comme les Harrel, à qui Cecilia a prêté de l'argent par le biais d'un usurier.

Their worth (celle de la famille Hill) was without suspicion, and their misfortunes were not of their own seeking ; the post in which they had been stationed they had never deserted, and the poverty into which they had sunk was accidental and unavoidable.

But here, every evil had been wantonly incurred by vanity and licentiousness, and shamelessly followed by injustice and fraud: the disturbance of her mind only increased by reflection, for when the rights of the creditors with their injuries occurred to her, she enquired of herself by what title or equity, she had so liberally assisted Mr. Harrel in eluding their claims, and flying the punishment which the law would inflict. (Cecilia, p.393)

Cette mise au point permet d'amorcer le chapitre suivant que nous nous proposons d'analyser après cet avertissement adéquat.

Mr Harrel est un joueur. Il passe ses nuits à perdre de l'argent. Le jeu était très répandu au 18^{ème} siècle, notamment les paris (comme on en trouve dans *Evelina*) et les jeux de cartes. Depuis *The Gamester* (1633), la pièce d'Edward Moore, le jeu en littérature est régulièrement dénoncé comme s'effectuant aux dépens de la paix des ménages. Mais si le monde du *Gamester* se passe dans les tavernes et les tripots où les jeunes gens naïfs font leur apprentissage¹, le monde que Pope satirise dans *The Rape of the Lock* est celui des salons de cartes où les citadines se rendaient, et c'est ainsi que Belinda perd ses boucles et sa réputation, concentrée sur ses cartes et son chocolat. Depuis l'arrivée de Cecilia chez son tuteur Mr Harrel, nous avons vu les créanciers, les dépensiers, les comploteurs de mariage arrangé, puis l'usurier avec même une saisie. Il fallait à cette descente une fin exemplaire. Et pourtant certains critiques trouvent la mort de Mr Harrel inattendue. C'est le cas de Claire Harman :

The Harrels are essentially money-addicts, constantly extorting cash from their ward and spending it in absurdly extravagant ways such as the masquerade, a triumph of surface over substance. Harrel's repeated threats to commit suicide tire even the susceptible heroine after a time, but his dramatic death at Vauxhall Gardens comes as all the more of a shock because of it.²

Cela pourtant ne devrait pas être le cas puisque Burney fait comprendre dès le début du chapitre que Mr Harrel n'est plus le même homme :

¹ Ainsi le personnage de Young Barnacle apprend le jeu et les querelles de tripots avec le héros de la pièce, Wilding, dans le but d'être un jeune homme du « Ton ».

² Claire Harman, *Fanny Burney, A Biography*, Flamingo, 2001, p.166.

When they entered Vauxhall, Mr Harrel endeavoured to dismiss his moroseness, and affecting his usual gaiety, struggled to recover his spirits; but the effort was vain, he could neither talk nor look like himself, and though from time to time he resumed his air of wonted levity, he could not support it, but drooped and hung his head in evident despondency. (Cecilia, p.398)

Avec cette mention directe de la renonciation au masque et au discours, Burney nous annonce non seulement un événement grave mais nous fait comprendre que ce personnage est en perte d'existence dans l'intrigue. Donc sa mort n'est pas un choc mais l'aboutissement d'un déploiement carnavalesque utilisé pour une fresque allégorique figurée par une progressive agglutination des créanciers et des personnages qui participent à l'endettement, tous des hommes si l'on excepte Mrs Harrel qui a une lourde responsabilité dans la ruine du ménage. Ces personnages que l'on voit défiler pour ensuite se regrouper autour de Mr Harrel donnent un mouvement unidirectionnel qui demande une finalité, en l'occurrence la mort du joueur.

Tout d'abord, Mr Harrel a demandé à Cecilia et à sa femme de l'accompagner une dernière fois à Vauxhall avant qu'il ne monte en voiture pour le continent.¹ Vauxhall était ce qu'on appelle « a pleasure garden », comme Ranelagh et quelques autres à la même époque, qui continua d'être populaire pendant plus d'un siècle pour ses divertissements en soirée. On y rencontrait toutes les classes de la société et également des prostituées comme Burney en décrit dans *Evelina*, lorsque son héroïne s'égaré dans le parc. Vauxhall était aussi célèbre pour ses salles de restaurants (peintes sous la direction de William Hogarth), ses concerts et ses feux d'artifices, que pour certaines de ses allées infréquentables.² Pour Burney, l'emploi de Vauxhall comme cadre à des scènes désagréables ou inquiétantes est donc en accord avec ce qu'il se chuchotait sur les lieux. Dans la scène de Vauxhall de *Cecilia*, notons que la mixité des lieux ajoute à la continuité de l'idée de mascarade, que celle-ci corresponde au canon rappelé par Terry Castle ou qu'elle soit son opposé³.

¹ Mr Harrel est ruiné et la vie sur le continent était réputée moins chère. On trouve de multiples exemples dans la littérature anglaise de personnages ruinés qui fuient l'Angleterre pour aller vivre en France ou en Italie. Un bon exemple est celui des Lamble dans *Our Mutual Friend* de Dickens, un autre est celui de Becky Sharp dans *Vanity Fair* de Thackeray.

² Comme *The Dark Walk*, *The Druid Walk* et *The Lover's Walk*. Sur Vauxhall, Paul Langford voit davantage l'aspect infréquentable lorsqu'il écrit : « The great pleasure gardens which grew and prospered in the 1740s and 1750s, Vauxhall, Ranelagh and Marylebone, were highly commercial and even impersonal. Because they were the resort not merely of high society but of pickpockets, rakes and whores, they could hardly be regarded as respectable meeting-places for marriageable women and unmarried men. » Paul Langford, *A Polite and Commercial People, England 1727-1783*, Clarendon Press, Oxford, 1989, p.101. Sur Vauxhall, on peut en outre consulter le site de Wikipedia mais aussi le site sur Vauxhall Gardens de David Coke, FSA, conservateur de musée et expert sur l'histoire des « pleasure gardens » : www.vauxhallgardens.com.

³ Terry Castle, *Masquerade and Civilization, The Carnavalesque in Eighteenth-Century English Culture and Fiction*, Stanford U.P., 1986. La définition de la mascarade est donnée plus haut dans ce chapitre.

La foule bigarrée de convives qui peu à peu s'assemblent autour de Mr Harrel non seulement reflète celle qui fréquentait Vauxhall mais, avec l'allégorie de cortège macabre et d'un pittoresque presque Shakespearien, projette une caricaturale métaphore du dernier souper : Mr Harrel se met à boire sans joie avec ses créanciers et ses familiers de divertissements réunis, classes mêlées dans le même désir d'être payé ou de profiter. Plusieurs éléments nous confirment dans l'idée de mort. D'abord Mr Harrel semble être pris d'un remord peu caractéristique à l'égard de Cecilia qui nous annonce la tragédie à suivre car cela ressemble à une confession sur un lit de mort :

'Oh Madam,' he cried, 'to you indeed, I dare not speak! I have used you most unworthily, but I pay for it all! I ask you not to pity or forgive me, I know it is impossible you should do either.' (Cecilia, p.399)

A la suite de quoi, il confie à Cecilia une enveloppe scellée, complétant pour le lecteur une typique scène d'adieu à la vie. C'est à partir de ce moment que se construit peu à peu le cortège macabre. Mr Harrel va côtoyer sans avoir l'énergie de les repousser deux de ses créanciers qui sont avec lui d'une familiarité qu'ils n'auraient pas osé manifester lorsqu'ils croyaient Mr Harrel encore solvable ; ceux-ci seront rejoints par les représentants les plus caractéristiques du monde masculin de la frivolité, du gaspillage et de l'extravagance, « qualités » qui valent à Mr Harrel d'être si près de la mort.

Le premier représentant prospère de la petite classe moyenne que Burney nous présente est un maçon qui se définit lui-même comme un homme d'affaire : « A man of business never wants a counter if he can meet with a joint-stool. For my part, I'm all for a clear conscience, and no bills without receipts to them. » (p.401) Ce créancier de Mr Harrel est Mr Hobson que le narrateur désire visiblement mettre en satire mais dont l'impact comique est devenu, de nos jours, discutable. Symboliquement, il représente la prospérité brutale satisfaite d'elle-même.

... a fat, sleek, vulgar-looking man, dressed in a bright purple coat, with a deep red waistcoat, and a wig bulging far from his head with small round curls, while his plump face and person announced plenty and good living, and an air of defiance spoke the fullness of his purse, strutted boldly up to Mr Harrel, and accosting him in a manner that shewed some diffidence of his reception, but none of his right, said 'Sir your humble servant'. And made a bow first to him and then to the ladies.

'Sir yours,' replied Mr Harrel scornfully, and without touching his hat he walked quick on.

His fat acquaintance, who seemed but little disposed to be offended with impunity, instantly replaced his hat on his head, and with a look that implied I'll fit you for this! put

his hands on his sides, and following him, said 'Sir, I must make bold to beg the favour of exchanging a few words with you.' (Cecilia, p.400)

Ce portrait est celui d'un homme qui se permet d'être à son aise dans son mauvais goût et sa vulgarité parce que ses arrières sont assurés. La description de ses vêtements et en particulier des couleurs criardes va avec le comportement de l'homme qui rejette le dédain de l'autre parce qu'il le sent aux abois et prêt à filer ; il se met à le suivre comme s'il sentait que c'était le moment ou jamais pour récupérer son dû. La faiblesse de l'autre ne lui échappe pas et en effet, plus tard, contrairement aux usages, Mr Harrel l'invitera à sa table au même titre que l'intéressé Mr Morrice (homme de loi) ou Mr Meadows, cet homme du « Ton » qui affecte d'être au-dessus de tous en se curant les dents en société.¹ Ce mélange social est bien celui auquel on peut s'attendre à Vauxhall et la même table. Les différents degrés des classes moyennes, autant que l'on peut en juger à travers la littérature, se retrouvent souvent dans une auberge par exemple². Néanmoins, l'indifférence à son sort qui peu à peu fait place dans l'esprit de Mr Harrel au fur et à mesure qu'il boit et qu'il envisage sans doute une seule issue à ses dettes, est l'unique explication possible pour cette fraternisation désespérée avec ses créanciers.

Pour constituer un cortège, il faut des participants, et Burney nous donne un deuxième exemple de créancier, Mr Simkins, un commerçant bonnetier et marchand de bas, qui singe les hommes du « Ton » aspirant sensiblement à grimper les échelons sociaux, et dont le vocabulaire se veut précieux.

Here a little mean-looking man, very thin, and almost bent double with perpetual cringing, came up to Mr. Hobson, and pulling him by the sleeve, whispered, yet loud enough to be heard, 'It's surprizeable to me, Mr. Hobson, you can behave so out of the way ! For my part, perhaps I've as much my due as another person, but I dares to say I shall have it when it's convenient, and I'd scorn for to mislest a gentleman when he's taking his pleasure.' (Cecilia p.401)

Bien entendu, la différence de comportement entre les deux créanciers a un rapport direct avec leur profession³ ; Mr Hobson n'a pas le désir d'appartenir au « Ton » puisqu'il

¹ Ce détail anticipe de plus d'une dizaine d'années le comportement de Beau Brummel qui était souvent insolent – avec chic -. Mais naturellement ce sont les « fops » et les petits-maîtres qui ont formé Beau Brummell. Pour une bonne récapitulation sur Beau Brummell, lire : Roger Sales, *Jane Austen and Representations of Regency England*, London and New York, Routledge, 1994, pp.73-83.

² Ainsi, dans *Joseph Andrews* de Fielding ou dans *The Expedition of Humphry Clinker* de Smollett.

³ Que l'on ne s'étonne pas de voir un entrepreneur en maçonnerie rejoint par un marchand de bas ou de gants : Mr Harrel accumulait les dettes en construction, certes, mais les dettes chez les tailleurs, gantiers, couturiers, etc. étaient naturellement élevées puisque l'importance du paraître réclamait des vêtements et accessoires de la plus grande qualité et le phénomène de mode commençait déjà à se manifester avec les changements que cela

porte encore une perruque à une époque où l'homme se devait de montrer ses propres cheveux¹ et laisse à Mr Simkins le soin de singer la préciosité du jargon dont Captain Aresby a la spécialité. Mais Mr Simkins désire les manières précieuses pour mieux vendre comme le montrent ses courbettes et sa servilité. Burney joue une fois de plus avec les disparités de parler, ici entre les professions et les gens du « Ton » pour dénoncer le ridicule d'un côté comme de l'autre. En effet, même si Mr Simkins prétend parler précieux, il ne va pas jusqu'à comprendre le français alors que Captain Aresby, qui surgit sur la scène, fait de quelques mots de français sa spécialité. Malgré leurs prétentions à un semblant de « gentility », les deux créanciers ne peuvent pas comprendre le jargon de Captain Aresby qui est quelques crans au-dessus dans l'inintelligible préciosité, et donc a perdu tout sens commun. C'est une technique de satire qui se sert de l'autodénonciation par le discours direct et, par le truchement de l'entrechoc des voix, prête à l'assemblée la dimension supplémentaire de cacophonie.² Ainsi :

(...) 'And how long, ma'am, have you tried this petrifying place ?'

'An hour – two hours, I believe,' she answered.

'Really? And nobody here! Assez de monde, but nobody here! A blank partout !'

'Sir,' said Mr. Simkins, getting out of the box that he might bow with more facility, 'I humbly crave pardon for the liberty, but if I understood right, you said something of a blank? pray, Sir, if I may be so free, has there been any thing of the nature of a lottery, or a raffle, in the garden? Or the like of that?'

'Sir!' said the Captain, regarding him from head to foot, 'I am quite assommé that I cannot comprehend your allusion.'

'Sir, I ask pardon,' said the man, bowing still lower, 'I only thought if in case it should not be above half a crown, or such matter as that, I might perhaps stretch a point once in a way.'

The Captain, more and more amazed, stared at him again, but not thinking it necessary to take any further notice of him, he enquired of Cecilia if she meant to stay late.

'I hope not,' she replied, 'I have already stayed later than I wished to do.'

'Really!' said he with an unmeaning smile, 'Well, that is as horrid a thing as I have the malheur to know. For my part, I make it a principle not to stay long in these semi-barbarous places, for after a certain time, they bore me to that degree I am quite abimé. I shall, however, do mon possible to have the honour of seeing you again.'

And then, with a smile of yet greater insipidity, he protested he was reduced to despair in leaving her, and walked on.

inclut et comme on le voit aux gravures de mode de l'époque ; en outre dans chaque roman de Burney nous avons des faiseurs d'élégance qui participent allègrement à l'endettement de leurs clients.

¹ Déjà dans *Evelina* la perruque de Mme Duval fait partie de la caricature tandis que le petit-maître, Mr Lovel, frémit à l'idée de devoir porter une perruque après avoir été mordu à l'oreille par un singe : « A wig ! repeated the affrighted Mr Lovel, ' I wear a wig ? – no, not if you would give me a thousand pounds an hour ! » (*Evelina*, p.402)

² Burney avait coutume de recopier des fragments de discours qu'elle avait entendus pour se souvenir plus tard des caractéristiques de langage.

'Pray, ma'am, if I may be so bold,' said Mr. Hobson, 'what countryman may that gentleman be?'

'An Englishman, I suppose, Sir,' said Cecilia.

'An Englishman, ma'am!' said Mr. Hobson, 'Why I could not understand one word in ten that came out of his mouth.'

'Why indeed,' said Mr. Simkins, 'he has a mighty peticklar way of speaking, for I'm sure I thought I could have sworn he said something of a blank¹, or to that amount, but I could make nothing of it when I come to ask him about it.'

'Let every man speak to be understood,' cried Mr. Hobson, 'that's my notion of things: for as to all those fine words that nobody can make out, I hold them to be of no use. Suppose a man was to talk in that manner when he's doing business, what would be the upshot? Who'd understand what he meant? Well's that's the proof; what i'n't fit for business, i'n't of no value; that's my way of judging, and that's what I go upon.' (Cecilia, pp.408-409)

Cet extrait est révélateur dans le sens où Burney juxtapose dans le discours des expressions, des aphorismes et des préoccupations qui tournent autour de l'argent et de la valeur marchande des mots eux-mêmes. Les deux créanciers sont habitués, de par leur profession, à mettre un prix sur ce qu'ils voient ou entendent. D'où la confusion sur le mot « blank » et l'insistance sur la nécessité d'être clair en affaires. Mais le manque d'éducation fait que la dernière partie du discours de Mr Hobson lui retombe comiquement dessus ; alors qu'il est parti pour affirmer qu'en affaires il faut savoir se faire comprendre sans ambiguïté, voilà que son style s'altère, se tronque de façon peu grammaticale, et, avec les doubles négations, il finit par dire le contraire de ce qu'il veut dire. Quant à Mr Simkins, il est lui aussi un peu « peticklar » dans sa façon de parler, sans compter que sa prononciation de « particular » est affétée.

Ce dialogue et ces propos se tiennent comme en aparté à la fois illustratif et ironique près d'un homme qui a dépensé plusieurs milliers de fois et à crédit, en gaspillage et au jeu, ce rien qu'est une demi-couronne que Mr Simkins est prêt à risquer afin de participer à la loterie. Nous sommes en plein dans la ménippée : Burney fait défiler les personnages du quotidien de Mr Harrel et qui profitaient de ses caprices en dépenses, ou espéraient en bénéficier, et le dialogue philosophique est dans l'allégorie. Lors de la mascarade, l'élément du réel servait d'opposition au désordre. Ici, point de remarques judicieuses, l'allégorie est peinte, c'est un tableau avec ses personnages saisis dans leur pose et parler familiers tandis que Mr Harrel s'enivre. Le message philosophique nécessaire à la ménippée est facile à comprendre : les personnages du tableau sont tous à un degré ou à un autre situés sur l'échelle du commerce que ce soit vente ou achat ; leur empressement auprès de celui que le

¹ Le quiproquo sur le mot « blank » vient du fait que ce terme désignait aussi un bon de loterie qui ne gagnait rien.

pouvoir exercé par l'argent a terrassé ainsi que leurs propos ridiculisés mais sans pitié avertissent le lecteur des dangers liés au mauvais emploi de la fortune, qu'elle soit née du labeur ou pas.

Alors que Mr Harrel boit du champagne – à crédit sans doute – attablé avec ses créanciers, Sir Robert Floyer envers qui il a contracté une énorme dette d'honneur fait son apparition et fait impérieusement comprendre à Mr Harrel qu'il est hors de question qu'il boive en compagnie d'un maçon. « Why you don't fancy I'll sit down with a bricklayer ? » (p.410). Rappelons-nous que Sir Robert appartient à l'aristocratie et que sa fortune s'il en a une, provient, outre de ses gains aux tables de jeu, de terres, ce qui le situe très nettement au-dessus de cette active « middling sort » assemblée devant lui. Mais le maçon va servir d'agent prêcheur du juste droit au plaisir de la consommation :

'All I stand to is this, let every man have his due ; for as to taking a little pleasure, here I am, as one may say, doing the same myself ; but where's the harm in that ? Who's a right to call a man to account that's clear of the world ? Not that I mean to boast, nor nothing like it, but as I said before, five times is fifteen; - that's my calculation.' (Cecilia, p.411)

Ce redresseur du droit égal à la consommation, est, comme bien des actants à double-emploi de la satire chez Burney, un homme à la fois sans le moindre raffinement de façon et de pensée et un rhétoricien acceptable même à l'époque de Burney quand l'argent fait les amis et les arguments parce que la loi du marché commence à grignoter le pouvoir des aristocrates. D'ailleurs, il clôt le dialogue. Mr Harrel, dans ce qui peut être vu comme un ultime sursaut pour fuir la société gouvernée par l'argent, société qui cherche le redressement de ses droits à être payée, s'enfuit et va se tirer une balle dans la tête (ou dans le cœur, Burney ne précise pas). On peut visionner graphiquement cette allégorie dont le symbole moral s'il n'est pas mentionné, est fortement sous-entendu. Comme l'écrivent Duval et Martinez : « ...l'allégorie fait bénéficier la satire de deux avantages : sa capacité de figuration, exploitable en fiction et son aptitude à la dissimulation de l'instance énonciatrice puisque l'allégoriste manœuvre dans l'ombre des symboles distanciés. »¹ Nous l'avons dit plus haut, le tableau avec les créanciers et les faux amis (comme l'avocat, Mr Morrice)² se visualise mieux encore avec le nombre de parodies qui se trahissent en parlant ou par la caricature comme celle de Mr Meadows, dit « the Insensibilist » : Burney lui donne une page de réplique avant de le congédier, petit-maître excentrique à la politesse

¹ Sophie Duval, Marc Martinez, *La satire*, Armand Colin, 2000, p.188.

² Disons chrétienne à l'époque.

contradictoirement insultante tant il met d'excès évident à ne pas prêter attention à ce qu'on lui dit. Parodies et caricatures flanquent des deux côtés pour son dernier souper cet homme si dépensier et si dépourvu de foi en quoi que ce soit qu'il en est réduit à l'anéantissement total ; près de lui, une victime, Cecilia, et une complice, Mrs Harrel. Ce tableau à la Hogarth n'est pas que figuratif, et l'entrechoc des discours masculins donne dans les vanités et les prétentions heurtées, conférant un aspect commerçant et financier aux mots. Par contraste la participation féminine au discours consiste en une prière impuissante de quitter les lieux. Et c'est ce que fait Mr Harrel, littéralement et hors-scène.

L'opposition entre le monde de l'argent qui est celui du labeur marchand et celui de l'honneur d'un grand nom symbole d'un pouvoir que celui de l'argent nouveau met en péril est particulièrement bien mis en satire dans le chapitre « A Railing ». Lors de la mascarade, Mr Briggs avait pénétré chez les Harrel et le lecteur avait bénéficié d'une première divergence de train de vie entre ces deux tuteurs de Cecilia. Le personnage de Mr Briggs ressort non seulement par son originalité mais on n'en trouve aucun de sa trempe dans les autres romans, même s'il tient, dans son manque de respect pour la folie humaine (mais dans le domaine de la finance), de Captain Mirvan.¹ Cette fois, nous avons une confrontation directe entre Mr Briggs et Mr Compton Delvile. Autrement dit le monde de l'argent et le monde de l'honneur généalogique, deux forces qui vont détruire Cecilia.

Le travail de la satire commence avec un maigre banquet raté : Mr Briggs se rend chez Mr Delvile pour protester contre le fait que Cecilia se soit installée chez les Delvile et non chez lui, alors qu'il avait fait l'effort de lui préparer à souper et de lui meubler une chambre. Son intrusion dans la demeure des Delvile est verbale et olfactive. Les remarques qui ne tiennent aucun compte de l'étiquette le représentent mieux qu'un portrait dans la splendeur de sa ladroterie, et les mots évoquent puissamment une odeur insupportable à la mesure de son avarice :

'...waited for you three days, dressed a breast o' mutton o' purpose; got in a lobster, and two crabs; all spoilt by keeping; stink already; weather quite muggy, forced to souse 'em in vinegar; one expence brings on one another; never begin the like again.' (Cecilia, p.452)

¹ Doody reconnaît son originalité dans l'alliance de l'avarice avec la joie de vivre, ce qui fait de lui l'un des personnages les plus heureux du roman. Voir : Margaret Anne Doody, *Frances Burney, The Life in the Works*, Rutgers U.P., 1988, p.123. Et Epstein l'apprécie à sa juste valeur, estimant que voici là un personnage proto-Dickensien grâce à toutes ses merveilleuses manies y compris le parler télégraphique. Voir : Julia Epstein, *The Iron Pen, Frances Burney and the Politics of Women's Writing*, Bristol Classical Press, 1989, p.159. Personnellement, pour la pétulance et l'aspect physique (boucles noires rebelles) je vote pour l'infatigable Mr Pancks dans *Little Dorrit*.

Nous nous trouvons dans la vitupération et ce que Leon Guilhamet présente comme ce qu'il appelle de la satire démonstrative.¹ Par tous les moyens d'agression verbale et l'odeur qui se dégage probablement de Mr Briggs, celui-ci va au combat. Devant cette intrusion, la hautaine Mrs Delvile lève un sourcil ironique en direction de Cecilia, et Mr Delvile, s'appuyant sur sa canne, examine sévèrement le petit bonhomme des pieds à la tête, s'imaginant l'intimider comme ce serait, sans doute, le cas dans la sphère sociale qui est consciente de la valeur héréditaire d'un titre nobiliaire. Mais c'est peine perdue. Cecilia tente de le calmer dans l'espoir de le voir débarrasser le plancher et lui apprend que la famille Delvile n'attend plus qu'elle pour partir dans les terres de Mr Delvile : Mr Briggs se hérisse : « Won't consent, won't consent ! What will you go there for ? hear nothing but dead dukes; as well visit an old tomb. » (p.453). Mr Delvile est chatouilleux sur le sujet de ses ancêtres, Mr Briggs le sait. Chacun des deux interlocuteurs va alors parler dans son propre langage, un heurt sonore d'expressions qui constitue une autre autodénonciation par le discours direct, et batailler pour les couleurs qu'ils défendent. Pourquoi les deux métaphores de l'argent et du titre sont-elles ici les cibles de la satire ? On peut dire que Burney et sa famille n'avaient ni l'un ni l'autre. Mais ce n'est pas si simple. Comme le précise Luce Irigaray, l'argent comme le nom sont indispensables à une femme :

In what arena, then, is woman situated ? Who or what is her "father"? What is her "proper name"? To whom does she belong? What "family" or "clientele" does she come from? If all this is not clearly settled, the only way to maintain the economy in place is by rejecting the feminine. Of course, commodities should never speak, and certainly should not go to market alone. For such actions turn out to be totally subversive to the economy of exchange among subjects.²

Si la société n'a pas les moyens d'estimer l'un et l'autre, elle devient vite suspicieuse, comme l'illustre le cas de Juliet, *The Wanderer*, qui devient proprement une exclue, voire une paria de la société où elle tente de se créer une niche. Parce qu'elle n'a pas de nom et ne peut pas révéler qu'elle « appartient » à quelqu'un, père ou mari, Juliet ne peut pas emprunter d'argent, elle n'est pas solvable. Cecilia non seulement possède une fortune

¹ Il précise : « Demonstrative satire consists of most of the fundamental satiric utterances. From curse to lampoon to larger forms that never develop beyond the raw anger of the satirist, demonstrative satire encompasses direct attack in the present tense against individuals or specific groups. It is the most vituperative of satiric expressions but the anger it imitates finds quite naturally the shape of demonstrative rhetoric. » Leon Guilhamet, *Satire and the Transformation of the Genre*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1987, p.27. L.Guilhamet se concentre sur Swift et Pope ce qui ne veut pas dire que sa rhétorique ne peut pas être utilisée dans le cas de Mr Briggs.

² Luce Irigaray, *This Sex Which Is Not One*, Trans. Catherine Porter, with Carolyn Burke, Ithaca: Cornell University Press, 1985, p.158.

mais peut se révéler une menace pour le grand nom des Delvile, comme le lui fera comprendre Mrs Delvile, à cause de la petite clause repoussée avec horreur par tous les Delvile. Comme nous l'avons déjà mentionné, la prise du nom de l'épouse afin d'annexer un capital ou des terres n'était pas rare, mais l'orgueil des Delvile rend la chose impensable. Epstein considère que la condition sine qua non de l'annexion de l'héritage par l'époux de Cecilia contient les graines d'une révolution sociale. « The Delviles represent the tenacious ancien régime of the landed gentry's patriarchal family structure, and Cecilia's name challenges familial and marital institutions as well as threatening the sanctity of patrimonial succession. »¹ Naturellement nous devons assumer que Epstein ne parle que de cette famille excentrique que sont les Delvile et non de la généralité à l'époque. De fait il paraît tout à fait propre à Burney de jouer avec des personnages au caractère extrême et caricatural.

Voyons comment Burney orchestre la confrontation entre deux adversaires représentant la classe ascendante du monde de la finance et de l'entreprise pour l'un et la noblesse désargentée que le succès de ces nouvelles classes moyennes continue d'édenter pour l'autre. Un premier passage est une attaque directe de Briggs sur la situation financière de Mr Delvile et qui sous-entend que la fortune de Cecilia est trop bonne pour bénéficier aux Delvile – c'est la colère de la satire mais pas encore la vitupération démonstrative codifiée par Leon Guilhamet.

'Ay, ay,' cried the impenetrable Mr. Briggs ; 'want to hurry her off! See that! But 'twon't do; a'n't to be nicked; chuse to come in for my thirds; won't be gulled², shan't have more than your share.

'Sir!' cried Mr. Delvile with a look meant to be nothing less than petrific.³

'What!' cried he, with an arch leer; 'all above it, hay? Warrant your Spanish Don never thinks of such thing! Don't believe 'em my duck! Great cry and little wool; no more of the ready than other folks; mere puff and go one.'

'This is language, Sir,' said Mr. Delvile, 'so utterly incomprehensible, that I presume you do not even intend it should be understood: otherwise, I should very little scruple to inform you, that no name of Delvile brooks the smallest insinuation of dishonour.'

'Don't he?' returned Mr. Briggs, with a grin; 'why how will he help it? Will the old grandees jump out of their graves to frighten us?' (Cecilia, p.454)

Pour le moment l'agression se double d'information au lecteur et de mise en garde à l'égard de Cecilia ; mais Mr Briggs n'entend pas perdre les 500 livres qu'il aurait touchées

¹ Julia Epstein, *The Iron Pen, Frances Burney and the Politics of Women's Writing*, Bristol Classical Press, 1989, p.157.

² Gulled : lire : « cheated ».

³ Petrific : pour « petrifying ».

si la jeune fille avait élu domicile chez lui.¹ Il ne cherche pour l'instant qu'à dissuader Cecilia de s'installer chez les Delvile avec autant d'insolence que de recours à l'image contre laquelle Mr Delvile ne peut rien : Briggs et Delvile sont de deux mondes qui ne communiquent pas. Alors qu'il laisse libre cours à sa frustration, Mr Briggs enclenche une comparaison entre deux sortes de capitaux qui donne à réfléchir :

'What old grandees, Sir ? To whom are you pleased to allude?'

'Why all them grandfathers and aunts you brag of ; a set of poor souls you won't let rest in their coffins ; mere clay and dirt ! Fine things to be proud of! A parcel of old mouldy rubbish quite departed this life! Raking up bones and dust, nobody knows for what! Ought to be ashamed; who cares for old carcasses? Nothing but carion.' (Cecilia, p.454)

Cette vitupération dénonciatrice ne peut qu'aller droit au but. Nous voyons l'attaque de Briggs comme un désir de montrer que l'édifice de la noblesse (et de son pouvoir d'acheter à crédit) repose sur des empilements de cercueils. Que l'orgueil patronymique de Mr Delvile ne se fonde certainement pas sur le développement de capital et qu'il se nourrit de passé, autrement dit de ce qui repose dans le caveau familial. Burney, dans cette confrontation satirique entre le noble plein de morgue moisie et l'homme d'affaires qui est dans l'active prospérité financière propre à son époque risque l'affront social : dans son contexte à elle, son père était obligé de courtiser la noblesse pour gagner sa vie². Néanmoins le recours à la satire lui permet une double dénonciation sans avoir à risquer l'affront. Si la démonstration de Mr Briggs sonne plus juste, il est possible de déceler un autre emploi de la forme satirique qui est le double-entendre, une façon détournée de ridiculiser un point de vue aux dépens d'un autre. Dans la logique de sa satire, elle fait le choix de l'entre-deux bourgeois dont Briggs est finalement le porte-parole avec son raisonnement sur l'origine du capital ; avec un Mr Delvile statufié par l'impertinence de son assaillant, Mr Briggs a tout loisir de pratiquer sa rhétorique. Prenons ce dernier passage :

¹ « My thirds » : Mr Harrel avait reçu 500l annuelles pour héberger Cecilia. Mr Delvile, pour la même chose devra recevoir la moitié de cette somme, mais Briggs réclame un tiers pour payer les frais occasionnés pour l'emménagement de Cecilia chez lui, emménagement qui n'a pas lieu et à propos duquel il y a dispute pour un homard et de la viande en putréfaction et l'achat d'une commode. Nonobstant la rancœur de Mr Briggs, il est logique de penser que Mr Delvile, du haut de sa grandeur, ne songe pas à l'argent alors qu'il héberge Cecilia.

² Comme le précise Doody : « Making fun of the power of Money as embodied in a dirty City miser, an uneducated man, was one thing. Making fun of aristocratic Mr Delvile, the patron , the condescender, was quite another. Burney shows not only her dislike of condescension, but her deeper belief that it is useless to ask « May I ? » of powers represented ultimately by Briggs and Delvile. » Margaret Anne Doody, *Frances Burney, the Life in the Works*, Rutgers U.P., 1988, p.126.

'Come to a fair reckoning,' continued Mr. Briggs ; 'suppose you were in my case, and had never a farthing but of your own getting ; where would you be then ? What would become of your fine coach and horses? You might stump your feet off before you'd ever get into one. Where would be all this fine crockery work for your breakfast ? You might pop your head under a pump, or drink of your own paw. What would you do for that fine jemmy tie? Where would you get a gold head to your stick? You might dig long enough in them cold vaults before any of your grandfathers would pop out to give you one.'

Mr. Delvile, feeling more enraged than he thought suited his dignity, restrained himself from making any further answer, but going up to the bell, rang with great violence.

'And as to ringing a bell,' continued Mr. Briggs, 'you'd never know what it was in your life, unless could make an interest to be a dust-man.'

'A dust-man!' – repeated Mr. Delvile, unable to command his silence longer, 'I protest' – and biting his lips, he stopt short.

'Ay, love it, don't you? Suits your taste; why not one dust as well as another? Dust in cart good as dust of a charnel-house; don't smell half so bad.' (Cecilia, p.455-456)

Nous voyons bien ici comment à travers l'emploi du double-entendre, Burney se sert de la satire à contre-courant. Le lecteur peut demeurer dans l'incertitude à la première lecture et parce que Mr Briggs a été plusieurs fois portraituré comme avare, sale et provocateur. Il est possible que le lecteur du 18^{ème} siècle se soit retrouvé à ne pas pouvoir décider entre le passé et le présent, l'honneur et le labeur, la libre entreprise et l'esprit de caste, bref, tout ce qui est en jeu dans ce dialogue. Mais dans ce chapitre, à cause du plaidoyer en toute bonne foi de Mr Briggs et du silence mortifié de l'aristocrate, il n'y a guère de doute que Burney donne l'avantage à l'homme d'affaires. Celui-ci passe de la caricature comico-satirique au sérieux insolent qui cherche à démontrer la justesse de son raisonnement alors que son langage trahit son manque d'éducation. C'est une ruse de Burney qui se protège ainsi du jugement du lecteur de l'époque. Mr Delvile n'est pas autorisé à répondre à Mr Briggs à cause du désir du narrateur de poursuivre la démonstration de Mr Briggs jusqu'au bout. A l'arrière-plan se dessinent ensuite les deux difficultés majeures du parcours de l'héroïne : la défense de son capital et la poussière des honorables ancêtres. Car en effet, Mr Briggs et Mr Delvile vivent tous deux de matières premières négociables : l'argent et le titre. Le capital de Mr Delvile est son fils. Comme le rapporte Edward Copeland, l'aristocratie n'était pas très délicate quand il s'agissait de partir à la chasse à la meilleure dot. Voyons les conseils de Lord Sefton, en 1791, à son fils Lord Molyneux à qui il suggère : « ...not to look at less than 60 000...MANY a great an rich banker would be glad of the offer to give his daughter that fortune for her advancement and dignity...or many a rich heiress to a large estate and of good family would also be glad of

the offer. »¹ Ce qui signifie que sans sa marotte de l'honneur patronymique, Mr Delvile serait tout prêt à happer la fortune de Cecilia et laisser son fils s'appeler Mr Beverley.² Cela signifie aussi que Mr Briggs connaît son monde mais ne peut être vu – l'époque oblige – en train d'infliger un camouflet à l'un de ses supérieurs sur l'échelle des classes. Lui-même ne peut pas comprendre les dimensions de l'orgueil aristocratique puisqu'il n'est qu'un homme d'affaires. Si ces reproches sont viables, il ne mesure pas l'étendue de l'orgueil Delvile. Voilà donc comment l'incursion brève dans le contexte du 18^{ème} siècle peut nous permettre d'apprécier l'art de la dénonciation de pratiques courantes que Burney devait bien connaître.

Nous avons donc vu plusieurs techniques satiriques que Burney met à bon emploi, depuis le carnavalesque et la ménippée au retournement de la satire. Il est fort possible que notre réception soit moins affûtée que celle du lecteur d'alors, et que tous les stratagèmes narratifs et satiriques aient eu encore plus de percutant. La réception de *Cecilia* a été très favorable à l'époque, autant en Angleterre qu'en France (Laclos fit la critique). Certains trouvèrent l'héroïne trop hardie (comme William Godwin qui devait – quelle ironie !- épouser Wollstonecraft plus tard mais qui fit dans ses revues parodiques des grands écrivains de l'époque un éloge indirect à Burney en la plaçant seule au même rang que des écrivains masculins tels Gibbons.³), mais Wollstonecraft apprécia *Cecilia* à sa juste valeur. Doody écrit que *Cecilia* est le meilleur roman édité après *Humphry Clinker* de Smollett (1771) ; nous nous bornons à ajouter que *Cecilia* complète le travail de critique sociale commencé avec *Evelina*. L'analyse de *Cecilia* ici a tenu compte du contexte à taire quand on est une dame et une romancière du 18^{ème} siècle, enfin une femme assez timide, somme toute, même si Burney était capable d'une grande énergie critique et d'un esprit tranchant dans ses lettres et journaux. Comme nous l'avons mentionné, l'argent est un thème récurrent chez Burney de même qu'il l'est chez Austen et Ferrier. Il est bien sûr vrai que ces trois romancières n'étaient pas riches et que Burney fut la seule des trois à écrire pour gagner sa vie.⁴

¹ Citation par F.M.L. Thompson, *English Landed Society in the Nineteenth Century*, London : Routledge & Kegan Paul, 1963, p.19, dans: Edward Copeland, *Women Writing About Money, Women's Fiction in England, 1790-1820*, Cambridge U.P., 1995, p.21-22.

² Nom de Cecilia. Pour Mr Delvile, c'est sans doute l'équivalent de Mr Tout-le-monde.

³ En outre, et toujours d'après Doody, Godwin étudia *Cecilia* avant d'écrire *Caleb Williams* aussi intitulé *Things as they are* (1794).

⁴ Burney fut tout aussi concernée par le besoin d'économiser, une fois mariée, alors qu'elle écrivait pour subvenir aux besoins de son mari et d'elle-même : « We are reducing our expences and way of life in order to

De nombreux critiques n'hésitent pas à parler d'influence de Burney sur Austen – et sur Ferrier – mais les critiques de Austen sont plus réticents sur ce sujet même si un certain nombre comme Mary Waldron voit un lien évident entre les deux auteurs. En ce qui concerne *Cecilia*, Waldron donne une courte liste de critiques qui se sont penchés sur la connexion *Cecilia* et *Pride and Prejudice*, avant de faire une remarque plutôt bien fondée : « Frances Burney's fiction seems almost obsessively concerned with money. »¹ Si Burney parle d'argent, ses sujets d'intérêt sont variés et nombreux, et l'arrière-plan social est vaste. Chez Austen, différentes sommes d'argent bien rondes figurent en bonne place et de façon répétitive ; ces sommes servent de motifs et de cibles à la satire autant que de jugement social. La différence établie ici dans ce travail entre les trois romancières se fonde sur la manière de traiter le sujet de l'argent et celui des travers du contexte socio-culturel propre à chaque roman (et romancière) : différent style, différent choix de stratégies littéraires et une satire dont la forme s'éloigne progressivement des modèles classiques. Nous allons maintenant nous intéresser à Austen et quatre de ses romans.

2-Austen : Mariage de raison/mariage-déraison

go in a manner you would laugh to see though almost cry to hear ! » écrit-elle à sa sœur. Letter to Susanna Burney Phillips, 18 January 1798, *Journals and Letters*, ed. Hemlow.

¹ Mary Waldron, *Jane Austen and the Fiction of Her Time*, Cambridge U.P., p.37. Notons deux des critiques qu'elle mentionne pour avoir établi un rapport entre *Cecilia* et *Pride and Prejudice*: Frank W. Bradbrook, *Jane Austen and Her Predecessors*, Cambridge U.P., 1966, et Kenneth Moler, *Jane Austen's Art of Allusion*, University of Nebraska Press, 1977.

Austen touche au matérialisme au travers des mariages faits ou à faire ; même si elle parle des personnes en difficulté financière, comme Miss Bates, dans *Emma*, la satire de l'argent touche à des personnages de tous acabits qui évoluent autour des héroïnes sans les corrompre, ce en quoi l'auteur marche dans les pas de *Cecilia*. Mais Burney rend la possession de l'argent productive de charité ou de recherche de connaissance par la lecture. Lorsque Camilla¹ gaspille le peu d'argent qu'elle a pour une robe censée plaire au héros, ce dernier manifeste sa déception, résultat qui punit Camilla et nous renseigne sur la prédominance d'un homme idéal comme Sir Charles Grandison². Les romans de Austen parlent certainement d'argent employé à bon ou à mauvais escient, mais la charité n'est pas l'un des emplois suggérés par le texte. Par contre, la mise en valeur des terres par leurs propriétaires (Darcy, Mr Knightley, Mr Weston) suggère un encouragement des pratiques progressistes du secteur agricole et forestier. La satire accompagne souvent la mise en place du mariage de raison et les sommes en livres sterling sont clairement mentionnées. C'est le cas dès le début de *Mansfield Park* :

About thirty years ago, Miss Maria Ward, of Huntingdon, with only seven thousand pounds, had the good luck to captivate Sir Thomas Bertram, of Mansfield Park, in the county of Northampton, and to be thereby raised to the rank of baronet's lady, with all the comforts and consequences of an handsome house and large income. (Mansfield Park, p.5)

Comme on s'en rend compte immédiatement, l'ironie suggère bien qu'il y a eu effort puis bénéfique du côté de Miss Ward et ne mentionne rien des sentiments du gentleman. Clara Tuite extrapole encore davantage dans son commentaire de ce court paragraphe :

Maria Bertram is put under stern satiric scrutiny, as she is used to represent the wrong kind of bourgeois female upward social mobility – one that relies on 'luck' and sexual captivity – and the suggestion that she would have if she could have purchased her baronet.³

C'est un exemple caractéristique du mariage de raison, et une désapprobation voilée des mœurs qui voulaient – contre l'opinion de Thomas Gisborne – que les sentiments ne soient pas requis dans un mariage d'alors comme tous les conseils de Lord Sefton nous le prouvent dans le chapitre précédent sur *Cecilia*. Il est également certain que le prix d'un

¹ Du roman *Camilla* (1796) de Burney.

² Roman éponyme de Richardson.

³ Clara Tuite, *Romantic Austen, Sexual Politics and the Literary Canon*, Cambridge U.P., 2003, p.134.

baronet n'est pas le même que celui d'un lord (baron). Et donc cette Miss Maria Ward, dont nous ne connaissons pas le pedigree social mais dont Tuite fait une bourgeoise à l'affût d'un titre et d'une fortune, fait une affaire. On s'en aperçoit d'ailleurs au fur et à mesure du roman où elle n'apparaît préoccupée que de son petit chien qui dort à ses côtés sur son éternel sofa près duquel une dépendante – l'héroïne Fanny Price en l'occurrence – lui fait la lecture. Pendant le temps interminable de sa somnolence, son mari met de l'ordre dans ses affaires, allant jusqu'à Antigua se débarrasser d'une propriété dont il n'est pas satisfait. Le fait qu'il s'en débarrasse peut d'ailleurs faire croire qu'il n'approuvait pas forcément l'esclavage pratiqué dans les plantations tout autant que le contraire.

Nous l'avons vu dans *Northanger Abbey*, l'arme satirique de Austen est l'ironie, même si elle se sert aussi de burlesque ou de caricature. Le point de vue de ce travail part du principe que ces romans ont eux aussi la dimension didactique qui va de pair avec satire et roman de femme à l'époque, bien que ce didactisme soit allégé. Pour Andrew H. Wright, il y a contradiction chez Austen car si le comique fait appel au bon sens – et la satire à la nécessité de morale – l'ironie est, dit-il, indicatrice de contradictions au travers de l'expérience humaine.¹ Mais pourtant c'est de ces contradictions que l'aspect bien humain d'un personnage peut être mieux rendu et que l'erreur d'une héroïne comme Elizabeth Bennet (*Pride and Prejudice*) rend la leçon didactique plausible. Nous allons en juger.

Les romans de Austen mettent en scène trois catégories de mariages : le mariage de raison qui est celui de Charlotte Lucas avec Mr Collins (*Pride and Prejudice*) ou Lucy Steele avec Robert Ferrars (*Sense and Sensibility*) ; le mariage d'amour (toujours dans un cadre socialement et financièrement approprié) qui est celui des héroïnes ; et le mariage fondé sur le désir sexuel, et qui est largement désapprouvé par le narrateur chez Austen, qui est celui de Lydia Bennet avec Wickham, Mrs Bennet et Mr Bennet (*Pride and Prejudice*), les parents de Fanny Price et celui de Lady Bertram (*Mansfield Park*) ; cette dernière catégorie est celle qui engendre le chaos social : même chez les Bertram, les enfants (à part le héros) s'éloignent complètement de toute respectabilité ce qui ne veut pas dire, au contraire, que ce n'était pas monnaie courante à l'époque de l'auteur. Néanmoins, une fois de plus, nous nous devons de rappeler les contraintes d'écriture et de moralité auxquelles les romancières étaient sujettes : elles n'avaient pas les coudées franches de Fielding avec Tom Jones qui a toute liberté sexuelle dans le texte même après être tombé amoureux de

¹ Il écrit exactement : « The touchstone of the comic apprehension is a belief in common sense, a confidence that corrigibility is no dream. The ironic perception, on the other hand, is, as we have seen, one of contradictions in human experience – not merely of closable gaps. This suggests that Jane Austen's novels can be read on more than one level... » Andrew H. Wright, *Jane Austen's Novels, A Study in Structure*, Penguin (1953) 1972, p.37.

Sophie Western. Chez Austen, l'argent et les mariages de raison constituent le pivot des intrigues, même si les mariages peuvent être aussi bien basés sur le respect mutuel et l'amour que sur l'attirance sexuelle.

Lady Susan

Un mariage de raison implique naturellement plusieurs facteurs dont une satire sociale qui se renforce quand on considère le contexte. La critique des mariages de raison se retrouve très tôt chez Austen lorsque, à vingt ans, elle écrit *Lady Susan*. La satire se manifeste déjà dans ses *Juvenilia*, mais *Lady Susan* est le premier ouvrage qui s'articule exclusivement autour du mariage de raison – entendons le mariage qui vise l'argent et non la politique, et qui s'inscrit dans la tradition littéraire comme *Tom Jones* et le mariage calculé par Squire Western pour allier ses terres à celles de son voisin en mariant sa fille à l'héritier de celui-ci. Nous ne trouvons pas de satire proprement dite dans *Lady Susan*¹, néanmoins l'exagération dans la rapacité de Lady Susan nous met face à une parodie de la veuve joyeuse qui ne pense qu'à elle et manipule sa fille et son entourage pour ses intérêts personnels. Marvin Mudrick² interprète le roman de façon intéressante comme une attaque ironique des bonnes mœurs qui font de Lady Susan non pas un actant dans l'arrangement du mariage de sa fille et de l'exploitation de sa famille pour se refaire une réputation tout en préservant un amant qu'elle a arraché à sa femme, mais une victime de la société. « The world defeats Lady Susan, not because it recognizes its vices, but because her virtues have no room in it. »³ Ses « vertus » sont néanmoins telles qu'elles nuisent à la morale de l'époque et de ce fait, ce sont ses vices qui nous intéressent. Si nous nous retrouvons dans ce petit roman épistolaire face à une série de coups bas, nous nous retrouvons aussi face à des préjugés d'un monde bien pensant qui cherche à consolider l'aspect financier du mariage. Ainsi, dans la lettre de Sir Reginald de Courcy à son fils, avons-nous deux passages pertinents ; le premier évoque le devoir d'un fils quant à l'héritage patrilinéaire de la primogéniture :

¹ Comme le remarque d'ailleurs Jay Arnold Levine : « Most critics have also agreed that either because of or in spite of , its « unflinching realism », the effort was unsuccessful, lacking the satire and wit of the author's later mode. » Jay Arnold Levine, « *Lady Susan* : Jane Austen's character of the Merry Widow », *Jane Austen, Critical Assessments*, Ian Littlewood (ed) Vol.III, p.59. Aussi dans: *Studies in English Literature, 1500-1900*, 1-4, 1961.

² Marvin Mudrick, *Jane Austen, Irony as Defense and Discovery*, Princeton, 1952, p.138.

³ Ibid.. p.138.

You must be sensible that as an only son and the representative of ancient family, your conduct in life is most interesting to your connections. In the very important concern of marriage especially, there is everything at stake; your own happiness, that of your parents, and the credit of your name. (Lady Susan, p.57)

Le deuxième passage rappelle qu'une femme est soit parfaite soit rejetée :

...but her family and character must be equally unexceptionable. When your choice is so fixed that no objection can be made to either, I can promise you a ready and cheerful consent; but it is my duty to oppose a match, which deep art could render probable, and must in the end make wretched. (Lady Susan, p.58)

Les « vertus » de Lady Susan, à y regarder de près ne sont pas, même à notre époque, acceptables pour tous les lecteurs. Voyons les épithètes que choisit Lady Susan lorsqu'elle parle dans ses lettres du refus de sa jeune fille Frederica d'épouser un riche crétin :

That horrid girl of mine has been trying to run away. – I had not a notion of her being such a little devil before; she seemed to have all the Vernon milkiness; (...) But she shall be punished, she shall have him. (Lady Susan, p.51)

Les cibles de Austen sont données dans *Lady Susan* sans ambages et on peut grâce à ce court roman apercevoir le chemin déjà tracé qui mène aux grands romans qui reprendront et réinterpréteront certains aspects de *Lady Susan*. Stratégiquement parlant, Austen se contente du contraste entre deux séries de lettres, celle des deux amies qui complotent pour l'intérêt amoureux et financier ainsi que pour redonner du lustre à la réputation de Lady Susan, et celle qui manifeste toute réprobation à l'égard de l'héroïne. Austen va laisser derrière elle le style épistolaire – comme l'a fait Burney avant elle – pour un style qui demande moins d'artifice mais autrement plus de doigté avec des intrigues simples mais un style travaillé dont la satire se fait exclusivement ou presque au moyen de l'ironie. *Lady Susan*, contrairement à ce qu'écrit Marvin Mudrick, est dénué de ce trope majeur sur lequel tous s'accordent pour dire qu'il caractérise l'écriture de Austen, sauf peut-être dans la conclusion qui ressemble à un ajout ultérieur.

Lady Susan est à la recherche d'un mariage pour sa fille pour des fins mercenaires et, conformément à ce premier modèle, Jane Austen aura recours à deux catégories de femmes pour servir sa satire : des personnages intéressés et intrigants (Mary Crawford dans *Mansfield Park*, Lady Catherine de Bourgh et Mrs Bennet dans *Pride and Prejudice*, Lucy Steele dans *Sense and Sensibility*, Isabella Thorpe dans *Northanger Abbey*) et des

personnages qui recherchent l'amour avant de songer aux rentes (les héroïnes) et sont récompensées de leur désintéret en étant financièrement mises à l'abri du besoin ou le deviendront. S'il n'y a plus de défi verbal comme avec Mr Briggs ou Captain Mirvan chez Burney, le motif de l'argent ou des stratagèmes pour en épouser devient si dominant que nous sommes obligés de le considérer comme une critique sociale qui va d'ailleurs évoluer au cours des romans. L'ironie n'est pas gratuite. Elle sert un but et c'est celui de la dénonciation des excès du marché du mariage emballés dans des considérations financières. On ne peut nier ainsi la justesse de la remarque de Leonard Woolf qui écrivait en 1942 : « The social standards are almost entirely those of money and snobbery. It is remarkable to what extent the plots and characters are dominated by questions of money. »¹ Il est certain que la satire de Austen s'en prend autant au règne du matérialisme qu'aux manières déplacées des nouveaux riches comme des fillettes mal élevées ou au pouvoir immérité de certains aristocrates. En ce qui nous concerne, limitons-nous à l'argent – qui peut aussi être incarné par le pouvoir nobiliaire.

Il y a diverses façons d'obtenir des richesses, et Austen sélectionne plusieurs approches sociales. Si certains nouveaux riches sont épargnés (les Coles et les Weston dans *Emma* par exemple, ainsi que les Gardiner dans *Pride and Prejudice*), c'est parce qu'ils ont réussi à s'intégrer au mode poli et au monde du « Ton ». D'autres, comme les Elton (*Emma*) ne sont pas ménagés ; les propriétaires terriens sont respectés s'ils font bon usage de leur rang et de leur fortune.

Toutes les héroïnes de Austen finissent par aimer leurs futurs maris, mais le détour par l'état de leurs finances est généralement accompli soit dans les dialogues soit dans la narration. Là-dessus, Austen ne nous laisse pas dans l'obscurité. Les revenus annuels et le montant des dots sont tous clairement exposés au lecteur. Cela ne diminue pas l'emphase que l'intrigue développe sur le bien-fondé de la jeune fille de choisir ou refuser un mari, mais cela accentue la vision matérialiste du monde dans lequel écrivait Austen. Elizabeth Bennet pose ainsi la question avec malice à sa tante, Mrs Gardiner, en qui elle a toute confiance : « Pray, my dear aunt, what is the difference in matrimonial affairs between the mercenary and the prudent motive ? Where does discretion end and avarice begin ? » (*Pride and Prejudice*, p.151). Quant à *Sense and Sensibility*, les deux sœurs Dashwood ne semblent pas dissocier l'argent du mariage:

¹ Leonard Woolf, « The Economic Determinism of Jane Austen », *New Stateman and Nation*, XXIV (1942), p.40.

'Elinor, for shame !' said Marianne; 'money can only give happiness where there is nothing else to give it. Beyond a competence, it can afford no real satisfaction, as far as mere self is concerned.'

'Perhaps,' said Elinor, smiling, 'we may come to the same point. YOUR competence and MY wealth are very much alike, I dare say; and without them, as the world goes on, we shall both agree that every kind of external comfort must be wanting. Come, what is your competence?'

'About eighteen hundred or two thousand a-year; not more than that.' Elinor laughed. 'TWO thousand a-year! ONE is my wealth! I guessed how it would end.' (*Sense and Sensibility*, p.90)

Mille livres, voire deux mille livres, étaient des sommes très conséquentes ; J.A. Downie rappelle que la somme minimum requise par Marianne est équivalente au revenu d'un 'baronet'.¹

Sense and Sensibility

Sense and Sensibility est un roman qui précède *Pride and Prejudice* mais, comme *Northanger Abbey*, qui a été retravaillé plus tard par Austen.² Les héroïnes ne participent pas directement à la satire et l'ironie n'est pas encore affûtée comme dans *Pride and Prejudice*. La satire est celle de l'arrivisme qui entre en conflit avec la bienséance et la sensibilité sur lesquelles joue l'intrigue. Mais on peut aussi y trouver le fardeau des règles et de la bienséance qui régulaient le comportement de toute femme qui se respectait ; en outre, il y a là un prolongement d'étude sociale commencé avec *Lady Susan* dans le sens où l'on se retrouve avec une bande de femmes calculatrices qui manipulent leurs conjoints.³ Les symétries dont se sert la narration, un peu trop bien dessinées, sont rendues vivantes par les personnages secondaires qui font, en fait, évoluer l'intrigue. Ainsi les deux sœurs Dashwood se propulsent vers des mariages tout à fait désirables avec des hommes intègres et honorables et cette propulsion est diversement interrompue ou passagèrement déviée par une petite bande de vilains personnages. Tony Tanner ne recrute que Willoughby et Lucy Steele, deux égoïstes à la recherche de leurs propres intérêts : « In pursuing their self-advancing ends, these two remove themselves by opportunistic marriages which will

¹ Il précise : « While incomes of the « lesser gentry » ranged from £1,000 to £3,000 in the nineteenth century, in 1790 £2,000 was the average income, not of a mere country gentleman, but of a baronet. » J.A. Downie, « Who says She's a Bourgeois Writer ? Reconsidering the Social and Political Contexts of Jane Austen's Novels », *Eighteenth-Century Studies*; Fall 2006; 40, 1; Research Library, p.71.

² Il a été commencé en 1797 pour être publié en 1811 dans sa forme actuelle.

³ Tara Ghoshal Wallace ne mâche pas ses mots à cet égard ; elle écrit : « It is Austen's most anti-feminist book, a book inhabited by monstrous women and victimized men, a book which, in spite of its tepidly bracing last words » (citation), « seems to deny all possibility of sisterhood. » Tara Ghoshal Wallace, *Jane Austen and Narrative Authority*, St Martin's Press, 1995, p.15.

provide suitable punishments in the form of domestic misery. »¹ Il oublie de mentionner John Dashwood et sa femme Fanny qui se mettent d'accord hypocritement pour ne pas respecter les vœux du défunt mari de Mrs Dashwood ; celui-ci, en mourant, avait prié son fils de laisser ses sœurs et leur mère vivre de façon honorable (autrement dit moyennant finances). Le chapitre II est un dialogue entre ces deux personnages qui mène à la résolution commune de ne rien faire pour les sœurs et leur mère ; l'ensemble de l'intrigue se fonde non pas sur la mort de Mr Dashwood, mais sur l'injuste privilège de la primogéniture exclusivement mâle. John et Fanny Dashwood entendent bien tout récupérer après avoir mis les membres de leur famille à la porte. Voyons ce chapitre magistralement écrit.

Tout d'abord John Dashwood pense donner £3,000 à Mrs Dashwood et ses filles pour atténuer leur expulsion légale de la propriété de Norland. C'est compter sans Fanny Dashwood. Il s'ensuit un marchandage entre époux et épouse qui illustre un parallèle entre la dévaluation du montant que John Dashwood a l'intention de céder et celle du sentiment fraternel. De £3,000, la somme passe à £500, progrès que Fanny Dashwood commence par approuver vigoureusement : « What brother on earth would do half so much for his sisters ! And as it is – only half blood! But you have such a generous spirit! » (*Sense and Sensibility*, p.11). Fanny Dashwood a fait appel aux nobles sentiments de la paternité – insistant pour que leur fils unique récupère toute la fortune – et du patriarcat réunis ; les sœurs Dashwood ne sont plus que des « half-blood » et la mère l'étrangère. Austen joue sur la concision et invoque ici des situations toutes légales qui faisaient partie du quotidien à l'époque où les remariages et les familles de filles pouvaient avoir des conséquences désastreuses ; c'est exactement le même problème qu'elle traite dans *Pride and Prejudice*, avec un père qui ne peut pas léguer ses terres parce qu'il n'a que des filles. L'héritage va à un homme dans les deux romans mais pour deux raisons juridiques différentes. Fanny Dashwood fait baisser le montant de la somme jusqu'à ce que son mari suggère £100 par an : l'objection de Fanny cette fois est l'annuité qui risque de durer, parce que les parentes pauvres vivent trop longtemps et que Mrs Dashwood n'a que quarante ans et est en bonne santé, deux arguments intolérables puisque Mrs Dashwood avec l'annuité peuvent subsister interminablement. Ces amabilités sont excessives dans la méchanceté alors qu'elles expriment probablement un aspect de la réalité. On en voit des aperçus au travers de lettres de Austen. Mais l'excès construit la satire et, pour bien faire, il faut supprimer toute obligation financière. Sur quoi Fanny Dashwood peut-elle reporter la force supérieure de

¹ Voir Appendix de l'édition Penguin 1995 de *Sense and Sensibility* qui reproduit l'introduction originale de la première édition de Penguin, en 1969, écrite par Tony Tanner, p.357.

son droit légitime à influencer mari et destinées ? Sur le service du petit déjeuner. N'est-elle pas maîtresse de Norland et comme telle n'a-t-elle pas tous droits ainsi que la responsabilité de gestion de la maison des cuisines aux greniers ? Il faut qu'elle soit la maîtresse absolue. La porcelaine était certainement d'une grande conséquence à l'époque comme le démontre l'intérêt de Lady Juliana chez Ferrier (*Marriage*)¹ mais Austen s'en sert comme objet sur lequel la mesquinerie d'une femme autoritaire peut s'attacher, pour la simple raison que toutes rentes et revenus considérés, il est inconcevable que les résidentes d'un minable cottage aient un service de porcelaine qui convienne à une demeure comme Norland. Fanny n'est pas une arriviste, mais une fille soigneusement mariée par les soins de sa gorgone de mère.

L'importance du sexe de l'héritier nous a été annoncée dès le premier chapitre lorsqu'il est expliqué que le grand-père de Mr John Dashwood – qui est celui qui a légué Norton de père en fils uniquement – était charmé par le bambin qui n'avait comme tout intérêt que les caractéristiques suivantes : « an imperfect articulation, an earnest desire of having his own way, many cunning tricks, and a great deal of noise », caractéristiques d'un enfant de trois ans qui venait ainsi supplanter « all the value of all attention which, for years, he had received from his niece and daughters ». (*Sense and Sensibility*, p.6) Cette remarque fait partie intégrante de la satire menée par Austen contre l'inégalité dans la condition des deux sexes à coups de constatations qui n'ont l'air de rien, mais à les voir se multiplier cette satire commence par s'étoffer avant de percuter. Si ce chapitre est une illustration technique du déploiement critique de l'écrivain, il fait naturellement partie d'une critique globale à l'égard du patriarcat et de ce que cela inclut. A cause essentiellement de ce chapitre qui lance une mère et ses filles loin dans la campagne à l'écart du confort qu'elles ont connu, il n'est guère difficile de constater les teintes plus sombres de ce roman par rapport à *Northanger Abbey*. Mary Poovey va plus loin : « ...we might speculate that one origin of its somber tone and the eruptions of anarchic feeling that punctuate it lies in the anxiety with which Austen viewed individualism's challenge to paternalism. »² Il est difficile d'affirmer que Austen pensait ou pas de la façon dont un écrivain s'y prenait pour défier le patriarcat, et d'ailleurs le mot défi ne convient pas. Si l'on se réfère à ses lettres, Austen n'avait pas la force de dénigrement de Burney ou Ferrier. Ses coups d'épingle sont

¹ La vaisselle réapparaît en continuité dans la littérature, et pas seulement féminine si nous évoquons les vases précieux qui ornent la demeure de Belinda dans *The Rape of the Lock*. Mais ici le dépouillement simple du style accentue la brutale ironie de la part du narrateur et l'implicite condamnation du personnage de Fanny.

² Mary Poovey, *The Proper Lady and the Woman Writer, Ideology as style in the works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley, and Jane Austen*, The University of Chicago Press, Chicago & London, 1984, p.183.

discrets et, plutôt que de défier, sous-entendre – toujours à cause du recours à l’ironie – est plus adapté à son style narratif. Néanmoins, la juxtaposition de ce chapitre II dont la négociation entre les époux bafoue les principes chrétiens tout en correspondant aux pratiques de l’époque est évidemment une dénonciation. Le chapitre paraît textuellement déconnecté du reste du roman... Il ne fait pas appel au burlesque, à l’exagération ou à la caricature voyante qui sont les armes courantes de la satire mais à un sujet ordinaire : une femme qui converse avec son mari le plus poliment du monde. La satire est dans les détails : la façon dont les époux discutent confortablement comme s’il s’agissait de discuter d’un placement, les multiples idées d’aide superficielle qui ne verront jamais le jour comme des envois de fruits ou gibier en saison ou un présent de 50 livres de temps en temps. Nous savons au ton empressé d’acquiescer à ces diminutions progressives que ni la femme ni le mari ne veulent entendre parler de ces femmes une fois qu’elles auront quitté les lieux. Mais c’est l’emploi du personnage de Fanny Dashwood qui, utilisant des arguments frappés en apparence de bon sens (l’avenir du fils à considérer, les annuités qui s’éternisent)¹, démontre comment la satire peut procéder avec l’apparence de la raison, pour établir l’écart entre implicite et explicite. Tout ce qui concerne le domaine de l’intérêt financier repose donc sur John et Fanny Dashwood. Leurs excès sont nos référents, leur parler raisonnable est le même que celui de Lucy Steele ; il est amusant de voir comment au fil de la narration, Fanny Dashwood considère Lucy comme une sous-catégorie de femme parce qu’elle cherche à jeter ses crampons sur son frère Edward et devra changer poliment d’opinion plus tard : lorsque Lucy, ayant épousé le plus riche des fils Ferrars sera finalement mieux acceptée par la riche Mrs Ferrars – autant satirisée que Lady Catherine de Bourgh – que Elinor qui n’a contrevenu à aucune règle de la décence féminine. Il y a chez Austen comme chez Burney une contradiction concernant le pouvoir financier de la femme. D’une part, elle montre les excès dus à la clause d’inaliénabilité quand il s’agit des femmes autant qu’à l’héritage transmis à la primogéniture mâle, et d’autre part, ses héroïnes sont incapables de se situer en dehors de ce champ patriarcal. Il est intéressant de constater qu’elle prend soin de ne jamais mettre dans la bouche des héroïnes de condamnation du système qu’elle

¹ Roger Gard donne en note un détail intéressant bien qu’historiquement décalé d’au moins dix ans avec le roman : « In further justice to John we may also learn that the dowager Duchess of Manchester, who became a widow in 1739, lived on an annuity of £2,000 – about half the income of the family – until 1786, near on fifty years (see Cannon, *Aristocratic Century*, p.126). » Roger Gard, *Jane Austen’s Novels: The Art of Clarity*, Yale U.P., New Haven & London, 1992. Pour Roger Gard, ce chapitre est intéressant parce qu’il montre comment l’ironie peut opérer avec des réflexions extrêmement ordinaires : « The real charm of this slightly insane logic is that there is nothing really wicked about it. It resembles that of Lear’s daughters in having its own internal consistency and reductive drive, but there is no provocation to respond at all tragically – as with “O! Reason not the need”.(John Dashwood) is a realistic, even familiar, figure, with no vestige of a metaphysical dimension. » Ibid.p.78.

dénonce par ailleurs, mais qu'elle se sert de détours ou de personnages secondaires pour l'exprimer : Burney, en étant plus hardie et plus outrée dans son écriture, agit de même. Dans *Pride and Prejudice*, toute la famille Bennet déplore la clause d'inaliénabilité, mais c'est le seul personnage féminin autoritaire – et mis en satire – de Lady Catherine de Bourgh qui se prononce en sa défaveur.

John Dashwood demeure donc, comme le général Tilney dans *Northanger Abbey*, l'un de ces propriétaires terriens actifs qui développent leur propriété aux dépens d'autrui, comme il l'apprend à Elinor lorsqu'il la rencontre à Londres, renforçant réalisme et rapacité, et par contraste, soulignant l'humanité de personnages comme le colonel Brandon :

'...for we must live at a great expense while we are here.'

He paused for her assent and compassion; and she forced herself to say,

'Your expenses both in town and country must certainly be considerable, but your income is a large one.'

'Not so large, I dare say as many people suppose. I do not mean to complain, however; it is undoubtedly a comfortable one, and I hope will in time be better. The inclosure of Norland Common, now carrying on, is a most serious drain. And then I have made a little purchase within this half year; East Kingham Farm, you must remember the place, where old Gibson used to live. The land was so desirable for me in every respect, so immediately adjoining my own property that I felt my duty to buy it. I could not have answered it to my conscience to let it fall into any other hands. A man must pay for his convenience; and it HAS cost me a vast deal of money.' (*Sense and Sensibility*, p.212)

Que dire de cet homme qui gère ses terres de façon rentable et selon la manière nouvelle de l'époque ? Ces enclosures, comme nous l'avons déjà mentionné, rejettent les pauvres au dehors, supprimant le pacage des bêtes et changeant le nom de « *common* » en contresens. Que dire de cet avide accapareur qui exclut les *cottagers* en toute légalité et se plaint des frais ? Que dire de ce demi-frère qui grommelle à propos des frais d'achat d'une ferme à son compte après avoir acquiescé avec sa femme pour ne rien donner aux Dashwood sœurs et mère ? Une fois de plus le raisonnement est lucide et reflète les pratiques habituelles des propriétaires terriens de l'époque. Pour accentuer l'écart entre le monde de l'entreprise et le charme de la poésie, accent qui complète le caractère du personnage de John Dashwood, ce dernier va raser un bosquet de vieux noyers pour ériger une serre, ce qui démontre la mise en valeur de la moindre parcelle de terre dont le produit bénéficiera à une seule famille, exactement comme le fait General Tilney dans *Northanger Abbey*. Le même phénomène et le même soulignement de ces excès vont se retrouver plus tard dans *The Inheritance* de Ferrier, quand de nouveaux riches feront le nécessaire pour

mettre leur terre en valeur, drainer et déboiser. Nous avons beaucoup d'ironie contenue dans la description de cette brève rencontre des sœurs avec leur demi-frère ; elle provient cependant surtout de l'opposition entre la vantardise de John Dashwood, la situation pécuniaire familiale qui va de la gêne au grand confort sinon luxe, et la politesse et la retenue de Elinor. Tout est dans le contraste entre l'implicite (ce que le lecteur va déduire facilement) et l'ouvertement explicite. Une petite phrase de condamnation clôt la rencontre entre John et Elinor Dashwood :

Having now said enough to make his poverty clear, and to do away the necessity of buying a pair of ear-rings for each of his sisters, in his next visit at Gray's, his thoughts took a cheerfuller turn and he began to congratulate Elinor on having such a friend as Mrs Jennings.

' She seems a most valuable woman indeed. – Her house, her stile of living, all bespeak an exceeding good income; ... ' (Sense and Sensibility, p.213)

La prospérité n'est jamais mieux servie qu'avec une hypocrisie égoïste, et dans le cas précis l'étendue de cet égoïsme se mesure avec le décalage entre le pouvoir de l'argent au service de terres, de confort et de future descendance avec deux malheureuses paires de boucles d'oreilles pour celles que la loi a destituées. Il est bien clair que le narrateur utilise cette constante de l'argent comme un avertissement. L'argent n'est pas nécessairement symbole négatif puisque le colonel Brandon s'en sert à bon escient, mais c'est un aimant et un révélateur de consciences. Il y a un rythme définitif dans ce roman qui est celui de l'argent comme le souligne Edward Copeland : « there is no room for error in this novel's system of accounting. »¹ L'argent est une constante qui sous-tend la narration² comme tout lecteur ne tarde pas à s'en apercevoir, même si les progrès techniques de mise en valeur des terres ou les privilèges juridiques et légaux des hommes ne sont pas forcément toujours présents à l'esprit des lecteurs : l'apport du contexte aide à interpréter la force des arguments mis dans le roman et qui se heurtent les uns aux autres. Ainsi les personnages secondaires qui entourent les héroïnes et leur désir de délicatesse, sont tous à un degré ou à un autre des chasseurs de revenus, avec Lady Middleton que Julia Kavanagh appelle « the veriest nobody that ever was drawn »³ comme exemple de réussite maritale et sociale qui

¹ Edward Copeland, « Money », *The Cambridge Companion to Jane Austen*, 1997, p.133.

² Remarque de Oliver MacDonagh, *Jane Austen, Real and Imagined Worlds*, Yale U.P., New Haven & London, 1991, p.61 : « While a Marxist might not allow *Sense and Sensibility* as a novel within the canon, he or she would have no difficulty in fitting large parts of it into their patterns. Money constitutes a sort of underlying beat below the narrative . »

³ Julia Kavanagh, Southam B.C., ed, *Jane Austen : Vol. I, 1811-1870 : The Critical Heritage*, London, Routledge, 1968, p.208.

brille dans une représentation proto-Dickensienne d'une certaine catégorie d'épouses mariées par pur intérêt matériel. Satirisée comme produit typique des écoles chères pour jeunes filles où elle a été éduquée, Lady Middleton est le seul personnage qui mentionne la satire et ce pour la répudier. En effet, dans ce roman, le porte-voix de la satire est le narrateur lui-même qui précise, aux dépens de Lady Middleton, qu'elle emploie le mot « satirical » « perhaps without exactly knowing what it was to be satirical ; but that did not signify. It was censure in common use and easily given » (*Sense and Sensibility*, p.230-231). Car bien sûr, les sermons de James Fordyce sévissaient encore.¹ Mr Collins, dans *Pride and Prejudice*, recommande aux filles Bennet les « *Sermons to Young Women* » de Fordyce. Et Austen ironise ici encore sur le fait que l'éducation qu'a reçue Lady Middleton grâce à la fortune de sa bonne femme de mère ne lui a donné ni la capacité d'apprécier l'esprit, ni celle d'être une femme modeste et charmante comme le recommande Fordyce. Il est piquant de voir cette femme jeter le mot dans la conversation comme une élève ignare qui ne sait ce qu'elle dit.

Jouant sur le double-entendre, le narrateur entoure les héroïnes de personnages qui ne sont pas ce qu'ils prétendent être. Mrs Jennings qui est vulgairement joviale et son beau-fils Sir John Middleton qui taquine la délicatesse de Marianne avec des allusions directes à Willoughby et au Colonel Brandon, sont des personnages au grand cœur (et bien sûr fortunés). Lucy Steele est fautive et moins travaillée que Isabella Thorpe ; le lecteur est à peine dupe et, grâce aux brèves allusions aux yeux trop brillants de Lucy et au bavardage vulgaire et imprudent – et démodé, qui sent sa province – de sa sœur Nancy, il est aisé de deviner dès le départ que nous sommes en présence d'une femme qui veut épouser de l'argent parce qu'elle n'en a pas. Avec Isabella Thorpe, la satire des mœurs ajoutait à son personnage. Mais lorsque Lucy Steele épouse un homme fat, stupide et goujat, dont le goût façonné par les excentriques de la mode le pousse à examiner pendant un quart d'heure chaque étui de cure-dents que le vendeur de chez Gray's lui montre, avant de repousser le tout pour finalement passer commande, (un homme riche et inutile comme ce Mr Meadows qui se promène dans le monde de *Cecilia*), elle épouse de l'argent et se destine à ne pas aimer. En ce qui concerne Marianne, on pourrait dire que sa beauté et sa jeunesse sont

¹ Rappel : dans son Sermon V, Fordyce écrivait : « The abuse of it (wit), which we have been just considering, we are sometimes, perhaps too often, inclined to forgive, for the sake of amusement which in spite of all proprieties it yet affords...is universally contemptible and odious. (...) If you, my fair ones, have knowledge and capacity, let it be seen, by your not affecting to show them, that you have something much more valuable, humility and wisdom. » James Fordyce, *Sermons for Young Women*, 1766, Edition London William Pickering, 1996. Il faut naturellement établir le lien entre l'esprit piquant et railleur contre lequel s'insurge Fordyce et la satire qui est animée par cet esprit. L'ironie est une technique et une tournure d'esprit qui permet de celer le piquant de l'esprit sous des dehors presque inoffensifs.

victimes de trois sortes de patriarcat : son cas est particulier à cause de son manque de jugement (comprendre raison et rentes à poursuivre). La satire ne joue pas dans son cas, même si de nos jours nous pourrions y voir de la dénonciation ; en effet, elle est orpheline de par le système patriarcal de primogéniture, elle est momentanément la victime du libertin Willoughby et vit alors à plein les émotions propres à son âge et à sa sensibilité artistique, et doit se résoudre à retourner dans les bras d'un homme qui devrait logiquement avoir tout du héros. Mais c'est le seul personnage à propos duquel la réception d'aujourd'hui peut mettre en doute la possibilité pour Marianne d'être heureuse dans un mariage organisé par (in)délicatesse maternelle et sororale. Quant au colonel Brandon, il est surtout représenté par sa propriété de Delaford, dont Mrs Jennings nous donne les détails, avec, pour finir son exposé et dans sa hâte de voir Marianne choisir Brandon plutôt que Willoughby, un aphorisme juteux : « Well, I shall spirit up the Colonel as soon as I can. One shoulder of mutton, you know, drives another down ? If we can but put Willoughby out of her head! » (*Sense and Sensibility*, p.186). De plus, contrairement à Mr Knightley qui s'occupe activement de ses terres nous ne savons pas si le colonel Brandon est en route pour la capitalisation. Après tout, le presbytère a besoin d'amélioration, selon ses dires. Tout ce que nous savons est qu'il possède un capital forestier et régit son domaine lui-même.

Certains critiques ajoutent à la critique de l'argent dans le roman, celle de l'aristocratie, comme Clara Tuite qui juge que la satire dans *Sense and Sensibility* dénonce l'aristocratie en faisant représenter celle-ci par ses représentants les plus vulgaires, autrement dit John et Fanny Dashwood. Mais les Dashwood ne sont pas des aristocrates.¹ En outre, il est difficile de concilier le point de vue de Clara Tuite avec la société provinciale dans laquelle vivait Austen et qui était constituée de ces éléments qui font la gentry : les clergymen, les amiraux, les baronets, quelques professions libres et peu de commerce². S'il n'y avait les Gardiner de *Pride and Prejudice* pour plaider pour l'éducation

¹ Les aristocrates siègent à la Chambre des Lords. Il faut un rang de noblesse pour y siéger. Les *baronets* (qui ne sont pas des fils de barons) siègent à la Chambre des Communs. Ainsi Lady Catherine de Bourgh est fille d'un comte et conserve son titre par le biais de son père mais pas par son mari. Lady Dalrymple, dans *Persuasion*, est également une aristocrate, tout comme le colonel Fitzwilliam, cousin de Darcy à propos duquel plusieurs critiques hésitent à se prononcer, mais David Daiches, dans son article qui est de nos jours un « classique » de la critique sur Austen, écrit : « He represented the apex of a pyramid, and he flourished at the top of a social hierarchy which existed in order to maintain him. » In : « Jane Austen, Karl Marx and the Aristocratic Dance », *American Scholar* XVII, 1948, p.294. Mais pour être au sommet de la pyramide, il faut un titre, ce que Darty n'a pas. Il est donc de la gentry, c'est un gentleman, même pas un « honorable » (second fils dans la noblesse). David Daiches se trompe en le caractérisant de « landed aristocrat », sauf si nous prenons le terme d'aristocrate au figuré et alors cela prend tout son sens. John Dashwood et sa femme appartiennent eux aussi à la gentry et n'ont rien d'aristocrates.

² Pour Clara Tuite, l'influence de la Révolution Française se fait ressentir chez Austen qui reproduit ainsi une révolution dans ses romans : « the discreet, conservative and discreetly recuperative response of Austen's text to the issues of class, hierarchy and social and property relations.(...) It is a bourgeois prerogative to reform

esthétique et de manières dans les classes moyennes, il pourrait être possible de tirer un trait chez Austen entre gentry et classes moyennes à moins que le représentant de ces dites classes moyennes soit très prospère et surtout pas nouveau riche (c'est le cas de la famille Bingley).

Sense and Sensibility fonctionne également sur les contrastes ; il y a contraste entre les personnages ainsi qu'entre l'apparence déclarée et ce qui est. La narration évolue de revenus en propriétés et de rapacité en gaspillage (Willoughby) établissant un ordre social en harmonie avec les qualités émotionnelles propres aux sœurs Dashwood ; c'est surtout le mariage d'Elinor avec Edward Ferrars qui donne une alternative à la rigide logique du matérialisme personnifié par John Dashwood. Le titre allégorique du roman oblige à un détour qui conduit à une conclusion boiteuse dans le cas de Marianne. Stratégiquement, le mariage d'Elinor fait le pendant non pas à celui de Marianne mais à celui de Lucy Steele. Et en effet, alors que Edward Ferrars conserve sens de l'honneur et respect de la parole donnée, son frère manque tellement de cœur qu'il ne peut s'empêcher de rire lorsqu'il réalise que son frère n'a plus de revenu et va dépendre de la générosité du colonel Brandon pour le reste de ses jours. Nous ne sommes pas dans la danse aristocratique pour faire allusion à l'article de David Daiches, mais dans la sarabande infernale de l'argent, et c'est alors qu'héroïnes et anti-héroïnes doivent se soumettre à la même cadence, ce qui n'empêche jamais les contrastes entre l'exemple et le contre-exemple de jouer à plein.

Alors que dans *Sense and Sensibility*, la satire s'adresse autant à des personnages d'aspect ridicule mais qui ont un cœur d'or – comme Mrs Jennings et même sa fille Mrs Palmer toujours à rire mal à propos – qu'à des personnages froids et calculateurs comme le couple John-Fanny Dashwood, dans *Pride and Prejudice*, la satire concerne la société entière de village et de grandes maisons avec des personnages secondaires plus étoffés. Ce sera ainsi le cas de Charlotte Lucas

Pride and Prejudice

Les deux mille livres mentionnées par Marianne au début de *Sense and Sensibility* sont également le revenu de Mr Bennet, un propriétaire terrien avec cinq filles à marier et pas un seul fils alors que le domaine est inaliénable. Mr Bennet se montre fautif dans le fait

the pedigreee – and recuperate and refunction its guarantee – that is apotheosized in Mansfield Park. » Clara Tuite, *Romantic Austen, Sexual Politics and the Literary Canon*, Cambridge U.P., 2002, p.97. Mais Sir Thomas de Mansfield Park est sous la barre des aristocrates même si son titre est héréditaire, et il ne siège pas à la chambre des Lords. Le titre le plus bas de l'aristocratie est baron (ou Lord). Sources : Wikipedia et *Burke's Peerage*.

qu'il n'a pas mis de côté une somme d'argent qui puisse garantir un certain revenu – et une bonne dot - à ses filles. Une fois de plus, Austen travaille dans l'implicite porté par l'ironie, narrative autant que de situation. Ainsi Mr Bennet a descendu un échelon social en épousant une fille de procureur plutôt que de propriétaire terrien, et ceci par désir charnel (les constantes disputes entre mari et femme sont autant de rappels de la part de l'auteur sur la nécessité pour un couple d'avoir estime et respect l'un pour l'autre). Cette presque mésalliance entre deux étages supérieurs des classes dites « moyennes » compromet bien sûr le statut social de ses filles comme ne manque pas de le rappeler Lady Catherine de Bourgh à Elizabeth : « True. You are a gentleman's daughter. But who was your mother? Who are your uncles and aunts? Do not imagine me ignorant of their condition. » (*Pride and Prejudice*, p.337). L'ironie frappe sur la différence entre les riches et les moins riches : les sœurs Bingley ne sont, somme toute, que des filles de nouveau riche et de commerçant du Yorkshire, et non de propriétaire terrien, en dépit de toute leur bonne éducation : Mr Bingley devra être le premier acquéreur de la famille. Or l'entourage de Darcy n'a rien à reprocher à ses fréquentations jusqu'à ce qu'il s'intéresse à Elizabeth Bennet. Les sœurs Bingley, nous l'avons mentionné plus haut, ne manquent pas de mépriser les relations familiales de leur « chère Miss Bennet » acquiesçant avec Darcy que celle-ci ne saurait faire de bon mariage (entendons : économiquement viable) alors qu'elles-mêmes aspirent à une petite mésalliance à elles, soit par le biais d'un mariage entre Miss Bingley et Darcy, soit entre Mr Bingley et Miss Darcy. La possession de revenus leur fait perdre la notion de leur peu de conséquence sur l'échelon social. Autre ironie : les Gardiner, ni riches, ni propriétaires terriens, appartiennent, par le raffinement de leurs goûts et de leur comportement, au monde « poli », au point que Darcy les prend pour des « people of fashion » lorsqu'il les rencontre pour la première fois à Pemberley. Nous retrouvons dans *Pride and Prejudice* l'interaction de groupes sociaux qui constituent malgré les heurts de leurs rapports les uns aux autres un mélange de ce que Amanda Vickery définit comme l'élite locale.¹ Ces rapports entre différents segments sociaux et la possession – ou le manque – de pedigree en connexion avec les aléas de la fortune ne sont pas exactement ceux que nous retrouvons plus tard dans *Emma*. Emma a autant de pedigree et de fortune que Mr Knightley, ce qui n'est pas le cas d'Elizabeth Bennet, et ce qui rend Emma la plus agaçante – mais très réaliste – des héroïnes de Austen. Mais les personnages secondaires

¹ Elle écrit : « In parochial terms, the lesser gentry, the genteel trades and the respectable old professional families constitutes the local elite. In national terms, contemporaries thought of them as the polite, below the quality, but occupying a comfortable eminence from which to patronize the vulgar. » Amanda Vickery, *The Gentleman's Daughter: Women Lives in Georgian England*, New Haven & London, Yale U.P., 2003, p.36.

qui se croisent dans Highbury se situent tous par rapport aux héros au moyen de la fortune. Il y a ceux qui en ont eu et n'en ont plus comme Miss Bates – un rappel à l'ordre de la part de Mr Knightley et de Austen oblige à considérer la situation défavorable des vieilles filles dont le revenu fixe ne peut s'adapter à l'inflation et leur refuse tout objet de consommation alors que, dans le village, le monde bien vu fait ses emplettes chez Ford's. Il y a ceux dans l'ascendant de la fortune comme les Cole ou Mr Elton dont Emma refuse la demande en mariage pour mieux le catapulter dans les filets d'une certaine Augusta Hawkins : « The charming Augusta Hawkins, in addition to all the usual advantages of perfect beauty and merit, was in possession of an independent fortune, of so many thousands as would always be called ten ;... » (*Emma*, p.170) Apprécions la description ironique et satirique qui commence par le banal – on disait de toutes les jeunes filles qu'elles étaient belles ou charmantes quand elles étaient sur les rangs du marché du mariage – souligné par l'adjectif « usual » qui informe le lecteur de ne pas se fier aux premiers épithètes et le prévient que le plat de résistance vient ensuite : une fortune indépendante de 10,000 livres. Ce dont aucune des filles Bennet ne dispose, et qui les repousse fatalement dans l'arrière-ban.

L'ironie bien connue des premières lignes de *Pride and Prejudice* cible les mariages de raison dès l'ouverture : « It is a truth universally acknowledged, that a single man in possession of a good fortune, must be in want of a wife » (*Pride and Prejudice*, p.5). C'est le souhait des filles et des mères, c'est l'obligation de plaire et de se faire élire, c'est le privilège de l'homme de tomber ou pas sous le charme. Cette remarque ironique, une vérité des plus féminines mais sans doute aussi masculine si l'on en juge par ce qu'affirme Vickery dans son dernier ouvrage¹, nous amène à un constat historique. On peut certainement spéculer que ce double-entendre était dans la pensée de Austen. Rappelons que l'ironie est une seconde nature comme le précise Kierkegaard :

*Irony is an existential determination and nothing is more ridiculous than to suppose that it consists in the use of certain phraseology, or when an author congratulates himself ironically. Whoever has essential irony has it all day long, not bound to any specific forms, because it is the infinite within him.*²

Cette ironie ne signifie pas qu'il n'y ait pas de présence didactique dans l'écrit puisqu'en effet, dans *Pride and Prejudice*, Austen démontre que les hommes célibataires

¹ Amanda Vickery, *Behind Closed Doors, At Home in Georgian England*, New Haven and London, Yale U.P., 2009. Les chapitre 2 et 3, « Men Alone » et « Setting up Home » donnent le pourquoi et le comment les hommes décidaient de se marier.

² Sören Kierkegaard, *Kierkegaard's Concluding Unscientific Postscript*, trad. David F.Svenson et Walter Lowrie, Princeton, 1941, p.450.

cherchent femme (il faut un héritier dans une société patrilinéaire) et des jeunes filles élevées dans le seul but du mariage épousent par le mérite de la délicatesse de leurs sentiments des hommes fortunés alors qu'elles n'ont pas un sou vaillant. Il y a donc dessein de la part de l'auteur d'introduire immédiatement ce qui va constituer la matière première du roman mais, grâce à l'ironie, le lecteur n'en est jamais sûr : il progresse dans sa lecture en partageant les sentiments de l'héroïne, piège nécessaire au suspense et au déploiement à visée réformatrice puisque l'héroïne fait des erreurs de jugement et le lecteur avec, avant de virer d'opinion.

La suite de cette entrée en matière juxtapose plusieurs vues conflictuelles sur le mariage, vues discutées dans le premier chapitre entre Mr et Mrs Bennet. L'idée que se fait Mrs Bennet du mariage est basée sur la chasse au rang social étant donnée qu'elle-même n'appartenait pas à la gentry et que son mariage avec Mr Bennet, propriétaire terrien et gentleman, était une progression sociale. Cette chasse se double d'une quête obligatoire de fortune. Nous avons vu dans les chapitres précédents le désir des classes moyennes de se hausser sur l'échelle sociale, et comment le mariage était l'unique moyen offert aux femmes d'y parvenir. Il est logique qu'une femme comme Mrs Bennet, avec cinq filles à marier et pas un héritier pour rendre caduque la clause d'inaliénabilité, se soit fixé un tel objectif : « A single man of large fortune ; four or five thousand a year. What a fine thing for our girls ! » (*Pride and Prejudice*, p.6). La difficulté de bien se marier est déjà soulignée avec emphase dans le roman précédent, *Sense and Sensibility*, à propos duquel Oliver MacDonagh fournit un renseignement important contextuel sur l'afflux de filles à marier durant la période qui concerne l'œuvre d'Austen. Il nous renseigne dans une longue note¹ sur le surplus de femmes dans tous les domaines, surplus qui avait des conséquences appréciables en particulier à cause du manque d'emplois. Il précise que les femmes de la moyenne et haute bourgeoisie étaient probablement celles qui étaient le plus désavantagées, étant donné le fait que les professions de gouvernantes ou de maîtresses d'école étaient les seules sources majeures d'emploi à l'extérieur des maisons. Nous avons trois femmes qui remplissent ces emplois chez Austen, Mrs Weston, Mrs Goddard et Jane Fairfax dans *Emma*, mais ce sont les seules, ce qui tendrait à prouver que, pour Austen, ce n'était pas une option des plus plaisantes pour la jeune fille de l'époque. En outre, connexions et apparence

¹ Oliver MacDonagh, *Jane Austen, Real and Imagined Worlds*, Yale U.P., New Haven & London, 1991, note 43 de la page 64. Il écrit : « The great Victorian problems of 'surplus' women and the lack of other occupations for those who did not marry were not new. Unfortunately, the first British censuses of 1801 and 1811 did not distribute the sexes according to age groups. But that of 1812 did so, giving a female numerical superiority of 51.26, 56.24 per cent per age groups 15-20, 20-30, and 30-40 years respectively. » (*House of Commons Papers*, 1822, Vol.XV, p.543)

physique étaient de redoutables critères. Les conséquences de la loi d'inaliénabilité sont dûment soulignées par Mary Poovey :

« *For the inevitable result of an entail in a household more blessed with daughters than frugality is, at best, a limited choice of suitors ; at worst, the Bennet's shortage of money for dowries and their equivocal social position foretell spinsterhood, dependence on a generous relative, or, most ominous of all, work as governess or lady's companion.* »¹

Ensuite, 5,000 livres constituent en effet une large fortune. Edward Copeland précise que cela permet de posséder une propriété à la campagne – avec des terres – et une demeure dans un quartier respectable de Londres, ce à quoi on peut ajouter les attelages et les chevaux et tous les domestiques nécessaires pour deux habitats et leur entretien ainsi que les soins des chevaux et les factures chez le tailleur et la couturière.² On excuse donc la fascination que ce revenu exerce sur Mrs Bennet et il est tout aussi logique, de par son caractère que son mari ne puisse voir la réalité sous le même jour. Si Mrs Bennet est très certainement satirisée, est-elle pour autant caricaturée comme bien des adaptations en film nous le donnent à croire ? Austen se sert de ce personnage pour convoier en message à peine codé un certain aspect de la réalité hors-texte, tout comme elle le fait avec Mr Collins. Lorsque Elizabeth refuse la demande en mariage de Mr Collins, Mrs Bennet lui fait cette réflexion absolument réaliste que le lecteur ne va pas prendre au sérieux justement à cause des ridicules du personnage :

- *But I tell you what, Miss Lizzy, if you take into your head to go on refusing every offer of marriage in this way, you will never get a husband at all – and I am sure I do not know who is to maintain you when your father is dead.* (*Pride and Prejudice*, p.111)

Et Mr Collins a joué sur l'infime détail du manque de fortune en faisant sa déclaration : « Your portion is unhappily so small that it will in all likelihood undo the effects of your loveliness and amiable qualifications. » (*Pride and Prejudice*, p.106) Mr Collins et Mrs Bennet étant des personnages montrés précisément comme stupides et qu' il

¹ Mary Poovey, *The Proper Lady and the Woman Writer, Ideology as Style in the Works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley and Jane Austen*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1984, p.197.

² Sur les détails qui concernent le revenu annuel, voir : Edward Copeland, *Women Writing About Money, Women's Fiction in England, 1780-1800*, Cambridge U.P., 1995, p.24-35. Pour les détails sur l'habitat, les attelages et les domestiques chez Austen, voir l'article de Edward Copeland « Jane Austen and the Consumer Revolution », *Jane Austen, Critical Assessments*, Ian Littlewood (ed), 1998, p.71-84. Sur le même sujet, consulter aussi : Oliver MacDonagh, *Jane Austen, Real and Imagined Worlds*, Yale U.P., New Haven and London, 1991. Sur les notes et factures, les dépenses en sellerie, tailleurs et couturières, consulter: *Amanda Vickery, Behind Closed Doors, At Home In Georgian England*, New Haven and London, Yale U.P., 2009.

n'est pas question de prendre au sérieux, leurs réflexions font doublement mal ; d'abord parce qu'elles viennent de personnes que Elizabeth respecte difficilement et ensuite parce qu'ils ont raison. Mrs Bennet et Mr Collins sont les représentants d'un aspect de la vie mariée que le sentiment récuse. La satire joue entre les extrêmes une fois de plus privilégiant certainement le sentiment par rapport au matérialisme mais non sans un dernier pied de nez : « Happy for all her maternal feelings was the day on which Mrs Bennet got rid of her two most deserving daughters. » (*Pride and Prejudice*, p.364), ironise Austen avec cette antiphrase sur « got rid of » et « most deserving » ; cela nous donne à entendre que toutes les menaces réalistes et les stratagèmes de Mrs Bennet lui font croire qu'elle prend part au succès de ses deux mariages, et nous devinons les futurs commérages avec sa sœur et Lady Lucas. Austen procède donc en mettant des remarques réalistes dans la bouche des personnages secondaires dont la représentation fait penser à la caricature (mais étant donné le contexte, nous ne sommes pas sûrs du degré d'exagération) comme moyen de souligner l'injustice de la condition féminine de son époque. Il y a continuité depuis Burney dans cette ligne de dénonciation de même que dans la façon d'avoir recours à des personnages secondaires pour nous servir des premières vérités. Certains critiques, comme Claudia L. Johnson, considèrent que ces romancières se considèrent trop marginales pour idéaliser le pouvoir en place et que donc elles font passer clandestinement leur critique sociale par tous les moyens narratifs possibles.¹ Je ne suis pas sûre qu'il y ait réellement un sentiment de marginalité chez Burney ou Austen et encore moins chez Ferrier. Mais toutes les ficelles narratives dont nous avons vu déjà bien des échantillons sont bonnes pour s'en prendre non pas forcément au système en place mais à ce qui rend pénible et injuste la position de la femme dans la société et l'on peut ajouter que cela est valable pour toutes les classes, en ce qui concerne Burney. Quant à mettre le pouvoir dans les mains de certaines femmes comme Fanny Dashwood, Lady Susan ou Lady Catherine de Bourgh, c'est en effet un moyen nouveau. Burney n'en met que dans son dernier roman.

Personnages secondaires ou héroïnes, les femmes sont les outils dont se sert Austen pour satiriser deux différentes cibles. Dans deux romans, *Pride and Prejudice* et *Sense and*

¹ Claudia L. Johnson, Jane Austen, *Women Politics and the Novel*, The University of Chicago Press, Chicago & London, 1988, p.xxiii, xxiv. Elle écrit : « ...Burney, Edgeworth, Hamilton, and Opie – conservatives by most reckonings – feel in varying degrees too marginal as women in their society to idealize established power, too compromised by the customary social structures which conservative discourse upholds. As a consequence, they smuggle in their social criticism, as well as the mildest of reformist projects, through various means of indirection – irony, antithetical pairing, double plotting (...). In addition to adopting and perfecting such techniques, Austen shares with these, as well as with unequivocally radical novelists, such as Wollstonecraft and Hays, the device of centering her novels in the consciousness of empowered characters – that is women. »

Sensibility, le mariage de raison est autant la raison d'être de l'intrigue que la cible de sa satire ; dans *Mansfield Park* (avec une première tentative réussie dans *Northanger Abbey*) nous n'évoluons que dans la gentry et il n'y a pas mésalliance (même si Edmund Bertram ne peut avoir droit au titre convoité par Mary Crawford de « Sir Edmund ») lorsque Edmund Bertram épouse Fanny Price dont le père n'a rien, socialement, pour la recommander ; la satire touche surtout à l'immoralité de ceux qui respectent la toute-puissance de l'argent comme Mary Crawford qui dit à Edmund Bertram, parlant des difficultés de faire venir sa harpe à la campagne : « ...but coming down with the true London maxim, that everything is to be got with money, I was a little embarrassed at first by the sturdy independence of your country customs » (*Mansfield Park*, p.56). Elle n'est guère plus discrète lorsqu'elle critique le monde de l'amirauté qu'elle a connu chez son oncle amiral : « Yes, the profession is well enough under two circumstances ; if it makes the fortune, and there be discretion in spending it » (*Mansfield Park*, p.57-58). Et le seul mariage de raison, celui de Maria Bertram et Mr Rushworth qui se termine par un «*fracas*», n'est pas l'objet de satire mais un mètre étalon qui sert à mettre en valeur l'honnêteté sans faille de Fanny Price et sa dévotion à son cousin Edmund. Quant à *Emma*, il y a une rivalité de dépenses et de fêtes qui côtoient l'humble revenu de Miss Bates tandis que sa nièce Miss Fairfax est obligée de travailler comme gouvernante jusqu'à ce qu'elle soit ouvertement déclarée la fiancée d'un Frank Churchill indiscret et qui ne la mérite pas. La satire porte cependant sur les méprises entre les diverses propositions et les jugements plutôt que sur le mariage de raison (si l'on excepte Mr Elton). Enfin, dans *Persuasion*, l'attaque du narrateur sur le pouvoir échu au détenteur borné du titre nobiliaire rejoint en à peine moins burlesque l'intrigue de *Cecilia*. La satire se fera alors aux dépens du détenteur et défendeur du titre héréditaire dupé par les vues matérielles et vulgaires d'un hypocrite bien né. Naturellement une telle affirmation demande à être étayée.

En tête devant *Sense and Sensibility*, *Pride and Prejudice* a attiré un essaim de critiques. Si le style satirique – voire la satire – est souvent mentionné, l'analyse de la stratégie narrative de cette satire est rare. En remontant les critiques des 20^{ème} et 21^{ème} siècle, on assiste à une fluctuation d'opinions sur le mobile de l'auteur qui commence le roman de *Pride and Prejudice* avec trois éléments matériels dans sa première page : la fortune d'un bon parti, l'attelage de ce bon parti, le bénéfice immédiat à obtenir de ce bon parti. Ces trois éléments vont porter – et transporter – l'intrigue du début à la fin. Les opinions des critiques contrastent fortement. Ainsi en 1948, David Daiches écrivait déjà :

*Yet how ruthless is the clarity with which Jane Austen observes and records the economic realities underlying this graceful social dance ! In a society where wealth came mostly from landed property (or manifested itself in the acquisition of landed property) which descended through the male heir, the fate of well brought-up woman was to find a suitable husband or retire forever into outer darkness.*¹

Naturellement David Daiches, conformément à la vague de pensée communiste de l'époque, a tout à fait raison sur ce point² mais il se trompe lorsqu'il déclare avec emphase que chez Austen seuls les pauvres connaissent la passion.³ C'est à se demander où il va chercher ce qu'il affirme – et n'explique pas. Austen se positionne à l'opposé de ce point de vue, insistant sur la nécessité d'aimer pour fonder un foyer et mettant en satire les mariages sans affection comme celui de Mr et Mrs Bennet. En outre, Austen se sert de personnages comme Charlotte Lucas et Mr Collins, des actants du mariage de raison comme ironique pivot technique dans la narration et psychologique au niveau des personnages, pour orchestrer le rapprochement entre les héros. La simple existence d'un ridicule Mr Collins dévoué à sa riche et hautaine protectrice, Lady Catherine de Bourgh, alliée à cette clause d'inaliénabilité qui met Mrs Bennet dans tous ses états, et marié à Charlotte Lucas, est l'impulsion nécessaire pour sortir Elizabeth du microcosme de Longbourn-Meryton, et ainsi revoir Darcy. Le séjour à Rosings permet à Elizabeth et Darcy de se comporter différemment, loin des pressions indirectes que le cercle de Meryton ou les Bingley auraient logiquement exercées.

Stratégiquement parlant et comme point d'ancrage de l'intrigue, le comportement de Mrs Bennet joue en la défaveur de ses filles, et certainement cette fille de procureur, hissée un cran plus haut et jouant aux ladies en buvant son thé dans sa chambre, a conservé ses traits de caractère familiaux et sans-gêne. Elle a des excès de zèle malvenus. Au bal de Netherfield, elle parle sans discrétion et sans la moindre délicatesse qui est censée faire partie des grâces féminines :

¹ David Daiches, « Jane Austen, Karl Marx, and the Aristocratic Dance », *American Scholar* XVII, 1948, p.289.

² En effet, si l'on consulte l'ouvrage de Bridget Hill, on se rend compte que la situation des femmes de la gentry – donc la catégorie sociale qui concerne les héroïnes de Austen – était sans espoir financier de survie en dehors du mariage. Elle précise : « There were many different problems from which single women often wished to escape. One was sheer poverty. Another was the shame and ignominy associated with spinsterhood. A third was the restrictions gentility imposed on the ability of single gentlewomen to earn their living. Finally there were the disadvantages – both economic and social – from which all single women suffered. » p.126. Plus loin, elle rappelle que déjà en 1789, pour Clara Reeves dans ses *Plans of Education* qui rappellent Mary Astell, la solution était la création d'un couvent protestant pour le surplus de femmes célibataires appartenant aux classes moyennes, que Reeves considère comme « the only way out of an otherwise hopeless situation ». Bridget Hill, *Women Alone, Spinsters in England., 1660-1880*, Yale U.P. New Haven & London, 2001, p.134.

³ David Daiches, « Jane Austen, Karl Marx, and the Aristocratic Dance », *American Scholar* XVII, 1948, p.290.

...freely, openly, and of nothing else but of her expectation that Jane would be soon married to Mr Bingley-. It was an animating subject and Mrs Bennet seemed incapable of fatigue while enumerating the advantages of the match. (...) It was, moreover, such a promising thing for her younger daughters, as Jane's marrying so greatly must throw them into the way of other rich men. (Pride and Prejudice, p.97)

Ses façons sont une provocation pour un homme comme Darcy. C'est cet instant crucial, on le sait plus tard, qui va être à l'origine de l'imbroglio entre Darcy, Bingley et Jane Bennet, qui ne sera démêlé qu'avec les efforts de Darcy, bien plus tard. C'est aussi à cet instant que Darcy est partagé entre son dégoût pour la vulgarité matérialiste de Mrs Bennet et son attirance pour l'esprit désintéressé d'Elizabeth. Le didactisme de la stratégie comme de l'emploi de la satire est donc des plus clair : provocation, souffrance, déclaration, réflexion et revirement, voilà résumé le rôle du héros depuis ce bal jusqu'à la fuite de Lydia.

Mais la leçon ne porte pas sur les personnages secondaires dont les traits permanents sont nécessaires pour la satire. Et donc Mrs Bennet continuera à manquer de discernement, respectant finalement son gendre pour le seul avantage matériel dont bénéficiera sa fille Elizabeth :

Oh, my dear Lizzy ! Pray apologize for my having disliked him so much before. I hope he will overlook it. Dear, dear Lizzy. A house in town! Everything that is charming! Three daughters married! Ten thousands a year! Oh Lord! What will become of me. I shall go distracted. (Pride and Prejudice, p.337)

L'ironie satirique marche à fond dans ce petit paragraphe qui n'exprime qu'une joie maternelle des plus matérielles, mais surtout qui montre le personnage si inconscient du mal qu'il a pu causer, qu'il s'accorde à l'avance le pardon de Darcy qui ne peut qu'être généreux puisqu'il a tant de fortune. La dernière phrase est naturellement comique mais après le méli-mélo entre la satisfaction de s'être débarrassée de trois filles et celle de savoir à l'avance que sous prétexte de rendre visite à sa fille, elle pourra passer une saison à Londres, elle prend un sens encore plus intéressé. Sa joie à elle, est faite de futurs commérages et de vanité, de revanche auprès des Collins et de défi à l'égard des maux infligés par l'inaliénabilité.

Si la technique satirique, dans les dialogues comme dans la narration, est faite d'ironie chez Austen, l'auteur doit recruter la complicité du lecteur en le faisant participer au système de valeurs qui gouverne le roman. En effet, dès qu'un auteur se sert d'ironie la

participation du lecteur est requise et c'est d'ailleurs une façon active d'accomplir une lecture créatrice. Un bon exemple qui montre l'épineux dilemme que peut rencontrer le lecteur de Austen est le suivant, lorsqu'il est prié d'examiner les vues de Charlotte Lucas sur le mariage.

Without thinking highly either of men or matrimony, marriage has always been her object ; it was the only honourable provision for well-educated young women of small fortune, and however uncertain of giving happiness, must be their pleasantest preservative from want. (Pride and Prejudice, p.120)

Cela est-il ironique ou pas? Nous savons maintenant que la condition de vieille fille n'avait rien d'enviable.¹ Le doute persiste malgré l'antiphrase expressément mise à la disposition par les soins de Austen : Charlotte Lucas accepte Mr Collins « solely from the pure and disinterested desire of an establishment » (p.120). Nous sommes éclairés sur ce point parce que nous prenons inconsciemment le parti de l'héroïne qui désapprouve la décision de Charlotte. Nous commettons de concert les mêmes erreurs de jugement et acquiesçons avec elle, plus tard :

'My friend has an excellent understanding – though I am not certain that I consider her marrying Mr. Collins as the wisest thing she ever did. She seems perfectly happy, however, and in a prudential light, it is certainly a good match for her.' (Pride and Prejudice, p.174)

Notons « for her » qui donne à Elizabeth une réserve implicite tout en formulant un jugement de rigueur pas si faux semble t-il. Mais la prudence est l'ennemie de l'amour sur lequel Charlotte a tiré un trait, comme le lecteur et Elizabeth le savent, se rappelant la demande en mariage de Mr Collins à Elizabeth quelques mois auparavant.

Comment Austen s'y prend t-elle pour une rapide satire d'un personnage ? Comme Burney. En jouant sur un parler auto-dénonciateur. Prenons Mr Collins et sa demande en mariage.

To fortune I am perfectly indifferent, and shall make no demand of that nature on your father, since I am well aware that it could not be complied with ; and that one thousand in the 4 per cents which will not be yours till after your mother's decease, is all that you may

¹ Rappel : l'ouvrage de Bridget Hill, *Women Alone, Spinners in England, 1660-1850*, Yale U.P., New Haven & London, 2001, donne comme têtes de chapitres pour les femmes de la gentry les professions suivantes : « Teachers, Governesses and Ladies' Companions », « Spinners who stayed at home », « Spinners and Learned Ladies : Women who wrote », « The Poor Spinster and the Poor Law » intitulés révélateurs de la pauvreté en issues de sortie pour la femme célibataire.

ever be entitled to. On that head, therefore, I shall be uniformly silent; and you may assure yourself that no ungenerous reproach shall ever pass my lips when we are married. (Pride and Prejudice, p.104)

Dans ce discours, Mr Collins se contredit à plaisir. Les deux dernières phrases de son style pompeux¹ qui alourdit encore son manque de tact, pointent dans une direction des plus matérialistes. Il n'est pas indifférent à l'argent puisqu'il a calculé jusqu'aux centimes ce qui reviendrait à Elizabeth ; il n'a pas peur de heurter la sensibilité de la jeune fille qu'il courtise en lui mettant une étiquette avec un prix ; il ne garde pas le silence sur la question puisqu'il mentionne la situation pécuniaire d'Elizabeth. Cette déclaration n'est pas hypocrite puisqu'il proclame lui-même ses intérêts sans s'en rendre compte. L'ironie satirique se rapproche ici de l'époque néo-classique à laquelle appartenait le Dr Johnson. Cette satire est sèche, concise, et délimite complètement l'esprit presque marchand de cet homme pourtant issu de la gentry et, sous-entendu, bizarrement choisi comme homme d'église.

Il semble raisonnable de penser que la satire s'attaque aux divers paliers de la gentry, avec un penchant pour la prétention, les apparences, et le tout déguisé en futilités. Lady Catherine de Bourgh, qui est involontairement si utile, elle aussi, pour réconcilier le héros avec son héroïne, peut être vue comme une douairière impérieuse symbolisant rang et fortune, le tout rabaissé d'un coup d'œil involontaire par l'esprit ironique de l'héroïne : « ...the mere stateliness of money and rank, she thought she could witness without trepidation. » (*Pride and Prejudice*, p.128). Il y a bien de l'humour caché dans cette enfilade hyperbolique de termes solennels qui vont de pair avec la cheminée de Rosings qui a coûté 800 livres.² Mais si Austen satirise cette grande dame et son calcul de marier sa riche unique héritière à Darcy, elle nous fait comprendre l'impossibilité d'un tel projet en rendant Anne de Bourgh malade, orgueilleuse, insensible à l'inconfort d'autrui ; et pour mieux contraster cette soit-disant future fiancée de Darcy avec Elizabeth, son esprit de répartie et sa compassion pour sa sœur, Anne de Bourgh est délibérément privée de

¹ Ce que Andrew H. Wright caractérise d'« orotundity » et qui aide à constituer une contradiction entre signifié et signifiant. Voir : *Jane Austen's Novels, A Study in Structure*, Penguin (1953) 1972, chap.IV, p.178.

² Cette simple somme d'argent est astronomique ; prise comme revenu annuel et cataloguée par Edward Copeland qui a écrit de nombreux articles sur l'argent dans les romans de Austen comme nous l'avons déjà vu, elle garantit serviteurs et attelage comme signes de prospérité capitaliste ; rappelons que dans *Sense and Sensibility*, Elinor épouse Edward Ferrars avec un revenu de £250 provenant du presbytère offert par le colonel Brandon, tandis que Lucy Steele parvient à mettre la main sur £1000 livres annuelles en épousant Robert Ferrars devenu héritier. Voir : Edward Copeland, *Women Writing About Money, Women's Fiction in England, 1790-1820*, Cambridge U.P., 1995.

discours. Cela en dit long, non seulement sur la délimitation par l'auteur du caractère du personnage, mais cela sert aussi de commentaire sur les héritières de grandes fortunes qui doivent se plier aux machinations que sont les mariages arrangés à l'époque. Alors que Lady Catherine de Bourgh va chez les Bennet cherchant à obtenir la promesse d'Elizabeth de ne pas insister auprès de Darcy, elle la prévient que son peu d'importance souillera les ombrages de Pemberley parce que « honour, decorum, prudence, nay, interest, forbid it. » (*Pride and Prejudice*, p.336). L'ironie n'est pas dans le discours de la grande dame car ses explications correspondent assez bien à la nécessité de sauvegarder sa vision de mariage arrangé entre familles du même statut social et financier. L'ironie est dans l'emploi de Lady Catherine dans l'intrigue comme agent de rapprochement entre Darcy et Elizabeth, favorisant ainsi un mariage entre deux échelons de la gentry et deux statuts financiers totalement différents, et, comme mentionné plus haut, rectifie l'injustice de la primogéniture mâle qui spolie les filles Bennet de toute liberté de choix de vie.

La satire de Austen, c'est certain, a hérité de ce bon sens prôné au 18^{ème} siècle par Addison et Steele et par le Dr Johnson qu'elle appréciait comme Burney l'avait fait. C'est ce bon sens qui anime sa satire plutôt qu'une admiration « bourgeoise » pour l'élite sociale comme l'écrit Clara Tuite¹. Cela n'empêche pas Austen d'apprécier aussi la délicatesse propre aux héroïnes de Burney. Et justement, dans *Pride and Prejudice*, il est intéressant de voir comment un homme de la trempe et de la naissance de Darcy est capable d'apprécier dès la première rencontre les Gardiner qui vivent par le commerce. C'est antithétique, les deux segments de la société ne sont pas censés se fréquenter. Et pourtant, à la fin du roman, Austen précise : « With the Gardiners, they were always on the most intimate terms. Darcy, as well as Elizabeth, really loved them ;... » (*Pride and Prejudice*, p.367). Pour J.A. Downie, les Gardiner servent à structurer l'ironie de Austen sur plusieurs paliers en rendant la hiérarchie sociale moins simpliste.² Et en effet, ces gens du « Ton » qui appartiennent au monde éclairé de la fin du 18^{ème} siècle, réussissent à passer au travers de toute satire et à donner à leur nièce une idée plus favorable de sa famille. C'est sur ce couple éclairé, informé, raisonnable, et qui a le malheur d'habiter à Cheapside, que concluent le roman et les sentiments de gratitude d'Elizabeth et de Darcy. Cette conclusion a une portée plus grande qu'on le croit. Elle répond à la page d'introduction et aux calculs maternels ; elle

¹ Elle écrit : « ...in relation to the representation of Austen, misrecognition can also refer to the process by which class-specificity of one form of cultural production – the bourgeois – is disavowed in favour of another – the aristocratic. » Clara Tuite, *Romantic Austen, Sexual Politics and the Literary Canon*, Cambridge U.P., 2002, p.5.

² J.A. Downie, « Who says she's a bourgeois writer ? Reconsidering the social and political contexts of Jane Austen's novels », *Eighteenth-Century* ; Fall 2006 ; 40, 1 ; Research Library, p.72.

correspond au cheminement du lecteur qui a vu dans la narration le pôle d'intérêt se déplacer depuis le matérialisme prosaïque de Mrs Bennet jusqu'à une élévation de sentiments qui est celle de la noblesse d'esprit ; elle aide le lecteur d'aujourd'hui à établir une distinction entre le monde matérialiste de la petite gentry et celui des gens éduqués, capables de se respecter malgré les différences sociales, ce qui est beaucoup dire pour une romancière de l'époque de Austen. Et dans une certaine mesure, si c'est voir Pemberley pollué par l'air vicié de Cheapside, c'est aussi considérer que la noblesse des sentiments peut unir des gens de goût. C'est donc aussi le triomphe de l'esthétique. Le dernier roman de Austen souligne les valeurs mises en évidence mais explore un terrain nouveau et le travail de l'inversion ironique. Nous terminons donc notre étude de Austen avec *Persuasion*, partiellement satirique mais important au niveau des nouveaux symboles sociaux.

Persuasion

En fin de carrière, avec *Persuasion*, Austen semble entrer dans une nouvelle phase d'écriture moins satirique ; pour Virginia Woolf, l'explication provient du fait que Austen se lassait des ridicules qui sont en butte à son ironie dans ses premiers romans, et un ton plus réaliste s'imposa alors. Woolf écrit :

*She is beginning to discover that the world is larger, more mysterious, and more romantic than she had supposed. (...) Her attitude to life itself is altered. She is seeing it, for the greatest part of the book, through the eyes of a woman who, unhappy herself, has a special sympathy for the happiness and unhappiness of others which, until the very end, she is forced to comment upon in silence.*¹

Si les passages satiriques se centrent une fois de plus sur les personnages secondaires, l'héroïne n'a pas l'esprit de répartie d'Elizabeth Bennet. Au contraire, elle est victime des codes sociaux et n'a, dans l'esprit de sa famille, aucune importance. L'ironie comme la satire sont exprimées par le narrateur presque exclusivement : nous l'avons vu quand nous avons commenté la vanité du baronnet, Sir Walter Elliot. *Persuasion* sert de coda² à ce chapitre sur Jane Austen. Il y a néanmoins un ingrédient sur lequel il est intéressant de s'arrêter : la nouvelle identité du héros. Dans *Mansfield Park*, le monde de l'amirauté était

¹ Virginia Woolf, *The Common Reader*, chapitre « Jane Austen », publié par Leonard & Virginia Woolf, Hogarth Press, 52 Tavistock Square, London, W.C., 1925, p.180-181.

² Coda : déf. Larousse : partie conclusive d'un morceau de musique.

résumé et clos par un jeu de mot inconvenant pour une jeune fille bien élevée telle qu'est supposée l'être Mary Crawford :

*'Of various admirals, I could tell you a great deal ; of them and their flags, and the gradation of their pay, and their bickerings and jealousies. But in general, I can assure you that they are all passed over, and all very ill used. Certainly, my home at my uncle's brought me acquainted with a circle of admirals. Of **Rears** and **Vices**, I saw enough. Now, do not be suspecting me of a pun, I entreat.'*

Edmund again felt grave, and only replied, 'It is a noble profession.'

'Yes, the profession is well enough under two circumstances; if it make the fortune and there be discretion in spending it.' (*Mansfield Park*, p.57-58)

Pour justifier ces propos, il y a deux motifs : l'oncle de Mary Crawford désirait lui présenter sa maîtresse (que l'on songe à Nelson et Emma Hamilton¹ et cela n'a rien d'improbable) et Mary Crawford est censée être dénoncée non par ses manières mais par ses propos qui son déplacés dans la bouche d'une jeune fille puisque « Rears » au pluriel peut-être traduite comme « derrières » (de femmes, probablement) autant qu'évoquant « rear admiral » (vice-amiral). Et « Vices » évoquent bien sûr les vices autant que les « vice-admirals » (vice-amiraux d'escadre). Le monde étriqué de disputes pour les promotions va être transformé en fraternité de la marine dans le monde de *Persuasion*. Dans *Persuasion*, le pouvoir et l'argent qui était jusque là l'apanage des propriétaires terriens passent également aux mains de ceux dont le labeur est de défendre l'Angleterre, quitte à risquer leur vie. Le nobliau est couvert de dettes et doit louer sa demeure ancestrale à un amiral, quant à Charles Hayter, homme d'église, il n'est encore qu'en devenir. Ce déplacement des valeurs traditionnelles est aussi la conséquence d'une remise en question de ce qu'elles représentaient. Et cette passation de pouvoir d'une classe à l'autre comme cette quasi poétique célébration du labeur n'est pas sans rappeler la logique du discours de Mr Briggs à Mr Delvile dans *Cecilia* ; l'un possédait toutes les facultés du raisonnement, l'autre n'était que prétention rendue silencieuse par la conscience démesurée de sa dignité et de son inaptitude à capitaliser sur les ossements blanchis de ses glorieux ancêtres. Nous passons donc à des excès que peut créer le matérialisme dans le comportement des personnages à une acceptation de ce matérialisme pourvu que la fortune soit utilisée de façon éclairée. L'ironie satirique joue sur le décalage entre la confrérie maritime et la bêtise du coquet baronnet ; ce n'est pas autant sur les dialogues que sur des faits auxquels le

¹ Rappel : Emma Hamilton, avant de devenir la maîtresse de l'amiral Nelson, était passée de l'état de domestique à celui de prostituée, avant de se faire une respectabilité avec un certain Mr Hamilton. Emma Hamilton servit de nombreuses fois de modèle à des peintres renommés, sous des pseudonymes, la profession de modèle pour peintre ne pouvant alors attirer de jeunes personnes « convenables ».

narrateur donne un tour réaliste – mais poétique – en nous fournissant un échantillon des vertus déployées par trois capitaines, Benwick, romantique et littéraire, Harville, le père de famille blessé au service de son pays, et le héros, Wentworth ; ce dernier n'hésite pas plus à parler de l'argent gagné sur son bateau, le Laconia, que John Dashwood n'avait de scrupules à agrandir son domaine : « Ah ! Those were pleasant days when I had the Laconia ! How fast I made money in her ! » (*Persuasion*, p.62). Wentworth fait d'abord le pendant à Charles Hayter, cousin campagnard de Charles Musgrove qui a épousé la plus jeune sœur Elliot, Mary, après avoir été refusé par l'héroïne. Charles Hayter est un pasteur campagnard mal dégrossi qui avale de gros bouquins ; bien que fils aîné, Charles Hayter ne possède encore rien et n'est pas considéré parti éligible par les Elliot même si ceux-ci ne sont pas en rapport direct avec lui. Le mépris pour Charles Hayter manifesté par Mary, la sœur de l'héroïne, est évident. Il en allait de même pour Wentworth lorsque huit ans plus tôt, encore capitaine de frégate et sans fortune, il courtisait Anne Elliot : Lady Russell, dans son rôle de veuve autoritaire, avait convaincu Anne de renoncer au jeune homme, le jugeant parti inacceptable pour une fille de baronnet. Wentworth revient, fortune faite, et avec une telle prestance que les deux snobs que sont Sir Eliot et sa fille Elizabeth finissent par l'inviter dans leur maison de Bath avec le désir évident de le voir servir d'objet décoratif. Charles Hayter sera en fonds plus tard, héritant de plusieurs terres. Seule diffère la façon de faire fortune, et comme nous savons que les officiers de marine gagnaient une partie de leurs revenus en se partageant le butin pris aux navires ennemis, le déplacement des valeurs de la terre vers la mer est sujet à question. Evidemment, Austen comme Burney, avait des frères officiers de marine. Cela explique t-il ceci ? Néanmoins, considérant les mœurs et principes de l'époque, nous sommes obligés de contenir notre désapprobation de lecteurs d'aujourd'hui à cet égard pour admettre que l'héritage était une façon plus aisée et moins dangereuse de s'enrichir, que celle qui consistait à batailler et à risquer sa vie sur le pont d'un navire. Si *Persuasion* raconte l'histoire de la fidélité d'une jeune fille à son premier amour, nous nous devons de nous interroger sur la nécessité de ridiculiser non seulement Sir Walter Elliot mais également sa cousine Lady Dalrymple et sa fille Miss Carteret, de petite noblesse irlandaise, et les rapports entre les uns et les autres. Pourquoi également faire usage d'un personnage hypocrite à souhait comme Mr Elliot (héritier de Kellynch-hall) comme vilain personnage à contraster avec Wentworth ? Pour Sandra M. Gilbert et Susan Gubar, cela met l'héroïne devant un choix forcé : épouser Mr Elliot pour un motif de raison et être aussi malheureuse que sa mère l'a été avec Sir Walter Elliot, ou épouser Wentworth et renoncer à être une « lady » :

...Anne will reject the economic and social standards represented by the Baronetage, deciding by the end of her process of personal development, that not she but the Dowager Viscountess Dalrymple and her daughter the Honourable Miss Carteret are « nothing » (II, chap.4). She will also discover that Captain Wentworth is “no longer nobody” (II, chap.12), and, even more significantly, she will insist on her ability to seek and find “at least the comfort of telling the whole story her own way”(II, chap.9).¹

Même si un tel jugement est absolument crédible et d'ailleurs bien exposé dans la narration, Gilbert et Gubar argumentent comme des féministes qu'elles sont et oublient, dans leur désir de commenter le sort de l'héroïne, de chercher encore plus loin, c'est à dire la volonté manifeste de Austen de souligner non seulement l'emprise du patriarcat mais aussi celui de la fascination sociale pour la sphère aristocratique. Il y a, à mon sens, dans *Persuasion*, autant de protestation contre les deux pouvoirs en place (patriarcat et aristocratie) qu'il y en avait chez Burney, et même davantage. Aucune héroïne de Burney ne choisit un mariage aussi risqué qu'Anne Elliot qui deviendra une autre Mrs Croft et, pour le détail, avec les embruns et les intempéries – si elle choisit de suivre son mari comme l'a fait Mrs Croft et la fin de l'ouvrage le suggère –, sera aussi bronzée que Mrs Croft au grand dégoût de son père, voire de la société d'alors, amateur de peaux laiteuses.

L'ironie se dégage au fur et à mesure et par contrastes, et joue sur l'état des finances entre les différents actants masculins du récit. La marine est énergique, active, et réussit à capitaliser à la guerre, comme Anne n'en avait jamais douté alors qu'elle suivait de loin la carrière de Wentworth :

He had distinguished himself, and early gained the other step in rank – and must now, by successive captures, have made a handsome fortune. She had only navy lists and newspapers for her authority, but she could not doubt his being rich. (Persuasion, p.29)

La petite noblesse et les propriétaires terriens sont préoccupés de leur extérieur, leur particule, ou chassent (comme Charles Musgrove). Ainsi l'antiphrase suivante qui apparaît lorsque Sir Walter se renseigne sur le futur locataire de Kellynch-hall est assez révélatrice :

*'And who is Admiral Croft ?' was Sir Walter's cold suspicious inquiry.
Mr Shepherd answered for his being of a gentleman's family and mentioned a place ;
and Anne, after the little pause that followed, added –*

¹ Sandra M.Gilbert, Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic, The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*, New Haven & London, Yale U.P., 1979, p.175-176.

*'He is rear admiral of the white.'*¹ *He was in the Trafalgar action, and has been in the East Indies since; he has been stationed there, I believe, several years.'*

'Then I take it for granted,' observed Sir Walter, 'that his face is about as orange as the cuffs and capes of my livery.' (*Persuasion*, p.22)

L'antiphrase joue sur les deux dernières phrases. Le contraste entre le sérieux de la grande bataille navale de Trafalgar et le maniérisme superficiel et narcissique de Sir Walter est bien sûr si révélateur qu'il se passe de commentaire si ce n'est que ce contraste dévoile l'intelligence minuscule de Sir Walter d'où son incapacité à gérer ses biens et la nécessité de réduire son train de vie en allant s'installer à Bath tout en louant Kellynch-hall pour une somme certainement pas modique.

Mr Elliot, l'héritier présomptif de Kellynch-hall (Sir Walter n'a pas de fils) est le second pendant du héros ; au lieu d'épouser de façon endogamique la fille aînée de Sir Walter, il s'est marié à une fille de boucher pour sa fortune, fille qui le laisse veuf et riche. Le récit le montre, grâce à une enfilade d'expressions hyperboliques, en train de courtiser Anne : « He came with eagerness, appeared to see and think only of her, apologised for his stay, was grieved to have kept her waiting, and anxious to get her away without further loss of time and before the rain increased. » (*Persuasion*, p.167). La suite d'expressions toutes faites à utiliser avec une dame si l'on veut être galant, est un indice déjà de la fausseté du personnage. Ce dernier ne demande pas mieux que de revenir au droit chemin d'héritier en épousant Anne. Selon la logique didactique, même s'il n'épouse pas, de toutes façons, Kellynch-Hall et la baronnie sont à lui. L'utilité de Mr Elliot et son hypocrisie calculatrice est de dénoncer l'acquisition imméritée de richesses et leur mauvais usage ainsi que le privilège de l'héritage patrilinéaire, comme toujours ; face à Wentworth dont la parole n'est pas mielleuse mais simple et expressive même s'il s'agit du sujet généralement tabou en bonne compagnie de l'argent gagné, Mr Elliot ne tient pas. Le narrateur poursuit donc sa stratégie ironique jusqu'à la conclusion et donne une fin révélatrice à cet héritier que Sir Walter a bien mérité, en le faisant s'enfuir avec Mrs Clay, personne servile et intéressée que Sir Walter et sa fille aînée Elizabeth avaient le mauvais goût de préférer à Anne. La vision qui scelle le sort de Kellynch-Hall nous laisse entrevoir une intrigante et un homme sans valeur comme propriétaires régnants avec l'aide du notaire père de Mrs Clay pour arranger les futures dettes ; la hautaine Elizabeth deviendra vieille fille et, à la mort de son père, sera condamnée à vivre de peu. Le didactisme punit ainsi le baronnet et sa fille pour leur

¹ The white : les rangs les plus élevés de l'amirauté étaient reconnus par couleur. Au dessus de rear-admiral, il y a vice-admiral et admiral. L'appellation commune est admiral. En français et en partant du plus bas, cela donne vice-amiral, vice-amiral d'escadre et amiral, tous grades de la marine de guerre.

snobisme, leur total manque de bon sens et d'intelligence, et, bien sûr, leur incapacité à gérer leur patrimoine.

Autre caractéristique de *Persuasion*, la dérision qui joue sur le pouvoir des nobles et qui n'est pas particulière ni à Austen ni à ce roman, fait basculer le statut de héros et de gentleman en donnant le rôle à un officier de marine, qui gagne activement sa vie, et que Jason Solinger fait pratiquement entrer dans la sphère du commerce :

*If Captain Wentworth signals a departure from the Mr. Bs and Mr. Knightleys of the novel, this has partly to do with his proximity to the arena of commerce – a proximity that nonetheless stops short of implicating Wentworth in what Austen likely deemed to be a vulgar way of life. Even though he is definitely not one, Wentworth is likened to a man of commerce.*¹

Le point de vue de Jason Solinger s'explique par le fait que l'homme du commerce pour lui est une référence à la signification élargie de l'homme de commerce au 17^{ème} et 18^{ème} siècle. Comme le rappelle Steele : « A Man who is ...not engaged in Commerces of any Consideration, is but an ill judge of the secret Motions of the Heart of Man. »² Les attributs d'un homme de commerce (s !) incluait ce qui suit:

*A Gentleman must run through a long Series of Education...He should be no Stranger to Courts and to Camps ; he must travel to open his Mind, to enlarge his Views, to learn the Policies and Interests of foreign States, as well as to fashion and polish himself, and to get clear of National Prejudices...*³

Defoe a une vision plus raisonnable du gentleman, définition qui mentionne en outre la nécessité de servir son pays : « ...the son of a mean person furnish'd from Heaven with an originall fund of wealth, wit, sense, courage, virtue, and good humour, and set apart by a liberall education for the service of his country » doit être admis « into the rank of a gentleman ».⁴ Il est ironique que ni Sir Walter Elliot ni son héritier de neveu ne soient de cette trempe. Sir Walter sort tout droit de la seconde moitié du 18^{ème} siècle où des hommes comme le Dr Johnson avaient une certaine répugnance pour le monde naval, du commerce, et portuaire, répugnance partagée passagèrement par Burney comme on le voit à la vulgarité et au manque d'éducation de son Captain Mirvan dans *Evelina*. Mais Sir Walter a

¹ Jason Solinger, « Jane Austen and the Gentrification of Commerce », *Novel* ; Spring/Summer 2005 ; 38 2/3 ; Research Library, p.274. Mr B. : héros de Pamela de Richardson.

² Richard Steele, *The Spectator*, Ed. Donald F. Bond, Vol. 1, Oxford: Oxford U.P., 1965, p.326.

³ Richard Steele, cité dans : John Barrell, *English Literature in History, 1730-1780: An Equal, Wide Survey*, New York: St Martin's, 1983, p.37.

⁴ Daniel Defoe, *The Compleat English Gentleman*, Ed. Karl D.Bülbring. London: D.Nutt, 1890, p.4.

l'intelligence de son miroir et non l'esprit du Dr Johnson. Il n'est qu'un petit-maître doté d'un titre. L'utilité donc de personnages masculins comme Sir Walter et son fourbe d'héritier, du brusque Charles Hayter et du paresseux chasseur qu'est Charles Musgrove, hommes de la gentry et de la terre (par opposition au monde de la mer) est de mettre en évidence ce que le héros n'est pas. Ainsi, le fait que Sir Walter ait vécu au-dessus de ses moyens et soit obligé de louer sa demeure à un amiral au teint couleur de brique parce qu'il est incapable de travailler, met en valeur l'activité de Wentworth et de l'amiral Croft. La vaillance de la malheureuse Mrs Smith qui vend de petits accessoires qu'elle fabrique parce qu'elle possède à peine de quoi vivre, détrône la veuve conseillère qu'est Lady Russell et met en évidence le ridicule qui va de pair avec un sens absurde de l'étiquette quand la douairière Lady Dalrymple se déplace à Bath. Le principe didactique récompense autant Wentworth que Mrs Smith alors qu'il châtie le snob paresseux et superficiel qu'est Sir Walter par la double désertion de son neveu et ensuite de Mrs Clay. Et la récompense va aux industriels et aux grands cœurs dont le caractère n'est, somme toute, pas très loin de cette description donnée par Steele. La satire du matérialisme s'est donc transformée en satire sociale et même en éloge de la richesse procurée par le labeur (du moment que l'effort est fourni par un gentleman, selon la notion de Defoe). L'inversion de tout ce qui a été jusque là utile à l'auteur pour situer ses héros, est indiscutable et sous-tend tout l'ouvrage. Ceci dit, nous demeurons dans une des constantes chez Austen : le héros doit être en fonds. Cette condition est indispensable si l'on se situe dans la logique de l'époque et dans celle de toutes les héroïnes de Austen. Une femme de la gentry, petite ou grande, est handicapée par sa condition et il lui est donc difficile de faire abstraction de la richesse matérielle. C'est la logique des héroïnes de *Sense and Sensibility*, de Mary Crawford, voire de Anne qui, de loin, se renseignait sur les progrès de son ancien soupirant. C'est dans l'entre-deux que la satire féminine travaille, entre l'indispensable et ce qui ne l'est pas, entre la richesse méritée et celle qui est stérile. Austen travaille essentiellement avec le bon sens comme un marin avec son compas. Le matérialisme, paradoxalement, est une notion de stérilité, alors que l'emploi des richesses est, tout comme Burney, un facteur déterminant de la dénonciation. Les Willoughby, Wickham et Elliot s'endettent quand ils n'endettent pas les autres. Les héros font preuve de véritable valeur en se servant intelligemment et humainement de leurs biens quand ils en ont. Et *Persuasion* demande justement de la persuasion de la part de l'auteur pour prouver que Wentworth est un gentleman, en dépit de ses déclarations pour nous quelque peu directes en matière d'argent.

L'ironie de Austen se fait indirectement, dans les oppositions et les situations parallèles, dans les couplages et le soulignement du ridicule qui s'effectue en apposant excès et bon sens. Nous allons à présent passer du monde de l'ironie au style hyperbolique de Susan Ferrier qui joue sur tous les tableaux pour une satire travaillée dans la surenchère.

3-Bipolarités structurelles dans les romans de Ferrier

Dans les trois romans de Ferrier, l'intrigue s'articule autour de deux oppositions ; tout d'abord nous avons l'opposition entre l'Ecosse et l'Angleterre, puis celle entre l'esprit bien réglé (dompté par la foi) et l'extravagance, le tout généralement exposé au moyen d'objets (cela a été analysé en III-3&4) ou à la façon de gérer l'argent. Une autre opposition se

rajoute en filigrane, celle des classes sociales, comme dans *The Inheritance*. Toutefois, Ferrier diffère de Burney dans le sens où elle se préoccupe de classes sociales dans l'ascendant, de gentry ou d'aristocratie ; son affection pour l'Ecosse est celle qui va de pair avec son amitié pour la nièce du duc d'Argyll et pour Walter Scott. Autrement dit, lorsqu'elle évoque la gestion des terres et du bétail dans les Highlands, par exemple, ce n'est pas pour plaindre les villageois dont la position était intenable à cause justement de la façon dont les lairds les traitaient.¹ Si elle met l'accent sur l'esthétique du pittoresque, elle n'hésite pas à critiquer le démodé des us et coutumes qui va avec.

Aux bipolarités se surimpose un tandem habituel dans ce travail : satire et didactisme qui sont l'objet d'analyse des critiques de Ferrier.²

Ainsi, dans *Marriage*, ce sont les ridicules de la haute gentry d'Ecosse des Highlands – qui a une génération de retard dans son quotidien et ses a priori par rapport à Edimbourg et l'Angleterre – qui sont mis en opposition aux vices inexcusables de l'aristocratie anglaise. Dans *The Inheritance*, nous avons les nouveaux riches écossais et leurs prétentions ainsi que l'aristocratie écossaise dont l'importance de l'honneur attachée au patronyme est la base même de l'intrigue de tout le roman ; se rajoutent encore dans ce roman les excès londoniens qui apparaissent comme des agents de contamination et de débauche.

¹ J'évoque ici les infâmes Highland Clearances, lorsque les lairds décidèrent d'introduire le mouton en pâturage libre en Ecosse au 18^{ème} siècle à partir surtout des années 1740, et dans les Highlands (région où Ferrier situe la première partie de *Marriage*) un peu plus tard. L'industrie de la laine est la raison pour laquelle les lairds décidèrent l'élevage du mouton dans leurs régions, étant donné que le prix de la laine grimpait régulièrement. Le pâturage libre du mouton eut comme conséquence directe une transformation drastique du paysage puisque le mouton tond tout ce qui est comestible de l'herbe aux pousses d'arbres. Lors de Clearances, les villages étaient vidés manu militari et les champs des pauvres gens qui payaient fermage étaient détruits pour les obliger à déménager ailleurs dans un endroit qui leur était alloué selon les caprices des propriétaires terriens ; les insurrections se multiplièrent dont la plus fameuse est celle de 1792 où les paysans tentèrent de bloquer le progrès des Clearances. Plusieurs ouvrages ont été écrits sur le sujet, dont ceux de Eric Richards. Dans son ouvrage *The Highland Clearances, People, Landlords and Rural Turmoil*, Birlinn Ltd, Edinburgh, 2000, il donne une description chronologique et géographique des Clearances, ainsi que les répercussions sur les paysans, tout en expliquant en détail l'aspect économique. Les plus grandes Clearances eurent lieu en 1818-1819, année où *Marriage* fut publié. Ferrier a vécu non loin de ces événements qui se déroulaient régulièrement et ce n'est que dans *The Inheritance* que nous sentons pointer une critique à l'égard du résultat des Clearances sur le paysage ; elle passe totalement outre les mouvements sociaux. Parce que tout est en filigrane contextuel dans le récit, il est difficile de savoir si le laird de Glenfern, qui possède des troupeaux de bovidés (cattle) et des moutons, a mis ses terres en pâturage libre ou pas. Autrement dit si les Clearances sont passées par Glenfern et Lochmarlie ou pas. Néanmoins, le laird et son fils aîné ont des principes religieux encore en sympathie avec l'Eglise jacobite épiscopale (alliée au catholicisme) et ce que nous lisons de Glenfern porte à croire que la prospérité et rentabilité des fermes proviendraient du bétail.

² Dans les deux biographies qui existent sur Ferrier, par Aline Grant (1957) et Mary Cullinan (1984) tout comme dans les articles rédigés par Wendy Craik ou Nelson Bushnell, la satire est régulièrement analysée ; cependant, seule Nancy Paxton se penche sur la revendication proto-féministe en accord avec les grandes lignes de *Vindication of the Rights of Woman* mais avec la retenue des *Thoughts on the Education of Daughters* que Wollstonecraft avait écrit plus tôt en 1787. Nancy Paxton, « Subversive Feminism : a reassessment of Susan Ferrier's Marriage » *Woman and Literature*, Spring 1976, Vol.4, N°1, Douglas College, Rutgers University. Références autres critiques: voir plus loin.

Dans *Destiny*, la satire déserte la plume de l'auteur qui transforme son dernier roman fleuve en démonstration fervente de la nécessité pour la femme d'être l'ange au foyer, patiente, dénuée de passion, et trouvant le bonheur dans l'altruisme. A cette époque, Ferrier commence déjà à regretter ses élans satiriques qui justement constituent non seulement le sujet de ce travail mais tient le lecteur éveillé.

L'intrigue de *Destiny* est probablement meilleure que celle de *Marriage*, si tant est qu'il en existe vraiment une dans cette série de mariages désastreux ou ridicules, mais sur un fond de prosélytisme moralisateur ; le seul personnage vraiment tourné en ridicule est un certain MacDow, un pasteur arriviste qui prêche en gaélique aux pauvres ignorants – dans le dessein bien sûr de les ramener au presbytérianisme d'Edimbourg – et en anglais aux classes éclairées, personnage en quête de sonnante et de trébuchant tout comme Mr Collins dans *Pride and Prejudice* ou Mr Elton dans *Emma*. MacDow pourrait être vu par le lecteur d'aujourd'hui comme un agent satirique totalement involontaire de la part de l'auteur. En effet, il est délégué par l'Eglise presbytérienne d'Edimbourg pour prêcher la bonne parole aux derniers bastions de l'épiscopalisme écossais ; le fait qu'il parle gaélique aux campagnards est une façon utile et pratique de toucher des gens qui n'auraient peut-être pas laissé tomber leur religion traditionnelle pour adhérer à celle des lairds qui disposaient de leurs terres sans les consulter. La langue utilisée à l'époque par les gens de la haute noblesse écossais était l'anglais ; les nobles des Highlands utilisaient un anglais mêlé de mots gaéliques. MacDow, vulgaire et prosélyte jusqu'à l'hypocrisie, nous apparaît comme un facteur supplémentaire d'un ridicule nocif lorsque nous prenons en compte le contexte, et ce avec du recul. Néanmoins, nous pouvons être sûrs que Ferrier, presbytérienne convaincue, ne pouvait pas se rendre compte de l'effet de dénonciation supplémentaire que son personnage allait donner ultérieurement. La façon dont Ferrier allonge *Destiny* avec d'interminables scènes de communion religieuse entre la simplicité d'une vie à la campagne et la beauté brute de la nature écossaise¹ ralentit le tempo de l'intrigue et émousse l'impact que des personnages vulgaires, arrivistes et peu ragoûtants comme MacDow pourraient produire. Bien des passages sentent le sermon et font de *Destiny* un roman de près de 900 pages qui ennue. C'est à cause de ces longueurs sentencieuses ainsi d'ailleurs que du peu de présence satirique dans l'ouvrage que le choix ici se porte sur *Marriage* et *The Inheritance*.

¹ Quelle ironie quand on songe que l'élevage du mouton eut justement comme conséquence la totale dégradation du sol, transformant un paysage de bosquets ou de buissons en herbe rase où seule la bruyère résiste ! Les landes qui sont de nos jours l'image-cliché des Highlands, se sont développées à l'époque des Clearances.

La dénonciation satirique la plus marquée en dehors du rôle symbolique évident de l'objet, concerne le rôle de la femme et les transactions monétaires. Ainsi, à la parution de *Marriage*, l'*Edinburgh Magazine* écrivit un article pas trop flatteur en ce qui concerne l'intrigue (jugant que la « fade » héroïne n'apparaissant qu'en seconde partie, l'histoire de sa mère Juliana aurait dû être publiée séparément, opinion avec laquelle ce travail est en désaccord) ; néanmoins, il avait un éloge à adresser au talent d'observation de l'auteur (dont le nom n'avait pas encore été révélé) notamment sur la véracité de ses portraits féminins.¹ On peut désapprouver l'opinion presque générale sur la discrète héroïne qu'est Mary, fille de Juliana ; en lisant bien et en tenant compte de la place dévolue à la femme et à la (jeune) héroïne de l'époque, on s'aperçoit que son sens de l'humour tout comme la force de sa résolution la range dans une catégorie un peu particulière de ces femmes qui ont à la fois le sens du devoir et l'intelligence d'apprécier le saugrenu autour d'elle ; ainsi Mary plaisante avec sa cousine Emily des couples boiteux et des femmes insupportables qu'elle rencontre à Bath ou elle défie le courroux de sa mère pour aller à l'église. Et ce portrait de Mary n'est-il pas celui que nos romancières ont en tête comme modèle de vertu, à la fois intelligente dotée du sens de l'humour ? Ces deux qualités étaient, nous l'avons vu, fortement déconseillées par un homme comme Fordyce (Ecosais) et appréciées d'hommes comme le Dr Johnson pour Burney ou Walter Scott pour Ferrier. Et justement il est nécessaire d'avoir la mère et la fille dans le même roman, contrairement à ce qu'écrit le *Blackwood's Edinburgh Magazine*, pour le travail critique de l'opposition, technique favorite de Ferrier et que nous allons voir apparaître dans le travail de satire autant dans *Marriage* que dans *The Inheritance*.

Il est intéressant de comprendre le rôle des oppositions autant dans les intrigues que dans les thèmes persistants de satire, oppositions se démarquant par les actions des personnages caricaturés et celles des personnages qui font preuve de bon sens. Même si le recours à la caricature n'est pas systématique, l'accumulation de détails et de passages organisés comme des saynètes ne peut que nous donner cette impression. Techniquement, la satire chez Ferrier est un travail d'observation à la loupe ce qui tend à renforcer de façon démesurée certains traits ou manies. Nous avons vu comment Lady Juliana était surchargée de ces défauts pourchassés par les manuels d'éducation de la jeune fille, égoïsme, superficialité, vanité, ignorance, goût du luxe et des plaisirs, donc – ô vertu offensée ! –

¹ *Blackwood's Edinburgh Magazine*, N°XV, June 1818, Vol.III : « *Marriage* is at once discovered to be the work of a female hand, both by the minute accuracy of its ordinary details and by the exquisite originality and instinctive fidelity of its female portraits. We are not sure that any fair author ever went farther in the practice of that sort of tale-bearing, to which we have just alluded, than this new offender. » p.286.

sensualité. La possession physique des objets comme de son beau et jeune mari Henry Douglas, est suivie de l'abandon et du dégoût du plaisir satisfait. Ainsi lorsque Henry sort de la prison pour dettes encourues par sa femme et qu'il est obligé de suivre son régiment aux Indes, Lady Juliana touche sa solde en entier et celle-ci ne sert qu'à payer ses robes fastueuses. Le désir charnel n'est pas revendiqué par Ferrier comme domaine désirable pour la femme. Mais dans la drôlerie satirique de la cousine de Mary, Lady Emily, se glisse subrepticement un plaidoyer discret – que la plupart des critiques n'ont pas remarqué – pour une plus grande liberté intellectuelle de la femme, ceci en accord avec Wollstonecraft et non Fordyce qu'elle relègue comme livre ennuyeux et vieux croûton à ne mettre que dans les mains des tantes écossaises au long menton, et qui ne parlent et n'agissent qu'en chœur dans une lointaine parodie des sorcières de Macbeth. Ses sermons ne constituent la lecture obligatoire pour une jeune fille que dans l'idée des tantes Douglas de Glenfern, ces trois vieilles filles bien intentionnées dont Ferrier ridiculise les façons rurales et démodées propres aux Highlands.¹ Comme nous l'avons dit plus haut, la religion de Ferrier est un facteur d'importance pour comprendre non seulement la façon dont elle raisonne, mais également l'insistance sur la foi qui se retrouve dans ses trois romans. Diverses réflexions ainsi que le rôle modèle des héroïnes (il y en a au moins deux dans chaque roman, avec l'héroïne et/ou la conseillère, amie ou éducatrice) dénotent non seulement le didactisme empreint de sentiment religieux chez l'auteur/narrateur mais aussi la main-mise progressive du presbytérianisme calviniste² non seulement sur Edimbourg mais aussi sur les hommes

¹ Rappelons que Ferrier était amie avec Charlotte Clavering, la nièce du duc d'Argyll. Pour reprendre ce qu'écrit W.M. Parker sur Susan Ferrier : « She – Charlotte Clavering – and Susan Ferrier found continuous amusement in observing the frequenters of the castle. There were, for instance, red-haired Highland chiefs, snuffing, sneezing, and condemning everything that was not Scottish. There were London ladies who brought their parrots, lap-dogs, macaws, and doctors. Surely such oddities would provide rich material for a novel! » En effet. W.M. Parker, « Susan Ferrier & John Galt », *Writers and their Works*: n°185, Published for the British Council and the National Book League, Longmans, Green & Co, 1965, p.9.

² Rappel : le puritanisme est dérivé du calvinisme qui croit en la prédestination. Les signes extérieurs manifestes d'impiété prouveraient l'impossibilité d'être sauvé au jugement dernier. De ce fait, le clergé plus modéré et le clergé épiscopal étaient traités de non divins. Les évangéliques, dans leur zèle, poursuivirent durant tout le 18^{ème} siècle leurs collègues plus modérés, les accusant de tous les défauts. Callum G. Brown donne les exemples suivants : « Aeneas Sage accused his neighbouring minister at Applecross of rum-smuggling in 1754, the minister of Lochbroom was disciplined in 1798 for being repeatedly drunk in the pulpit and embezzling kirk session fines and the poor fund for seven years, and Sage's successor, Lachlan Mackenzie, had his own schoolmaster deposed for fornication in 1821. (...) Such changes within the Highland church were but reflections of rapid social transformation. » Callum G. Brown, *Religion and Society in Scotland since 1707*, Edinburgh U.P., (1987) 1997, p.87. Ces changements religieux vont en parallèle avec la transformation agraire de la fin du 18^{ème} siècle. Les propriétaires terriens géraient leurs terres, certains employant la main d'œuvre locale, d'autres la reléguant jusqu'aux côtes (par le biais des Clearances) où elle devait chercher d'autres sortes de travail. Dans les deux cas, un abîme se creusait entre les lairds et le peuple. Certains pasteurs se rapprochant du peuple prêchaient en gaélique, d'autres, cherchant à s'élever, tâchaient de fréquenter les chefs de clan comme c'est le cas de MacDow dans *Destiny* que Ferrier satirise en le faisant pourchasser les héritiers pour obtenir leur bonne volonté afin de réparer sa demeure. Cette longue parenthèse est nécessaire pour comprendre l'état d'esprit qui régnait à la fois à Edimbourg où la Scottish Society for the

des Highlands qui jusque là étaient en partie jacobites. La contradiction n'est sans doute apparente qu'à nos yeux parce que nous ne raisonnons pas avec la logique de la foi calviniste. En effet, si l'on croit à la prédestination, il ne reste aux femmes que le stoïcisme dans le contexte d'alors ainsi que la force qui pouvait leur venir de l'amitié avec d'autres femmes, car le tout était – logiquement et dans le cadre de la religion – joué à la naissance. S'il n'y a pas la finalité de mariage heureux comme récompense pour une héroïne de roman qui remplit toutes les conditions à l'ordre du jour pour les héroïnes, ces moralisations rendent perplexes.

Après ces objections possibles, je persiste à croire que Ferrier, comme Burney ou Austen, cherche une place moins étriquée pour la femme, même si cela se glisse derrière la moralité indispensable pour deux raisons : la nécessité d'être lue, et parce que l'emploi de la satire par une femme ne peut servir que des causes approuvées par la religion (dans le cas de Ferrier).

Marriage

Partons de *Marriage*. La gestion, l'acquisition ou le gaspillage de fortune est une thématique essentielle ici et mise en parallèle avec l'éducation de la jeune fille dans le cadre de l'opposition l'Ecosse et l'Angleterre. Se bien marier n'est pas toujours une partie de plaisir comme nous le montre le tout début du roman. Prenons le comte de Courtland s'adressant à sa fille Juliana :

...there is no talking to a young woman now about marriage, but she is all in a blaze about hearts, and darts, and – and – But heark ye, child, I'll suffer no daughter of mine to play the fool with her heart, indeed ! She shall marry for the purpose for which matrimony was ordained amongst people of birth – that is, for the aggrandisement of her family, the extending of their political influence – for becoming, in short, the depository of their mutual interest. These are the only purposes for which persons of rank ever think of marriage. (Marriage, p.2)

Ce discours n'est pas exactement satirique. Les romans féminins ou masculins européens abondent en crève-cœur où les filles à marier bien convenables sont victimes de cette tyrannie, et l'histoire ne le dément pas qu'il s'agisse d'études de femmes de la petite

Propagation of Christian Knowledge (SSPCK) avait une politique de langage anglaise et luttait vigoureusement contre l'église jacobite (rattachée à l'église catholique) autant que contre les superstitions rurales, contre l'église épiscopale autant que contre les clans. Le gouvernement cherchait à obliger les héritiers à construire des églises et des presbytères, et MacDow incarne cette nouvelle vague qui s'installe dans la campagne à plusieurs dizaines de miles d'Edimbourg.

ou moyenne gentry, de l'aristocratie ou des lignées royales. La satire va jouer au niveau de ce pour quoi cette fille de comte a été formée. Son ignorance naturelle de la valeur de l'argent et ses caprices dispendieux sont les outils utilisés par le narrateur pour démontrer non seulement le gouffre qui sépare les classes riches des classes les plus pauvres, mais aussi qu'en éduquant une fille par le biais du matérialisme, celle-ci sera fermée à tout sentiment qui ne procure pas le plaisir de possession ou de sensualité, deux des grandes caractéristiques de Lady Juliana. En outre, la beauté et le caractère matérialiste de Lady Juliana servent de critique sociale directe de la part de Ferrier. En effet, ce personnage incarne l'aspect inutile de la femme dont l'homme ne veut que la beauté et ce qui en résulte dans son mariage avec la détérioration de ses relations avec son époux. Son arrivée à Glenfern, dans un bruit et un chaos indescriptible provenant de ses paroles de fille gâtée et de ses animaux, laisse présager la destruction de son mariage alors que Henry Douglas prend peu à peu conscience du peu de soutien et de valeur morale de sa femme. Pour Cullinan, son personnage assume une dimension bien pire que celle du Dr Redgill ou de Sir Sampson.¹ Alors qu'elle épouse Henry Douglas qui n'a pas un sou vaillant en poche, les jouets luxueux de l'aristocratie anglaise vont totalement disparaître de son quotidien. A Glenfern, entourée de personnages rustauds mais qui font cependant partie de la « high gentry » des Highlands, Lady Juliana regrettera sa décision. Lors d'une soirée au château de Lochmarlie où vivent Lady Maclaughlan, son petit-maître ridé de mari, Sir Sampson, des domestiques et deux chats, soirée qui constitue un événement social pour la famille de Glenfern, un premier tournant structurel dans l'intrigue va se dessiner. Au milieu du brouhaha des tantes de Glenfern et des cinq sœurs de Henry qui arborent des robes de satin à traîne – démodées bien sûr – Lady Maclaughlan met sous le joli nez de Lady Juliana l'une des dernières gazettes en date ; un article relate les détails du mariage du duc de L. que Lady Juliana aurait dû épouser mais dont le grand âge et les cheveux roux et rares lui ont fait préférer le cadet de la famille Douglas. Elle est atterrée. Il y a d'abord la description de la mariée :

The bride looked most bewitchingly lovely, in a simple robe of the finest Mechlin lace, with a superb veil of the same costly material, which hung down her feet. She wore a set of pearls estimated at thirty thousand pounds, whose chaste elegance corresponded with the rest of the dress. (Marriage, p.109)

¹ Mary Cullinan, *Susan Ferrier*, California State University, Hayward, Twayne Publishers, Boston, C.1984, p.52.

Notons comment Ferrier se sert habilement du langage journalistique comme ironique satire de l'attrait des lecteurs avides de détails sur les prix plutôt que sur le caractère du personnage. Les adjectifs « fine » et « chaste elegance » sont mis en opposition immédiate avec le détail sur le voile coûteux et le prix en livres sterling du collier de perles. Ces prix comme des étiquettes sémiotiques parlent concrètement au lecteur de gazette tout en trahissant la démarche matérielle et matérialiste qui se cache derrière le voile et les perles. Ce préambule a son importance peut-être davantage pour le lecteur que – ironiquement – pour Lady Juliana, contrairement au reste des détails fournis par le journal :

Immediately after the ceremony, they partook of a sumptuous collation ; and the happy pair set off in a chariot and four, attended by six out-riders, and two coaches and four. (...) The wedding paraphernalia is said to have cost ten thousand pounds; and her Grace's jewel box is estimated at little less than half a million. (Marriage, p.109-110)

Cette description du mariage du duc de L. est l'amorce d'une totale désillusion chez Lady Juliana. L'auteur va mettre en opposition pour le bénéfice du lecteur les prix pharamineux des dépenses nuptiales en Angleterre et l'argent durement gagné à Glenfern et sans doute à Lochmarlie en gérant habilement les terres des Highlands¹; ce faisant, le lecteur est supposé avoir son idée du décalage pécuniaire qui divise l'aristocratie anglaise et la petite noblesse des Highlands. Le collier à 30,000 livres, une boîte à bijoux de 500,000 livres, un carrosse tiré par quatre chevaux accompagnés de six gardes à cheval, une villa sur la Tamise et une maison de ville à Portman Square, voilà les arguments de poids à comparer avec la précision que donne Copeland :

Throughout the nineteenth century, the rule of thumb for undertaking the expenses of the London season was an income of £10,000 a year. To spend more, according to contemporary wisdom, a man 'must go into horse-racing or illegitimate pleasures'.²

Mais qui nous dit que ces prix exorbitants ne soient pas exagérés volontairement par notre satirique auteur ? En effet, si nous consultons Venetia Murray, les ducs pouvant se permettre de telles dépenses n'étaient pas nombreux.³ Soit Ferrier visait quelqu'un en

¹ Grâce au bétail et aux techniques nouvelles de culture et peut-être aussi aux dépens des paysans : n'oublions pas les Clearances.

² Edward Copeland, *Women Writing About Money, Women's Fiction in England, 1790-1820*, Cambridge U.P., 1995, p.32. Sa citation: G.E. Mingay, *English Landed Society in the Eighteenth Century*, London, Routledge & Kegan Paul, 1963, p.26.

³ Venetia Murray, *High Society in the Regency Period, 1788-1830*, Penguin (1998)1999, chapitre « Relative Values : the Cost of Living ». Murray ne cite que les plus fortunés des ducs comme le duc de Devonshire; cependant elle rappelle les dépenses des sœurs Berry, qui tenaient à la fin du 18ème siècle l'un des salons

particulier par le duc de L. avec sa courte description,¹ soit elle ne désirait que contraster l'attirail nuptial avec la sobre réalité de la ferme et de son revenu que le laird de Glenfern offre à son fils cadet : ce dernier pourrait ainsi vivre et gagner sa vie dans les Highlands alors que Lady Juliana va accoucher de deux jumelles (ce détail nous donne une idée du temps passé en Ecosse). La nécessité du contraste l'emporte. Henry Douglas n'a rien fait pour atténuer la mauvaise opinion que son protecteur le général Cameron a de lui ; résultat, il est toujours sans ressources. La ferme de Clackandow, avec ses 3075 acres, ses troupeaux et ses tombereaux de mottes de tourbe est considérée comme un cadeau de choix par le père de Henry qui n'a cependant pas grand espoir dans les talents de son fils :

Wi' gude management, Clackandow should produce you two hunder and odd pounds yearly ; but, in your guiding, I doot if it will yield the half. However, tak it or want it, mind me, Sir, that's a' ye hae to trust to in my life time ; so you may mak the maist o't. (Marriage, p.67-68)

Ce n'est pas le laird de Glenfern qui est satirisé, même si le nom de la ferme est certainement l'un des jeux de mots que Ferrier affectionne (de clack, « clapet », « jacasserie » et dow, « prospère »). Non, l'ironie provient du contraste entre la totale ignorance de Lady Juliana de la valeur de l'argent, et la lucidité de son mari qui sait qu'un revenu si modeste ne peut fournir le quart des dépenses nécessaires à assurer le train de vie de sa femme comme de lui-même (lui aussi a été contaminé par les plaisirs de Londres, et n'est donc plus un vrai Ecosse). Ce qui a de valeur aux yeux de Lady Juliana, nous l'avons vu, est ce que l'argent peut procurer. La ferme de Clackandow ne peut pas lutter contre un domaine sur la Tamise, une maison à Londres dans le quartier le plus cher, un carrosse, des bijoux, etc... Le paragraphe dans la gazette tue de fait immédiatement le sentiment que Henry portait encore à sa femme, lorsqu'elle a ce reproche : « See there what I might have been but for you ; and then compare it with what you have made me ! » (Marriage, p.110)

Dans le cas où le lecteur se serait encore fait des illusions sur les tractations entre familles d'aristocrates, la vieille Lady MacLaughlan l'a aussitôt mis en garde alors qu'elle examinait sans se gêner Lady Juliana de la tête aux pieds : « Your mother was a heiress, your father married her for her money, and she married him to be a Countess, and so that's

élégants les plus populaires de la capitale et qui se montent modestement à 2000 livres. Les sœurs Berry n'étaient pas nobles mais raffinées avec une douzaine de serviteurs, autrement dit le revenu moyen de la Londonienne aisée. Lady Juliana se retrouve avec aucun revenu alors qu'elle aurait pu rivaliser d'éclat avec un duc qui pouvait s'offrir les dépenses des sœurs Berry sans le remarquer.

¹ Mais elle ne s'en explique pas dans ses lettres.

the history of their marriage – humph. » (*Marriage*, p.44) Ce « humph », sans point d'exclamation et mis en apposition, souligne l'importance de cette remarque bourrue. D'une part, c'est une vérité première dans l'intrigue, d'autre part, le narrateur nous fait comprendre que c'était monnaie courante dans les mœurs hors-texte ; Lady MacLaughlan, que l'on doit considérer comme un personnage clairvoyant, nonobstant un certain ridicule, intervient plusieurs fois dans le récit pour souligner l'absurdité ou l'immoralité de comportement. Ici, elle simplifie le mécanisme d'un mariage intéressé sans critiquer : cela est superflu car la façon dont elle a résumé l'affaire ôte tout honneur au mariage des parents de Lady Juliana qui, en effet, est bien le produit d'une mère ambitieuse de grandeur et d'un père titré et intéressé. L'alliance du titre avec la fortune a rendu Lady Juliana incompatible avec toute autre société que celle de Londres. C'est la raison pour laquelle, quand le laird de Glenfern présente la ferme à son fils, la première réaction de Lady Juliana est de penser à la vendre (en une semaine) et de retourner avec l'argent vivre sa vie de fille de comte à la mode. Il y a un écart notable entre les Ecossaises qui comprennent la valeur financière d'une terre et la nécessité de gestion pour obtenir de quoi vivre, et cette fille de comte à la fois matérialiste dans ses rapports avec l'objet mais irréaliste dans les moyens d'obtenir ces objets :

'... ; but you know we can easily sell the estate. How long will it take? – A week ?'
 'Sell Clackandow!' exclaimed the three horror-struck daughters of the house of Douglas: 'Sell Clackandow! Oh! Oh! Oh!'
 'What else could we do with it ?' inquired her Ladyship.
 'Live at it, to be sure,' cried all three.
 'Live at it!' repeated she with a shriek of horror that vied with that of the spinsters –
 'Live at it! Live on a thriving farm!' (...) (*Marriage*, p.65.)

Ferrier se sert ici de l'ironie qui veut que Lady Juliana transforme une vérité évidente en oxymore. Le chœur des trois sœurs les fixe dans les préoccupations étriquées de respect du clan dans le cadre des Highlands, et l'absurdité de la fille de comte, pur-sang anglais, lui oppose sa bêtise et son ignorance. Comme Cullinan le souligne dans son analyse de *Marriage*, Ferrier joue donc sur les contrastes entre Lady Juliana et les tantes de Glenfern, Ecossaises contre Anglaise, mais à la base, toutes ces femmes souffrent de leur position restreinte dans une société dominée par le pouvoir patriarcal et les conventions légales.¹

¹ Mary Cullinan analyse avec lucidité et comme si elle jugeait de personnes réelles, les trois tantes de Glenfern : « The Scottish women, introduced as laughable spinsters, illustrates the smallness of mind that develops in a world where women can do nothing but mend china and sew. These women are more lovable than Juliana and Adelaide, but their lives are equally useless and the possibility of their doing actual harm is very real: Mrs Douglas must save the baby Mary from their misinformed and potentially lethal

Pour revenir à la satire de ce passage, le jeu est d'alterner les deux variétés d'ignorance et de bêtise ; nous avons d'abord la réaction scandalisée des trois tantes qui ont été élevées de façon identique dans leurs principes aussi rigides que l'énorme collier de métal venant d'une aïeule et que chaque fille Douglas doit porter tour à tour dans l'espoir d'être droite comme un if. Puis le refus de la femme gâtée, puérile et idiote qu'est Lady Juliana. L'héroïne sera tour à tour confrontée à ces deux variétés d'esprit limité qui ne mène qu'à empirer la situation claustrophobe de la femme dans la société d'alors si elle n'a pas la sagesse et l'intelligence de s'en sortir autrement comme le montre Alicia Douglas qui élève Mary. Nous reviendrons sur la tante Grizzy, à Bath, en compagnie choisie, et avec Mary comme témoin.

Puisque la ferme de Clackandow ne convient pas, Ferrier se sert du général Cameron pour ramener Juliana et Henry à Londres. La démonstration de l'écart entre les préjugés de la vieille Ecosse et la folie de Londres va être reportée. La naissance des deux filles jumelles pousse le général Cameron à faire un geste. Il s'arrange pour que le rang de Henry dans l'armée soit restitué et lui fait une rente annuelle de 700 livres. Ce montant est celui qui permet à Edward Ferrars d'épouser Elinor (*Sense and Sensibility*), montant que Austen nous prie de croire juste suffisant pour deux personnes raisonnables. Autant dire qu'avec Henry Douglas et sa femme, les dettes commencent à s'accumuler dès leur retour à Londres. Henry fera donc passagèrement un tour dans la prison pour dettes. Mais d'abord, voyons ce que Ferrier fait de ces 700 livres.

La générosité du général Cameron fait sensation à Glenfern, mais la satire fait de Lady Juliana la plus enthousiaste de tous. « 'Seven hundred pounds a year !' exclaimed she, in raptures : 'Heavens ! What a quantity of money (...)' . » (*Marriage*, p.125)

Comme l'explique plus loin Ferrier, ces filles d'aristocrates ne peuvent pas raisonner comme une fille de la gentry, autrement dit ces femmes des romans de Austen, tandis que le cas de Henry Douglas n'est guère plus excusable :

Brought up in the luxurious profusion of a great house ; accustomed to issue her orders, and have them obeyed, Lady Juliana, at the time she married, was in the most blissful state of ignorance, respecting the value of pounds, shillings, and pence. (...)

ministrations. » Mary Cullinan, *Susan Ferrier*, California State University, Hayward, Twayne Publishers, Boston, c.1984, p.52. Remarquons que le roman satirique invite forcément l'incursion du « réel » dans l'analyse puisque nous devons nous demander la raison de la mise en satire. La mise au point sur le sort des vieilles filles de Glenfern prouve que Ferrier réussit à communiquer aux critiques la tragédie humaine qu'était celle de bien des femmes non mariées, sans ressources, et sans éducation. L'adjonction de l'ignorance et de la bêtise aux caractéristiques de ces femmes est nécessaire pour plaider pour la nécessité d'une véritable éducation des filles.

From never seeing money in its own vulgar form, Lady Juliana had learned to consider it as a mere nominal thing; while, on the other hand, her husband, from seeing too much of it, had formed almost equally erroneous ideas of its powers. (...) In short, both the husband and the wife had been accustomed to look upon it in the same light as the air they breathed. They knew it essential to life, and concluded that it would come some way or other; ... (Marriage, p.125-126)

Autrement dit, ces 700 livres que le vieux laird de Glenfern estime, lui, à leur juste valeur, constituent une somme symbolique que Lady Juliana croit mirobolante. L'ironie, naturellement, est que la somme est tout aussi impressionnante pour les Ecossais. Nous voici donc avec une admiration pour ces 700 livres qui abolit momentanément la frontière invisible qui oppose Glenfern à Londres, même si la symbolique est complètement inversée. Prenons l'avis du vieux laird comme illustration :

'Seven hunder pound a year !' exclaimed the old gentleman; 'Seven hunder pound ! Oo what can ye make o' a' that siller?'¹ Ye'll surely lay by the half o't to tocher your bairns – Seven hunder pound a year for doing naething !' (Marriage, p.126)

Ce raisonnement est à opposer, naturellement, à celui du comte de Courtland. 700 livres sont pour le laird de Glenfern une somme conséquente, dure à gagner, et que l'on ne saurait gaspiller surtout lorsqu'on se retrouve avec deux filles sur les bras. Si, pour le comte de Courtland, les filles servent à appâter les fortunes titrées, pour le vieux laird, elles sont indésirables – ce qui se comprend avec trois sœurs non mariées et trois filles pour lesquelles il devra donner ce qu'il peut de dot pour s'en débarrasser – comme on s'en aperçoit à sa réflexion à la naissance des filles jumelles de Lady Juliana et Henry : « Twa lasses ! I ne'ver heard tell o' the like o't. I wonder what their tochers are to come frae? » (*Marriage*, p.117). La nécessité d'une dot est inséparable du sexe féminin et donc l'acquisition de la dot aussi. Nous restons donc dans le même raisonnement qui fait de la femme un élément de comptabilité. La satire ne touche pas le laird : Ferrier lui concède qu'il gère ses domaines de façon moderne pour les Highlands (le bétail, possiblement la culture de légumes à fourrage, et bien sûr les navets) et que la famille de Glenfern ne gaspille rien, n'ayant pas d'argent à sacrifier à l'élégance d'Edimbourg. Les sœurs de Henry sont mal vêtues et ses tantes occupées à filer et tricoter, ce qui est plein de bon sens mais, vus par les yeux d'une citadine d'Edimbourg, pouvait sentir une rusticité de façon excessive. Seule la première héroïne de *Marriage* qu'est Alicia Douglas, femme de l'aîné des fils de Glenfern, a suffisamment de goût, de sens de l'économie, et d'éducation « polie » (musique, littérature,

¹ Siller : silver ; tocher : dowry.

etc.) pour se détacher du lot et avoir l'approbation de tous y compris de sa belle-sœur anglaise. Mais Alicia Douglas est un cas à part. Elle confirme la logique nationaliste de Ferrier. Mi-anglaise, mi-écossaise, elle a élu de se marier avec un Écossais des Highlands après avoir dû renoncer à son premier amour, histoire écrite par Charlotte Clavering,¹ et que Ferrier incorpora en tissant les liens utiles pour rendre le tout homogène. Mary également reviendra vivre dans les Highlands, mariée à un Écossais. Mère adoptive de Mary, Alicia Douglas évite justement de lui faire lire les sermons de Fordyce au grand dam des trois tantes. Ces deux héroïnes accusent naturellement les contrastes entre personnages satirisés et personnages idéalisés. Lady Emily, cousine anglaise de Mary, joue le rôle de relais et de porte-voix secret du désir d'expression libre, critique, sarcastique – et bien sûr satirique – de la femme écossaise. Le titre du roman nous indique expressément le moyen utilisé par Ferrier pour faire jouer les oppositions structurelles et critiques. Nelson S. Bushnell élabore une comparaison entre Austen et Ferrier, précisant que Austen se préoccupe de thèmes psychologiques alors que Ferrier ramènerait tout à l'institution sociale qu'est le mariage :

*In exploring the theme and the institution of marriage through some fifteen or sixteen examples, as well as in frequent discussion of the topic (...) the author appears to suggest that love-matches (unsupported by common sense and self restraint, such as Juliana's with Harry Douglas) and marriages of convenience (unleavened by love, or at least respect), such as Adelaide's with Altamont, are equally doomed to disaster. Only such a marriage as serves a rational purpose and is founded upon mutual love and respect can truly succeed (as Fanny Burney had suggested in **Camilla**, two decades earlier).²*

Mais si le mariage est le véhicule de la satire, l'argent en est l'une des cibles essentielles. En outre, cette constatation de Bushnell est valide tout autant pour Burney et Austen. L'analyse de Bushnell est parfois justifiée par l'évidence : la sympathie sous-jacente de Ferrier pour ses personnages écossais, et les scènes de la vie anglaise empruntées à Fanny Burney. Son article ne fait rien pour recommander ce qui fait justement l'art de Ferrier, la façon dont elle s'y prend pour décrire ces femmes anglaises et écossaises avec lesquelles le lecteur fait connaissance, et le talent déployé par l'auteur pour satiriser les travers de ses contemporaines, qu'elles soient des Highlands ou de Bath. Passons en Angleterre.

¹ Nièce du duc d'Argyll, excellente amie de Ferrier. Leur correspondance durant l'écriture de *Marriage* est un dialogue amusant, spirituel et piquant.

² Nelson S. Bushnell, « Susan Ferrier's Marriage as Novel of Manners », *Studies in Scottish Literature*, Vol.V, July 1967-April 1968, University of South Carolina Press, S.C., p.227.

C'est par le biais de l'économie domestique que Ferrier démontre les dangers qui menacent la femme mariée irrespectueuse de ses devoirs ; en effet, une fois mariée, la plupart des femmes doivent exercer leurs talents féminins de gestion de ménage, d'économie ou de charité. Ferrier s'en tient aux femmes riches. Nous devons garder en mémoire le fait qu'elle ne connaissait les femmes anglaises ou la vie en Angleterre que par ouï-dire ou chez le duc d'Argyll (qui ne recevait forcément que des personnes d'importance). L'une des cibles de la satire parmi les dames anglaises est une certaine Mrs Fox, dont le nom n'est pas choisi au hasard. Elle mérite son nom qui évoque ruse et larcin. Cette femme riche s'occupe soit disant d'œuvres de bienfaisance. La tante Grizzy est venue à Bath avec Lady MacLaughlan afin que Sir Sampson prenne les eaux. Elle a une lettre d'introduction pour cette Mrs Fox chez laquelle une visite lui paraît tout à fait désirable comme elle l'explique elle-même, démontrant en même temps l'étendue du réseau de connexions entre les Ecossais et leurs connaissances :

'...I got it (la lettre d'introduction) from Mrs.Menzies, through Mrs. M'Drone, whose friend, Mrs. Campbell's half sister, Miss Grant, is a great friend of Mrs. Fox's, and she says she is a most charming woman. Of course she is no friend to the great Fox; or you know, it would have been very odd in me, with Sir Sampson's principles, and my poor brother's principles, and all our principles, to have visited her. But she's quite a different family of Foxes: she's a Fox of Peckwell, it seems – a most amiable woman, very rich, and prodigiously charitable. (...)' (Marriage, p.374-375)

Cette hilarante présentation de cette Mrs Fox qui n'est pas affiliée au grand politicien Charles Fox, chef du parti whig et opposé à Pitt¹- malheureusement, car si cela était, les sains principes de Glenfern et Lochmarlie auraient empêché une telle visite aussi désastreuse que possible pour la tante Grizzy – fonctionne autant par le biais de ces fameux principes² sur lesquels la tante Grizzy insiste avec véhémence que sur le jeu de mot sur Fox. A partir du moment où nous avons « she's quite a different family of Foxes... » il est clair que Ferrier joue sur l'image du renard et l'association d'idées concerne donc les gens des Highlands qui ne serreraient jamais la main d'un whig. Un autre jeu de mots en ce qui concerne Mrs Fox, est bien sûr « Peckwell » (to peck « picorer ou donner des coups de bec »). Nous devinons donc que la tante Grizzy va perdre quelques plumes lors de sa visite

¹ Pitt the Second qui lança une guerre ruineuse contre la France révolutionnaire, tandis que Charles Fox était l'avocat de la paix avec la France (et les Etats-Unis). Tous deux étaient anglais.

² Les whigs étaient dès le 17^{ème} siècle farouchement antipapistes ; autrement dit, les écossais des Highlands qui restèrent longtemps catholiques ou proches du catholicisme ne pouvaient en toute logique pas être favorables à Charles Fox, chef de file du parti whig.

à cette renarde. D'autre part, il s'avèrera que cette Mrs Fox a peut-être quelque chose à voir après tout avec le grand Fox avec sa façon politique de parvenir à ses fins.

La finalité de la satire portant sur Mrs Fox est la dénonciation de l'hypocrisie dont font preuve certaines femmes riches qui veulent paraître charitables alors qu'elles sont pétries de la dure fibre de l'égoïsme. Nous avons plus tard une même dénonciation non satirique de cette hypocrisie chez l'homme et la femme de bien dans *Jane Eyre* où justement il faut comprendre que le bien signifie la possession matérielle et non la bonté et la générosité. Les œuvres de bienfaisance sont notoires parmi les devoirs chrétiens à l'époque, et servent naturellement à élever la femme dans l'estime de ses concitoyens comme tout ange au foyer – et quel que soit son âge – le sait bien. Sur cette lancée, bien des romans écrits par des hommes comme par des femmes, confirment cette vision.¹ D'autre part, le jeu de mot sur le renard demeure en arrière plan durant cette visite avec comme résultat une certaine perplexité chez le lecteur d'aujourd'hui : si Mrs Fox est une fine renarde d'un certain standing, le grand Fox (le politicien whig) fait partie de la cible de la satire comme ennemi des Highlands et, par déduction, le complice de l'anglicisation du culte presbytérien qui se répandait dans les campagnes écossaises pour se heurter à l'incompréhension gaélique des plus pauvres. Il y a une certaine malice chez Ferrier à l'encontre du ridicule rural et cela comprend donc un certain degré de cruauté, surtout si l'on en juge par la pauvreté des campagnes écossaises du nord-ouest. Cette cruauté a pour conséquence la ridiculisation de la tante Grizzy autant que la mise en évidence de sa naïve et stupide bonté.

Mrs Fox est entourée de tout ce qui est merveilleux aux yeux de la tante Grizzy, et qui constitue un étalage de richesse grâce à des bibelots de prix à opposer aux brimborions criards qu'elle vendra à sa visiteuse en se servant de paroles enjôleuses ; une fois de plus, la présence d'objets multiples luxueux assoit non seulement sa position de femme riche mais vante explicitement son goût pour l'esthétique de l'époque, qui raffolait des cabinets de curiosités.

...and they were ushered into a sitting-room which was filled with all the wonders of nature and art, - indian shells – inlaid cabinets – ivory boxes – stuffed birds – old china – Chinese mandarins – stood disclosed in all their charms. The lady of the mansion was seated at a table covered with works of a different description: it exhibited the various arts of woman, in regular gradation, from the painted card-rack and gilded firescreen to the humble thread-paper and shirt button. Mrs Fox was a fine, fashionable looking woman, with a smooth countenance, and still smoother address. (Marriage, p.375)

¹ Il suffit de penser à *Little Dorrit* de Dickens ou à Dorothea Brooke dans *Middlemarch* de George Eliot.

Nous sommes donc devant une scène typiquement féminine et dans un décor riche et à la mode qui dénonce aussi la manie de la collection. Mrs Fox hypnotise la tante Grizzy avec son parler mielleux et ses façons doucereuses. De la même manière que le renard de la fable de La Fontaine, *Le corbeau et le renard*, Mrs Fox va convaincre tante Grizzy de se départir d'abord de son argent de poche pour acheter des pelotes d'épingles faites par les soit-disant bénéficiaires de ses charités (gardant à l'esprit que la charité commence par soi-même) :

Mrs Fox proceeded : 'That most benevolent woman, Miss Gull, was here this morning, and bought no less than seven of these sweet little pin-cushions. I would fain have dissuaded her from taking so many – it really seemed such a stretch of virtue ; but she said, ' My dear Mrs Fox., how can one possibly spend their money better than in doing a good action, and at the same time enriching themselves.

Grizzy's purse was in her hand. 'I declare that's very true. I never thought of that before; and I'm certain Lady MacLaughlan will say the very same; and I'm sure she will be delighted – I've no doubt of that – to take a pin-cushion; and each of my sisters, I'm certain, will have one, though we have plenty of pin-cushions; and I'll take one to myself, though I have three, I'm sure, that I've never used yet.' (Marriage, p.376)

Si l'hypocrisie et la malhonnêteté de Mrs Fox sont mises en épingle pour ainsi dire, la bonté de la tante Grizzy en est d'autant plus accentuée, notamment parce que Mrs Fox joue sur le double-entendre ; n'est-il pas évident qu'elle détrouse la tante Grizzy ouvertement puisqu'elle fait la charité en s'enrichissant elle-même ? Quant à Miss Gull, n'est-ce pas Miss Gullible qu'il faut comprendre ? Et existe-t-elle ou est-ce un subterfuge de la part de Mrs Fox pour vendre ces horreurs qu'elle manufacture elle-même ? Il est clair que les richesses de l'au-delà et celles d'ici-bas sont l'élément divergeant ironiquement sous-entendu dans leurs tractations.

S'il ne s'agissait que de pelotes d'épingles, la satire n'irait pas loin. Pour mieux insister sur l'antagonisme anglo-écossais, il est nécessaire que Mrs Fox se montre particulièrement malhonnête et que la tante Grizzy soit flouée. Les tractations se déroulent en deux parties : d'abord Mrs Fox joue son rôle de femme charitable, puis elle hypnotise sa proie avec les richesses de son cabinet de curiosités dont elle montre le contenu avec un dessein : amadouer la tante Grizzy pour obtenir d'elle comme présent une broche de famille en agate (que dans la langue d'alors, on appelait « Scotch pebble » terme qui traduit le peu

de valeur de la pierre). Cette broche est une belle agate et Mrs Fox la veut. Nous sommes prévenus par le narrateur dès que Mrs Fox jette ses filets :

'Here,' said Mrs. Fox to her victim, as he unlocked a superb cabinet, is what I value more than my whole collection put together : it is my specimens of Scotch pebbles ; and I owe them solely to the generosity and good will of my Scotch friends. (...) and at present, I must own, my heart is set upon making a complete collection of Scotch pebbles.'

Grizzy began to feel a sort of tightness at her throat, at which was affixed a very fine pebble brooch pertaining to Nicky, but lent to Grizzy, to enable her to make a more distinguished figure in the gay world. 'Oh!' thought she, 'what a pity this brooch is Nicky's, and not mine; I would have given it to this charming Mrs. Fox. Indeed, I don't see how I can be off giving it to her, even although it is Nicky's.'

'And by the bye,' exclaimed Mrs. Fox, as if suddenly struck with the sight of the brooch, 'that seems a very fine stone of yours. I wonder I did not observe it sooner;...' (Marriage, p.378-379)

La technique narrative ici se déploie avec un crescendo qui, jouant avec la langue mondaine, permet le petit larcin sous prétexte de charité et le vol d'un bijou par le biais de la flatterie en focalisant l'attention du lecteur sur deux choses : d'abord le parler trop poli pour être honnête de Mrs Fox, et ensuite la façon dont la tante Grizzy, charmée par l'intérêt de son interlocutrice pour l'Ecosse et les pierres écossaises, non seulement ne voit pas le piège dans lequel elle tombe mais déplore de ne pouvoir se faire davantage plumer. La finalité de la satire joue naturellement sur le décalage entre une brave femme des Highlands et une fine mouche anglaise. Il est clair que Ferrier se sert de ce stratagème dans le but de démolir un peu plus le monde fictif anglais où les Ecossais ne sauraient être qu'en perdition, et de souligner l'écart entre le nord rural de l'Ecosse où les gens sont moraux et honnêtes en dépit de leurs ridicules, et le monde de Bath où les plaisirs et les modes corrompent les gens par le biais de commerce social.

Pour résumer, Mrs Fox a fait une excellente affaire aux dépens de sa visiteuse écossaise : elle lui a vendu d'affreuses pelotes d'épingles inutiles et des boutons de chemise d'homme à cinq shillings les douze douzaines, tout aussi inutiles puisqu'à Glenfern il n'y a plus que des femmes, enfin elle lui a soutiré la broche de famille. Comme conclue sardoniquement Lady MacLaughlan :

... 'there are two things, God grant I never become, an amateur in charity and a collector of curiosities. No Christian can be either – both are pick-pockets. I would'nt keep company with my own mother were she either one or other – humph !' (Marriage, p.381)¹

¹ Ce jugement n'engage que Lady MacLaughlan (et Ferrier) ; les cabinets de curiosité furent pour certains le départ d'un véritable intérêt scientifique notamment dans le domaine de la préhistoire, de la paléontologie, de

Pour parachever les aventures de la tante Grizzy dans le monde de Bath, et cette fois mettre en évidence non plus la corruption de l’Ecosse par l’Angleterre mais dénoncer les travers des excès d’économie dont peut faire preuve une femme mariée, Ferrier va, cette fois, nous présenter une Ecosse mariée à un riche Anglais qu’elle rend malheureux à force de parcimonie plus que rigoureuse. Même si la structure antagoniste demeure la même, la dénonciation est à mon avis pour le bénéfice de la lectrice plutôt que du lecteur.¹ Et la nécessité d’un personnage comme Mrs Pullens est, de nouveau, celle d’une bipolarité qui joue entre le gaspillage anglais de Lady Juliana et l’excès donc d’économie d’une Ecosse issue des Highlands.

Faisons donc connaissance à présent avec cette Mrs Pullens.² C’est l’ex Miss Flora MacFuss (autre nom satirique qui se comprend tout seul), Ecosse sans dot qui a épousé un riche Anglais, Mr Pullens, comme l’explique la tante Grizzy à Mary :

‘...and it was thought at the time a great marriage for Flora MacFuss, for she had no money of her own, but her mother was a very clever woman, and a most excellent manager ; and I daresay so is Mrs Pullens, for the MacFusses are all famous for their management - ...’ (Marriage, p.409)

Les mots de « manager » et « management » dans la bouche de la tante Grizzy prennent un sens inattendu ; nous avons ici la même stratégie satirique utilisée avec Mrs Fox : l’attention du lecteur est suscitée par l’insistance et l’admiration de la tante Grizzy qui annonce l’antinomie entre la valeur proclamée et la valeur mise en ironie. De fait, nous comprenons même avant la démonstration que l’économie ménagère MacFuss est un ironique euphémisme pour un quotidien matériel des plus spartiates. Le mot « management » dissimule donc une kyrielle de méfaits qui confinent à l’avarice : la naïveté de la tante Grizzy et la ruse de Mrs Pullens sont les artifices utilisés par Ferrier pour fustiger une autre sorte d’hypocrisie dont sont coupables les Macfuss. Appliquant les sains principes d’une économie domestique complètement draconienne, Mrs Pullens est donc l’antithèse de

la zoologie et de la géologie conduisant les chercheurs qui n’étaient encore que de riches amateurs en sciences variées à se poser une question cruciale : quel est l’âge de la Terre ? Et de là découla un flot de recherches qui sont toujours en cours sur l’origine de l’Homme. Consulter : Roy Porter, *Enlightenment*.

¹ Nous devons néanmoins demeurer prudents car les biographes de Ferrier s’accordent pour affirmer que les portraits dans *Marriage* sont pris dans la réalité, que Ferrier redoutait que ses cibles se reconnaissent (elle en fait part plusieurs fois à Charlotte Clavering dans sa correspondance) et qu’une fois le roman publié, les lectrices d’Edimbourg tâchaient de deviner qui était ainsi caricaturé.

² Comme à son habitude, Ferrier attribue aux personnages qu’elle satirise des noms qui sont soit des jeux de mots soit des indications sur le caractère du personnage. Pullens est un vieux mot anglais du 18^{ème} siècle qui signifie dinde. En 1825, il prit également le sens de volaille. (O.E.D.)

Lady Juliana. Autant Lady Juliana se nourrit de mets délicats, autant Mrs Pullens fait durer ses réserves d'une année à l'autre :

The great branch of science on which Mrs Pullens mainly relied for fame, was her unrivalled art of keeping things long beyond the date assigned by nature, and one of her master-strokes was, in the middle of summer, to surprise a whole company with gooseberry tarts made of gooseberries of the preceding year ; and her triumph was complete when any of them were so polite as to assert that they might have passed upon them for the fruits of the present season. (Marriage, p.411-412)

Cette suite de contrastes entre les superlatifs, l'immangeable tarte, et l'hypocrisie des bonnes manières n'est qu'une mise en bouche. L'étonnement du lecteur va en progressant alors que la satire continue à jouer sur la comparaison inversée avec Lady Juliana. Il s'agit à présent de l'agrément vestimentaire :

Her dress was the same ; there was always something to wonder at ; caps that had been bought for nothing, because they were a little soiled, but by being taken down and washed, and new trimmed, turned out to be just as good as new – gowns that had been dyed, turned, washed, &c ; and the great triumph was when nobody could tell the old breadth from the new. (Marriage, p.412)

Mrs Pullens fait les soldes des soldes, ravaude et rebrode: rien qui jusque là ne mérite vraiment la satire, mais nous demeurons dans la bipolarité structurelle anglo-écossaise, et alors que nous visionnons une robe dix fois retournée, nous savons que Lady Juliana, pendant ce temps-là, est en résidence chez la comtesse d'Altamont, sa fille Adelaide, se demandant déjà quelle robe elle portera pour être présentée à la Cour (le tout au moyen de l'entière solde de son mari parti pour de bon dans le fin fond des Indes d'où il ne reviendra pas). Admirons donc la robe de Mrs Pullens et la façon dont Ferrier nous fait comprendre ironiquement la portée de deux excès : gaspillage et extrême parcimonie. En effet, Mr Pullens est riche et il n'y a donc aucune raison pour que Mrs Pullens manie le fouet d'une économie forcenée.

L'exigent Dr Redgill nous a fait comprendre l'extravagance des repas servis chez Lord Lindore Courtland. Dans l'extrait qui suit, nous avons donc le revers d'un repas luxueux servi dans de la porcelaine rare et sur une nappe damassée et impeccable. Chez Mrs Pullens, la vérité est dans l'épargne, autant sur la propreté que sur la qualité des repas. La satire fonctionne de nouveau au travers de l'admiration à la fois naïve et surprise de la tante Grizzy.

...Grizzy, who was charmed and confounded by all she has seen, and heard, and tasted, and all of whose preconceived ideas on the subject of washing, preserving, &c. had sustained a total bouleversement, upon hearing of the superior methods practised by Mrs. Pullens.

'Well, certainly, Mary, you must allow Mrs. Pullens is an astonishing clever woman! Indeed, I think nobody can dispute it – only think of her never using a bit of soap in her house – everything is washed by steam. To be sure, as Mrs. Jeckyll said, the table-linen was remarkably ill-coloured – but no wonder, considering – it must be a great saving, I'm sure – and she always stands and sees it done herself, for there's no trusting these things to servants. Once when she trusted it to them, they burned a dozen of Mr. Pullens' new shirts, just from carelessness, which I'm sure was very provoking. To be sure, as Mrs. Jeckyll said, if she had used soap like other people, that wouldn't have happened; and then it is wonderful how well she contrives to keep things. I declare I can't think enough of these green peas we had at dinner to day, having been kept since summer was a year. To be sure, as Mrs. Jeckyll said, they certainly were hard – nobody can deny that – but then, you know, any thing would be hard, that had been kept since summer was a year; and I'm sure they ate wonderfully well considering – and these red currants too – I'm afraid you didn't taste them – I wish to goodness you had tasted them. They were sour and dry, certainly, as Mrs. Jeckyll said, but no wonder, any thing would be sour and dry that had been kept in bottles for three years. (Marriage, p.413)

La candeur de la tante Grizzy et l'art de Ferrier nous permet d'assister à la visite et au repas. Parce que le discours est homodiégétique et parfaitement bien typé, il permet de servir deux finalités satiriques : d'abord, il souligne le caractère de la tante Grizzy et fait le portrait de Mrs Pullens. Ensuite, il tourne affectueusement en ridicule l'Écossaise des Highlands qui se montre en ville une vraie dupe des apparences trompeuses, peu habituée à l'hypocrisie et aux fausses apparences dont Flora MacFuss-Pullens est une adepte. Ce faisant, le discours donne vie à deux personnages qui ne parlent pas. En effet, Flora MacFuss-Pullens qui est si fière de ses économies inutiles et désagréables à tous – on soupçonne que les invités viennent par curiosité plutôt que par plaisir – et Mrs Jeckyll, potinière et sans discrétion mais utile pour la comparaison entre le caricatural et la norme réaliste, n'ont pas un mot de discours direct. En outre, le comique rappelle par des faits concrets que l'économie ménagère de Mrs Pullens fait partie d'un héritage écossais commun à celui de Glenfern et Lochmarlie : Lady MacLaughlan, qui est tout aussi admirée des trois tantes de Glenfern, s'occupe, elle aussi de faire des conserves et des confitures – sans mentionner les potions médicinales maison qui finissent par achever son mari, Sir Sampson. Par extension et par le biais de l'admiration de la tante Grizzy, c'est également le monde de Lochmarlie et de Lady MacLaughlan que la satire effleure, autrement dit le sens de l'épargne des Highlands et de leurs habitants, point de vue, rappelons-le tout de même, d'un écrivain d'Édimbourg sur une région qu'elle ne connaissait que par oui-dire, par les invités du duc d'Argyll, et bien sûr par les journaux. Il y a aussi un terre-à-terre qui vient

s'apposer aux romans quasi patriotiques de Walter Scott, et qui change la vision de l'Ecosse pour le lecteur.

Pour mieux souligner d'ailleurs comme l'excès d'économie de Mrs Pullens s'ajuste à sa vie maritale, Ferrier précise que le malheureux Mr Pullens était résigné à son sort :

...And he had so often heard the merit of his wife's housekeeping extolled by herself, that, contrary to his natural conviction, he now began to think it must be true ; or if he had occasionally any private misgivings when he thought of the good dinners he used to have in his bachelor days, he comforted himself by thinking that his lot was the lot of all married men who are blest with active, managing, economical wives.(Marriage, p.412)

Mr Pullens, comme les maris des femmes satirisées par Ferrier, est donc mené par le bout du nez par sa femme (autrement dit « henpecked », ce qui contribue au jeu de mots avec son nom et le rôle de sa femme) et ce, en l'honneur de l'économie domestique. Tout le monde n'admire pas cette économie domestique, et c'est le cas de Mary. Nous le comprenons, toujours grâce au monologue : Mary n'a pas touché aux groseilles et malgré l'enthousiasme de sa tante, demeure silencieuse. Mais le lecteur a été préalablement prévenu de ce que Mary, découragée par l'attitude de sa mère qui refuse son mariage avec le colonel Lennox, ne se sentait pas encline à rire du ridicule et de la folie ; elle accompagne sa tante seulement sur la demande de Lady MacLaughlan qui juge la tante Grizzy trop vulnérable pour ne pas être chaperonnée par quelqu'un de bon sens. Le comique veut que l'inversion des rôles change la donne du point de vue des générations. Profitons-en pour remarquer que c'est un moyen utilisé par le narrateur pour mettre en évidence le bon sens et la bienveillance de l'héroïne ce qui lui permet autant de distinguer le ridicule et d'en rire de bon cœur que d'être apte, étant si jeune, à superviser sa brave tante. Les conditions didactiques sont remplies. Cette capacité d'intelligence et cette liberté du rire, voilà ce que Ferrier revendique pour les femmes. Et, en accord avec cette intelligence, Mary n'est pas dupe de la fausse économie de Mrs Pullens et se refuse autant à participer à l'hypocrisie mondaine en s'abstenant de tout compliment qu'à participer au dénigrement dont fait preuve le personnage de Mrs Jeckyll qui est vue comme parlant bas et participe donc à la flagornerie.

Nous trouvons bien d'autres personnages féminins caricaturés dans *Marriage*, mais la liste est longue et les deux meilleurs exemples sont ceux qui illustrent l'opposition entre les personnages anglais et les personnages écossais.

Si nous parlons d'extrêmes, puisque nous parlons de caricature, nous devons rappeler que les deux personnages référents qui illustrent le juste milieu sont des femmes : Alicia Douglas et Mary, femmes des deux pays. Le fait que ce soient deux femmes et non des hommes, qui soient maîtresse du bon sens, de l'humour, du bon goût, illustre évidemment un désir de la part de Ferrier de donner un rôle plus important à la femme dans la famille comme dans la société. L'humour en particulier aide à contraster les absurdités de comportement avec lesquelles joue la satire. La cruauté dans ce petit monde de brimborions qui constituent le quotidien des femmes d'alors est l'une des caractéristiques de la satire de Ferrier qui emploie à bon escient trompeur et trompé, jeux de mots et double-entendre, personnages tourmenteurs et victimes naïves ou du devoir. Bien des choses pourraient encore être dites sur le recours de noms propres satiriques comme Mr Shagg qui vend des peaux de bêtes pour les carrosses ou Mr Brittle qui vend de la porcelaine, ou Mrs Downe-Right qui tente d'avoir toujours le dernier mot, Mrs Bluemits, caricature des *Bluestockings*, etc. Mais *The Inheritance* mérite que l'on prolonge ce chapitre sur Ferrier.

The Inheritance

Etant donné que ce roman est peu connu bien que réédité à Edimbourg en 2009, un résumé semble à propos et c'est par là que je commencerai.

Comme le titre l'indique, l'intrigue du roman est fondée sur l'argent, mais l'arrogance du titre de noblesse vient se ranger immédiatement en seconde position comme on le voit à l'aphorisme, imité de Austen, qui prévient le lecteur dès la première phrase du roman : « It is a truth, universally acknowledged, that there is no passion so deeply rooted in human nature as that of pride. » (*The Inheritance*, p.1)

Le roman est doté d'une véritable intrigue ; il tient à la fois du roman gothique avec un maître-chanteur venu d'Amérique (pour changer de l'Italie) au grand dam des critiques littéraires américains qui se sont penchés sur *The Inheritance*, dénonçant le maître-chanteur comme peu crédible¹, et du roman de mystère annonçant Wilkie Collins.¹ Cette intrigue

¹ Aline Grant s'explique ainsi : « The stagey, villainous American who is mixed up in the plot and confounds the supposed mother's plans was found incredible by some readers but the « British Critic » said that people who expressed such an opinion had not made allowance for « the effects of transatlantic education », and evidently considered the amazing Lewiston as a « fair example of the average American ». Alina Grant, *Susan Ferrier of Edinburgh; A biography*, Denver, Alan Swallow, 1957, p.125. Cette réflexion montre un manque de recul sur la littérature générique du roman de mystère et d'aventures de l'époque ; il semblerait donc que plusieurs écrivains britanniques seraient coupables des « effets pernicieux de l'éducation transatlantique », à commencer par Dickens avec les mésaventures de *Martin Chuzzlewitz* en Amérique du

tourne autour d'une héritière manipulée par sa mère afin de récupérer titre et fortune. L'héritière est fausse, et sa mère n'est pas sa mère, la fortune ne reviendra donc ni à l'une ni à l'autre. L'héroïne, Gertrude, est de bonne foi, généreuse, fait preuve autant de grande honnêteté que de courage et, malgré les pièges de l'amour, de force morale, toutes les manigances étant entièrement l'œuvre de sa pseudo-mère, Mrs St. Clair, née Black (sans aucun quartier de noblesse et provenant d'une grande famille de propriétaires terriens occupée à transformer le paysage écossais). Le roman est également articulé autour du mystère des origines de Gertrude. Alors que tous la croient nièce du comte écossais célibataire, Lord Rossville, fille de son cadet et donc de l'ex Miss Black, Gertrude ne présente aucun trait physique rappelant les deux familles. Qui est Gertrude ? L'oncle Adam Ramsay, un personnage affilié à la famille Black avec laquelle il ne se sent rien en commun, lui trouve une ressemblance frappante : pour lui, Gertrude a les traits d'une jeune fille qu'il a aimée autrefois, une certaine Lizzie Lundy dont nul ne sait ce qu'elle est devenue.

Deux personnages satirisés servent en même temps d'agents de la satire : l'oncle Ramsay, côté famille Black, attire l'attention sur les dépenses d'une famille qui est en pleine ascension sociale grâce aux bénéfices que procure la révolution agraire en Ecosse ; Miss Pratt, côté Rossville, dénonce les gaspillages occasionnés par la nécessité de paraître son propre rang en démolissant sournoisement et par de petites phrases irrespectueuses l'image que désire projeter Lord Rossville de lui-même, et en fissurant activement celle que donne son neveu, le colonel Delmour, un libertin dévoyé par la vie de Londres (naturellement) et dont s'entichera Gertrude.

Lord Rossville décèdera, Gertrude héritera momentanément du titre et de la fortune dont elle ne peut en fait disposer qu'à sa majorité, elle décidera d'épouser le colonel Delmour malgré toute la droiture et les charmes du héros qui fait ce qu'il peut pour la mettre en garde sans dévoiler – c'est un gentleman – tout ce qu'il sait sur son cousin ; Mrs St Clair cependant exercera un chantage affectif sur sa pseudo-fille et la forcera à emprunter de l'argent pour de mystérieuses entrevues avec un certain homme : le maître-chanteur américain qui connaît la véritable identité de Gertrude. D'où sort-il ? Ferrier a jeté de ci de là des indices pour nous faire comprendre que Gertrude avait quelque chose à voir avec Lizzie Lundy qui avait émigré en Amérique. Cet homme se prétend le gendre de Lizzie Lundy et le père de Gertrude. Lorsque celle-ci est installée dans son titre et dans sa fortune

Nord, et plus tard Conan Doyle. Néanmoins la nécessité de forcer sur le personnage de l'Américain répond à mon avis à un autre dessein de l'auteur, que nous examinerons plus loin.

¹ Peut-on supposer que Collins ait lu *The Inheritance* ? Il y a une ressemblance entre l'intrigue de *The Inheritance* (1824) et celle de *The Woman in White* (1860) de Wilkie Collins, notamment dans le détail de ressemblance de l'héroïne avec quelqu'un d'inconnu.

au château de Rossville, usurpant en toute innocence le titre de comtesse, le maître-chanteur dont le nom est Lewiston fait son apparition, réclame ses droits paternels, se comporte comme une vraie brute et parle au héros, Lyndsay, qui est accouru pour aider Gertrude, de vendre sa fille au plus offrant dans le New Jersey. « She's handsome, , very handsome ; I've seen nothing like her ; she'll make a figure in New Jersey ; she'll go well off there. » (*The Inheritance*, p.478) Il essaie son chantage sur Lyndsay, mais ce dernier est plus adroit et, contre de l'argent, force le faux-père à avouer qu'il n'est que le cousin du père de Gertrude. Une fois le lignage de Gertrude révélé au colonel Delmour, ce dernier renonce à l'épouser. Gertrude est recueillie par l'oncle Adam et grâce à la pieuse vertu de sa cousine Anne Black, elle retrouve l'apaisement et réalise au bout de 500 pages qu'elle aime le héros. « And Gertrude, as the wife of Edward Lyndsay, lived to bless the day that deprived her of her earthly Inheritance. » (*The Inheritance*, p.507)

Quid de la satire dans *The Inheritance* ? Contrairement à *Marriage*, la satire ne joue plus dans la surenchère et son rôle ne se borne pas à la dénonciation. Ferrier s'en sert pour prolonger et accroître le suspense autant que pour égratigner les mœurs. Nous l'avons déjà mentionné : les deux personnages par lesquels s'introduit la satire sont l'oncle Adam Ramsay et Miss Pratt. Cullinan admet que le roman mériterait d'être lu pour ces deux seuls personnages¹. Le roman a certainement d'autres qualités, ne serait-ce que parce qu'il nous introduit dans les différentes classes sociales symbolisées par les Black qui font partie de la nouvelle Ecosse agraire, Lord Rossville dont la haute noblesse et le sens de sa propre dignité le rend pompeux et inhumain à la façon dont l'était Mr Delville dans *Cecilia* et avec en sus la distinction de la nationalité, et Mrs St Clair, femme intéressée qui fait le lien entre les deux classes en ayant épousé le frère cadet des Rossville.

Alors que *Marriage* établit clairement une comparaison bipolaire structurelle entre l'Ecosse et l'Angleterre, *The Inheritance* joue sur l'opposition entre la noblesse traditionnelle et anglophone de l'Ecosse – certainement de sympathie tory – et les nouveaux riches écossais qui mettent leurs terres en valeur, s'enrichissent, font diminuer du même coup l'écart entre les deux classes et disparaître la noblesse non pas de lignage mais de paysage pittoresque dont l'auteur semble fort éprise. Le mystère qui entoure la naissance de Gertrude permet davantage encore les juxtapositions entre l'esprit digne de l'héroïne, qui n'est pas issue de la noblesse, celui du héros, qui l'est, les prétentions arrivistes des Black, le manque de cœur et de discernement de Lord Rossville représentant de la noblesse anglophone, et l'ignominie du maître-chanteur américain Lewinston. Pour permettre

¹ Lire : Mary Cullinan, *Susan Ferrier*, California State University, Hayward, Twayne Publishers, 1984, p.71.

d'établir ces oppositions, Ferrier fait appel aux descriptions humoristiques et au parler, monologue ou dialogue.

Prenons d'abord un exemple qui exprime la symbolique du paysage, rappelle le penchant de l'auteur pour ce qui paraît à l'époque (et dans les romans de Scott) typique de la beauté des terres écossaises, en contraste avec la laideur pratique du progrès :

After quitting the noble domain of Rossville, the country gradually assumed a less picturesque appearance – rocks, woods, and rivers now gave way to arable lands, well-fenced fields, and well-filled barnyards, while these in turn yielded to vast tracks of improvable land, thriving belts of young plantations, ringstone dikes, and drains in all directions.

It was in the midst of this scenery that Bellevue stood pre-eminent. (The Inheritance, p.48)

Ce petit passage décrit bien entendu deux mondes, celui du conservatisme rigoureux de la noblesse et de ses privilèges, symbolisé par une nature que l'argent permet de laisser intacte, et celui du progrès agraire industriel, de l'épanouissement d'une catégorie de fermiers propriétaires de leurs terres qui commencent à acquérir la suffisance qui va de pair avec la conviction d'appartenir à la société du « Ton » ou « polie » : la demeure toute neuve que l'argent des cultures favorisées par le drainage et l'abattement des vieux arbres pour en planter de nouveaux porte un nom français, et ce qui est français, de Burney à Ferrier, appartient toujours au monde de la mode, la France étant vue comme ayant une longueur d'avance dans le domaine, à tort ou à raison.

Ce progrès agraire avait commencé plus tôt en Angleterre comme nous l'avons vu dans *Northanger Abbey*. Les Black, qui vivent à Bellevue, dans l'opulence nouvelle, ont pour voisin leur vieil oncle Adam Ramsay qui vit dans une maison minuscule en dépit de sa fortune. Les Black parlent un anglais teinté de maladroites stylistiques à la façon des Branghton dans *Evelina*, l'oncle Adam parle le même écossais que le laird de Glenfern dans *Marriage*. Lord Rossville, Mrs St Clair, Gertrude et ses soupirants parlent un anglais irréprochable¹ alors que l'incroyable Miss Pratt qui a le génie pour manquer de respect à la

¹ La noblesse écossaise de haut lignage parlait traditionnellement anglais alors que les chefs des clans des Highlands parlaient soit gaélique soit un mélange d'anglais et de gaélique. Cela reflète d'ailleurs leur position politique ; si Ferrier implique dans *The Inheritance* la nécessité d'un nouveau radicalisme, c'est pour mieux souligner l'autocratique pouvoir de la noblesse anglophone. Le duc de Rossville dans *The Inheritance* s'oppose à toute réforme parlementaire : on peut supposer qu'il soutient le parti tory opposé à toute réforme et contre le whiggisme, autrement dit contre ce qui s'appellera le libéralisme à partir du Great Reform Act de 1832 . Déjà dans *Marriage*, l'ironie de Ferrier s'exerçait aux dépens des conservateurs dont Sir Sampson MacLaughlan était le représentant flétri. Pour mieux comprendre la montée du whiggisme qui plus tard, avec les radicaux, donnera le parti libéral ainsi que la nécessité de réforme dont Ferrier a été la contemporaine, lire : E.J.Evans, *The Great Reform Act of 1832*, Methuen & Co, 1983.

dignité de Lord Rossville dont elle est la parente, émaille son anglais sans fautes de mots écossais. A ceci nous voyons déjà que Ferrier se sert du contraste entre les différents parlers pour situer ses personnages socialement et du bon ou mauvais côté du patriotisme écossais.

Nous faisons connaissance avec l'oncle Adam Ramsay lors d'une scène orchestrée pour mettre en présence du vieil homme riche mais d'apparence avare, deux générations de Black que son bien ne laisse pas indifférent. En effet, l'oncle Adam appartient à la gentry avec une fortune conséquente de 70.000 livres et une large propriété que tout le monde lui envie mais où il ne met pas les pieds, préférant vivre simplement. Ceci explique donc l'assiduité de ses visiteurs(es). L'importance de sa fortune est telle qu'un même jour Mrs St Clair avec Gertrude, puis sa nièce Miss Bell Black, se rendent chez lui pour lui demander chacune de réserver son vote pour les élections locales, la première pour Lord Rossville et la dernière pour le candidat Black (le propriétaire de Bellevue). Au moment où Mrs St Clair et Gertrude frappent chez lui, la domestique vient de rendre son tablier et l'oncle Adam demeure seul dans l'unique pièce qui constitue son habitation. Le feu se meurt dans l'âtre, et les mouches tournoient. La description de l'oncle Adam est d'une telle précision que l'on pressent que Ferrier a une fois de plus pioché dans son entourage ; cette fois-ci, elle n'a pas eu à aller loin, ayant choisi son père comme modèle.¹ Alors que l'oncle Adam est frappé de la ressemblance de sa petite-nièce Gertrude avec Lizzie Lundy, la jeune fille qu'il a aimée, Mrs St Clair s'évanouit, fournissant accessoirement au lecteur une raison d'être sur ses gardes. Revenant à elle, la première chose que Mrs St Clair fait promettre à son oncle est de taire cette illusion de ressemblance afin que cela ne remonte pas aux oreilles de la noble famille de Rossville :

...But I own I – I should be sorry – I would rather that a report of such a resemblance were not to reach the Rossville family ; they now consider my daughter as one of themselves; and their pride might be hurt, you know, and a prejudice created, that might prove highly detrimental to Gertrude's best interests.'

'Set them up with their pride!' cried Mr. Ramsay – all softer emotions giving ways to indignation; 'their pride hurt, indeed, at being compared to Lizzie Lundy! – There's no a Rossville or a St Clair among them that e'er I saw fit to tie Lizzie Lundy's shoe – the queen upon the throne might have thought it an honour to be compared to Lizzie;' – and the little chamber seemed as though it would not contain him in his wrath as he paced up and down its narrow bounds, with his hands crossed behind his back : all shyness and embarrassment had vanished in this burst of passion, and uncle Adam stood revealed in his own character. (The Inheritance, p.85)

¹ Comme le rappelle Aline Grant : « ...Uncle Ramsay, in which Scott recognized so true a portrait of Mr. Ferrier that he often referred to him as "Uncle Adam" in his own intimate circle. » Aline Grant, *Susan Ferrier of Edinburgh, A Biography*, Denver, Alan Swallow, 1957, p.126.

Depuis l'étroitesse de sa bicoque, l'oncle Ramsay défie la notion de rang et la prétention. Son rôle n'est pas uniquement de nous mettre sur la piste – l'intrigue est très simple – mais de souligner mensonges et prétention qui menacent Gertrude, en laissant son bon sens et son entêtement intervenir directement ou se poser en marge, comme des poteaux indicateurs, de la même façon qu'au château de Rossville, Miss Pratt s'efforcera d'ouvrir les yeux de l'héroïne sur les défauts du colonel Delmour. Pour cet effet, le narrateur mène sans attendre la première cible de la satire à la rencontre des deux femmes et sous le toit de l'oncle Ramsay. Il s'agit de Miss Bell Black, petite-nièce de l'oncle Ramsay. Vêtue de façon exagérément élégante (« feathered and furbelowed ») comme cela sied à une famille enrichie qui veut le faire savoir, Miss Bell Black est la fiancée d'un major qui a fait fortune en Inde, justifiant ainsi l'appellation qu'on lui donne de « nabab ». Sardonique, parcequ'il sait de quelle fibre intéressée est constituée sa petite-nièce, l'oncle Adam lui demande où est passé son fiancé. Le dialogue oppose l'accent gaélique à l'anglais tout nouvellement « poli », la simplicité de la vie rustique aux façons encore mal ficelées de Miss Bell Black, et introduit le nabab, sa fiancée et l'oncle Ramsay par une technique de relais d'objets symbolisant la richesse et l'emploi de cette richesse.

'Weel, Miss Bell,' said he, 'what have you made of your nawbob – your swain – your lover – your what-do-ye-call-him?'

'If you mean the Major,' said Miss Bell with dignity, 'he walked into town with me and is gone to look at a pair of carriage-horses that are for sale at the White Bear; (...)' ' (...) I really wish, uncle, if you mean to remain here, you would get a blind for your window, for every body is seen in this room; and in my situation it is not very pleasant, I assure you, to be exposed to every body that passes; - that was the Boghall carriage that passed just now, and they must think it very odd to have me sitting here when I declined an invitation to dinner there for to-morrow, upon the plea that I went nowhere at present.'

'Then what brings you here, if you're not fit to be seen?' demanded uncle Adam in a most wrathful accent.

'I must confess, my dear uncle,' said Mrs. St Clair, glad of an opening for expressing her sentiments, and at the same time, softening the tone of the conversation, 'this house does not seem quite suitable for you.'

'What ails the house?' asked him sharply.

'I beg pardon, I understood (perhaps I was minsinformed) that you were the proprietor of a charming place in this neighbourhood.'

'Weel?' This was put in so startling a manner that Mrs. St Clair's courage failed her, and she feared to reply; - not so Miss Bell.

'Well! To think of anybody in their senses living in this little, vulgar, shabby hole, when you have such a house as Broom Park standing empty – I assure you, uncle, it has a very odd appearance in the eyes of the world.'

'Miss Bell Black, you that's such a wise, sensible, weel-informed woman, that kens aw things, will you ha'e the goodness to tell me what are the eyes of the warld, and whar do they stand?' (...).'

Miss Bell hesitated a little. – ‘Why, I can only tell you, uncle, that Lord Fairacre was quite confounded when the Major told him you had never taken possession of Broom Park yet and said it was most extraordinary that you should continue to live in a house that was hardly good enough for a dog-kennel ; and Boghall, who was present, said he did not believe the whole house was the size of his kitchen, and the Major...’

‘ And so these are the eyes of the world!’ cried Mr Ramsay, with a sort of growling sardonic laugh; ‘pretty eyes they are, to be sure, to drive a man out of his ain hoose! – The ane a poor silly spendthrift, the t’ither a great gormandizing swash, and the third – but how comes the warld to have but three eyes? – can you no mak out a forth? (...) then in a lower key, and muttering to himself, ‘Spendthrifts and ne’er-do-weels on the ae side, fules and tawpies on the t’ither – a true picture of the warld!’ (The Inheritance, p.88-89)

Il y a une douleur philosophique dans la constatation finale qui porte sur le nouveau monde affairé à consommer et à paraître. C’est le choix comique d’épithètes familières à tournure écossaise du parler de l’oncle Adam Ramsay qui outre la satire, élevant son propos au niveau d’une querelle des Anciens et des Modernes à sa façon : le monde des Anciens philosophant sur les mœurs et le monde contemporain de l’argent qui bouge : l’argent est produit, multiplié, gaspillé. L’amertume de l’oncle Adam est bien celle du satiriste, mais nous ne sommes plus dans le monde simpliste d’un Captain Mirvan (*Evelina*). La satire exprime l’écoeurement.

Le toupet de Miss Bell Black ne s’arrête pas là : n’insinue t-elle pas que son fiancé et elle-même seraient prêts à louer Broom Park puisque l’argent ne fait pas défaut ? Lorsque nièce et petites-nièces se retirent, l’oncle Adam est colère et fulmination. S’il demeure amadoué par les façons de Mrs St Clair, sa nièce tout aussi intéressée que Miss Bell mais plus expérimentée, c’est à cause de Gertrude dont le visage évoque Lizzie Lundy : en conséquence, l’oncle Adam ne se méfiera à raison ni de l’une et à tort ni de l’autre.

Cette scène difficile à résumer nous montre plusieurs degrés d’ascension sur l’échelle de l’enrichissement rural. Nous apprenons de la bouche de l’oncle Adam de quoi retournent les rejetons des familles concernées et il est manifeste que Broom Park n’ira, loué ou attribué qu’à une personne pour laquelle il aura assez d’estime. A exclure donc les nababs et autres fils de famille bons à rien. L’oncle Adam a certes un talon d’Achille qui est ainsi résumé : « ...but he cared lest the world should think he cared for the world – or lest the world should say that he was vain, or proud, or ostentatious, or expensive. » (*The Inheritance*, p.92). Ce trait de caractère ajoute à l’originalité du personnage et achève de le rendre attachant, alors que sa perspicacité, sa vivacité et sa susceptibilité le complètent. Son humour sarcastique ressort d’autant plus que Ferrier lui conserve une frugalité d’expression (et un accent écossais) qui s’associe avec son esprit d’indépendance et un refus catégorique

de la mise en scène. Pour cette raison-même, l'oncle Adam refuse que le major nabab fasse mener des chevaux devant sa porte (il ne veut pas passer pour un homme dépensier qui préfère cheval et attelage à l'usage de ses propres jambes) ou, plus tard, lorsqu'il est reçu comme invité au château de Rossville, il n'admet pas de voir dans le portrait de Lizzie Lundy peinte en Diane chasseresse la jeune fille aimée, n'appréciant pas les « cornes » (le croissant) qu'on lui met sur la tête ni la nudité. Mais la satire ne s'exprime pas uniquement lors de ces scènes dans lesquelles plusieurs prétentions se cotoient. La satire ressort dans la façon d'entremêler les personnages appartenant au comique avec l'intrigue sombre et les machinations de Mrs St Clair. De fait, la satire joue sans pitié sur le matérialisme dominant dans l'œuvre et ce à tous les échelons de la société. L'aspect de crédibilité donné à Mrs St Clair permet une lente exposition du personnage, révélant progressivement une femme dure dont l'ambition dicte une conduite implacable et inhumaine : sa fille sur laquelle elle exerce un chantage émotionnel finit par s'éloigner d'elle affectivement, et tout lien est rompu. Mais les divers rouages que constituent les personnages de toutes sortes qui ambitionnent rang et fortune continuent de s'engrener à la fois autour d'elle et par elle. Alors que dans *Marriage*, la satire jouait avec les représentations comiques de personnages caricaturés – c'est le cas de l'incarnation de l'esprit de consommation par Lady Juliana – dans *The Inheritance*, la satire est cruelle et fait des victimes, menant le lecteur à des impasses pour mieux le surprendre.¹ Nous ne voyons de Mrs St Clair que sa conduite de femme du grand monde, polie et réservée ou des scènes insolitement glacées où l'amour maternel est absent et lors desquelles elle pousse Gertrude à faire de son mieux pour emprunter de l'argent à l'oncle Adam, par exemple. Lorsque l'oncle Adam réclame à Gertrude les intérêts sur la somme qu'elle lui rend pour lui enseigner la valeur de l'argent, ce détail tout pédagogique s'intègre dans sa personnalité et, d'une façon horatienne, rend le défaut du personnage attachant parce que sa façon humoristique de s'exprimer fait comprendre au lecteur qu'il est totalement dénué de malice.

Avec des personnages comme Mrs St Clair et Lewinston, Lord Rossville et Delmour, l'oncle Adam et Miss Pratt, Lyndsay et Gertrude, ainsi que les personnages secondaires bien déterminés par leur fortune, manque de fortune ou gaspillage de fortune, les bons et les méchants sont clairement définis par leur position vis-à-vis de l'argent (et du rang social). *The Inheritance* traite du même sujet que *Cecilia* mais au lieu d'une société refermée sur elle-même, nous avons la juxtaposition des nationalités et des mœurs (Ecosse, Angleterre,

¹ Il faut tout de même reconnaître que l'intrigue est cousue de fil blanc pour deux raisons : il y a trop d'indices, et les romans gothiques ont depuis longtemps prédisposé le lecteur à des rebondissements.

Amérique du Nord) assemblées satiriquement autour du pouvoir et de l'importance que confère l'argent. Cette juxtaposition remplace la tranche verticale de société que traitait Burney dans *Cecilia*.

Avec sa fortune de 70.000 livres et sa propriété, l'oncle Adam est un point d'attraction autour duquel orbite sa famille. Les seules personnes désintéressées qui se lient d'amitié avec lui sont Gertrude, la petite-nièce Anne Black qui veut épouser un pasteur sans poste et qui est un exemple de patience et de bonté chrétienne spécialement créée pour l'exemple, ainsi que la babillarde Miss Pratt. Cette dernière, sans la moindre fortune et vivant aux dépens de la famille Rossville, se révélera avoir une portée singulière sur l'intrigue.

La satirisation de personnages comiques comme l'oncle Adam et Miss Pratt répond à un double emploi dans l'intrigue. Elle sert de récréation et, comme chez Shakespeare, devient lourde de symboles qui informent le lecteur sur le motif de la satire comme sur l'état des choses dans la progression de l'intrigue, que cela ait trait à la fortune ou le caractère vrai de personnages dont on ne soupçonne pas encore les défauts. C'est ainsi que Miss Pratt nous apprend de quoi il retourne sur le penchant pour le jeu du fringant colonel Delmour alors qu'elle révèle à Gertrude que ce dernier doit 7000 livres à son cousin Edward Lyndsay pour avoir remboursé ses dettes de jeu :

'...he's a great deal older, you know, and was very soon old in the ways of the world ; he's no such chicken, for, as young as he looks, he must now be a man between thirty and forty.' Miss Pratt knew to an hour his age, and that he was just thirty. *'Well, the colonel was by way of introducing him¹ into the fashionable circles, and a fine set or else not he initiated him into; he even took him into the gaming-table, where he lost some money; but what do ye think of his having to pay seven thousand pound and upwards for the Colonel ? – Seven thousand pound gambled away in one night, and not a shilling to pay it! The consequence was, he must have sold out and be ruined or ever if Edward Lyndsay had not advanced the money; and to this day, I'll be bound for it, he has never touched one halfpenny of principal or interest.'* (*The Inheritance*, p.162)

Les sources d'information de Miss Pratt sont exagérément détournées ; dénuée de tout scrupule délicat, elle a su cela en lisant une lettre qui ne lui était pas adressée en se débrouillant pour mettre la main dessus. Ce détail, qui sert de mise en garde, dit au lecteur que le colonel Delmour est un personnage sur le compte duquel Gertrude se trompe, et si nous condamnons les moyens, nous ne pouvons pas en nier l'importance de la finalité. Au fur et à mesure que nous découvrons le caractère de Miss Pratt, ses allusions au monde de

¹ Le héros, Edward Lyndsay.

l'argent et le manque de révérence qu'elle a pour le pompeux Lord Rossville, par exemple, nous comprenons que son personnage comique est, comme celui de l'oncle Adam, utile au bien-être de Gertrude tout en aiguillant un peu trop bien le lecteur dans l'intrigue. Autrement dit, il y a deux sortes d'écoles satiriques mises en parallèle pour servir l'intrigue : la satire horatienne s'amuse de Miss Pratt, de l'oncle Adam, et de personnages secondaires qui aspirent tous à se faire un nom grâce à leur récente fortune comme les Waddell (Miss Bell Black et son mari, le major nabab) qui s'inventent un blason¹ ; la satire juvénalienne réinterprétée dans ce roman féminin condamne, par contraste, le comte de Rossville, Mrs St Clair, Delmour et l'arrivisme des Black. Le maître-chanteur qui survient quand on s'y attend le moins, puisqu'on le croit noyé, pour le voir ressurgir dans les derniers chapitres dans toute la vigueur de son insultante brutalité, complète la liste des personnages auxquels l'auteur prête accent et parler adéquatement calculés pour que le lecteur comprenne la portée de la dérision. Il n'y a qu'un châtiment via le ridicule dans *The Inheritance* et ce n'est pas le moindre puisque la mort frappe à la façon d'un crime de lèse-majesté à l'encontre de l'orgueil amidonné du comte de Rossville. Gardant en mémoire le fait que Lord Rossville se trouve en haut de la pyramide de la fortune et du pouvoir de par son titre et les propriétés qui s'y rattachent, quoi de plus approprié que de voir cet homme sans cœur châtié par le biais de son orgueil ? Et qui mieux qu'un personnage ridiculisé pour être à l'origine de sa chute ? Le passage suivant illustre justement le processus de la satire qui joue sur le grotesque des symboles, utilisant ceux-ci comme moyen de châtiment.

Miss Pratt est obligée de séjourner chez l'une de ses proches à Skinflint Cottage à cause d'une tempête de neige. Pour des raisons compréhensibles de son point de vue et peut-être de celui de certains lecteurs, elle décide de rentrer au château parce qu'elle en a assez de Skinflint Cottage où elle trouve son séjour désagréable. L'ironie humoristique du narrateur insiste sur le fait que Miss Pratt ne saurait avouer les véritables raisons de son départ, raisons qui sont les suivantes :

(...) Miss Pratt, in the course of circulation, had landed at Skinflint Cottage, which she sometimes used as a stepping-stone but never as a resting-place ; here, however, she

¹ Comme ce petit passage le démontre qui met en scène Miss Pratt, les Waddell et leur attelage :

'A very handsome carriage it is,' said Miss Pratt, as it wheeled past the windows.

'Very plain – but the Major and I are both partial to everything plain.'

This plainness consisted in bright blue body, with large scarlet arms, bearing the Black and the Waddell quartering, mantle, crest, cipher, couped gules, and all appliances to boot. (The Inheritance, p.348) Les couleurs vives et tous les détails héraldiques faux et que la fortune procure mis en opposition à l'ironique épithète de « plain », sont naturellement l'expression d'une satire qui s'amuse de l'arrivisme et des fortunes toutes récentes. Dans le cas du nabab, il est clair que sa fortune n'a pu que se construire aux dépens d'Indiens qu'il a exploités d'une façon ou d'une autre, « détail » qui mérite d'être mentionné.

*had been taken prisoner by the snow-storm, and confined for a week in a small house full of children – some in measles – some in scarlet fevers – some in whooping-coughs – the only healthy individuals two strongly unruly boys, just broke loose from school for the holidays. The fare was bad – her bed was hard – her blankets heavy – her pillows few – her curtains thin – and her room, which was next to the nursery, to her own expression, ‘smoked like a killogie’.*¹ (*The Inheritance*, p.274)

Cette enfilade de plaintes invraisemblables autant en ce qui concerne la simultanéité des maladies infantiles que les manies d’une femme gâtée par sa vie à Rossville, une vie, somme toute, plutôt parasitique, constitue naturellement l’argument que se récite Miss Pratt pour décamper. Profitant d’une offre de transport au moyen d’un vieux carrosse tiré par des chevaux qui n’en peuvent plus, Miss Pratt se retrouve confrontée à un choix dont l’issue est décisive : monter sur un cheval de trait avec ses multiples bagages ou voyager dans le confortable corbillard de Mr M’Vitae², croque-mort et distillateur maison de whisky, tiré par six robustes chevaux – de quoi hâter le mort vers son dernier logis – pour la ramener au château de Rossville. Miss Pratt choisit le corbillard, et l’effet sur le comte de Rossville est dévastateur :

*(...) there was something in having a hearse, and the hearse of Mr. M’Vitae, the radical distiller, thus forced within his walls, he could not away with. Death, even in its most dignified attitude, with all its proudest trophies, would still have been an appalling spectacle to Lord Rossville; but, in its present vulgar and almost burlesque form, it was altogether insupportable. (...) still a lurking fear had taken possession of his mind, and he could not divest himself of the train of ideas which had been excited by beholding, in horrid array, Death’s cavalcade approach his dwelling. He passed a restless night – he thought of what the county would say, and what he should say to the county – he thought of whether he would not be justified in banishing Miss Pratt for ever from his presence. (...) when his servant entered in the morning, he found his master a lifeless corpse. (*The Inheritance*, p.275-276)*

Le châtement de l’orgueil s’opère donc par l’assaut combiné du ridicule, de la vulgarité et de l’irrespect symbolisé par le radicalisme politique qui pénètre dans le fief de l’aristocratie ; l’excès nécessaire à la satire provient du fait que le comte de Rossville est

¹ Petit fourneau de cuisson artisanale, le kiln. Le killogie était soit l’espace vide devant le kiln soit le kiln lui-même.

² Notons ici encore le jeu de l’auteur avec les noms propres inventés de toutes pièces. Mr M’Vitae, un radical, autrement dit une nouvelle faction de ce mouvement libéral qui demandait davantage de pouvoir parlementaire et de changement, est tout à la fois croque-mort et distillateur maison de whisky. Les Highlands étaient célèbres pour les bouilleurs de cru dont la clientèle (illégal : la distillerie de whisky n’était autorisée que pour la maisonnée) échappait aux grandes distilleries des Lowlands comme les Steins et les Haigs. La promulgation de l’Exercise Act de 1823 contribua également à affaiblir les grandes distilleries qui devaient lutter contre la mode du gin en Angleterre. A partir de ce moment les restrictions légales disparurent et le marché du whisky devint libre. Source : www.whisky-distilleries.info, au chapitre *History of Scotch Whisky between 1788 and 1823*.

puni par son propre orgueil. C'est cet orgueil qui transforme la réalité en cauchemar et en surréalité, et ce parce que l'auteur a choisi d'accoupler croque-mort avec radicalisme et distillation de whisky. On peut naturellement en déduire que le comte de Rossville est politiquement tory, anglophone, et opposé au libéralisme au cas où celui-ci s'en prendrait aux prérogatives de l'aristocratie. Même si certains aristocrates étaient du côté du libéralisme, autrement dit des aristocrates progressistes, ce n'est visiblement pas le cas du comte de Rossville. D'autre part, Mr M'Vitae, avec ses six chevaux et son whisky maison, peut être regardé, même par le lectorat du 21^{ème} siècle, comme un symbole d'envoi exprès *ad patres*. Il y a une petite ironie sur le nom du croque-mort, M'Vitae, qui rappelle naturellement l'appellation « élixir de vie » pour tout breuvage merveilleux. En l'occurrence, le whisky. Revenons au comte de Rossville. Écossais, bien qu'anglophone, le comte laisse divaguer son imagination superstitieuse – trait caractéristique de bien des personnages écossais chez Ferrier. Le mot cavalcade évoque naturellement une vision tourbillonnante comme celle d'un cortège macabre. L'opposition entre les pompes et circonstances qui devaient aller de pair avec la mort d'un aristocrate et la vulgarité du corbillard et de son conducteur – la plèbe envahissant le domaine altier – comme un ressouvenir de la Révolution Française – ne suscite pas chez le lecteur une idée de terreur ; non, la vision répétitive enflammée par l'orgueil du nom, du rang, de la fortune et du pouvoir, provoque la dérision ; l'absurdité et le décalage entre deux personnages socialement aussi dissemblables qu'un puissant comte et une vieille fille qui voyage gaillardement et irrévérencieusement dans un corbillard ajoutent à la force du point final à leurs relations. Si la mort du comte est naturellement indispensable pour donner à Gertrude le goût du pouvoir et de l'argent afin de la mettre moralement à l'épreuve, Miss Pratt est satiriquement nécessaire pour souligner la cause futile de la mort du comte et pour symboliser l'impact que peut avoir une femme d'infime valeur (socialement parlant) sur le sort d'un aristocrate orgueilleux. Le fait qu'un tel personnage – avec l'aide de la superstition – puisse être à l'origine de la mort du puissant comte de Rossville est un symbole fort, notamment parce qu'il s'agit d'une femme et que la métaphore du corbillard conduit par le radicalisme bouilleur de cru clandestin est introduite par ce personnage. Nous voyons donc en clair une coalition satirique mortelle liguée contre ce qu'incarne le comte de Rossville, à savoir fortune, pouvoir, patriarcat, orgueil et toryisme fossilisé par l'opposition au progrès. Cette coalition se compose d'une femme sans fortune ni pouvoir, d'un corbillard destiné à emporter le commun des mortels (avec une insistance sur la symbolique du mot « commun » en opposition à toute synecdoque possible pour représenter

l'aristocratie) vers sa dernière demeure, corbillard voyant qui finalement emportera métaphoriquement l'aristocrate, et le cocher/croque-mort/bouilleur de cru qui fouette ses chevaux à travers la neige jusqu'au perron du château, personnage dont les caractéristiques conjuguent l'éthylisme, la révolution et la familiarité avec la mort. Un tel passage satirique est très fort, plus fort que ce que l'on peut voir dans *Marriage*, et cela donne à penser. Pourquoi Ferrier, appartenant à la gentry professionnelle d'Edimbourg et amie de la nièce du puissant duc d'Argyll, manie t-elle la satire dans cette direction inattendue ? On peut risquer une hypothèse. Amie, comme l'était son père, de Walter Scott avec qui elle partageait les vues sur les traditions écossaises, elle peut avoir réfléchi sur le rôle de certains aristocrates trop familiers avec l'Angleterre, voire complètement anglais. Le fait qu'elle insiste sur la perte de beauté sauvage des paysages écossais et la bienveillance qu'elle confère à des personnages aussi curieux que celui de l'oncle Adam qui refuse de se servir de sa fortune pour que l'on ne le dise pas dépensier et lit *Guy Mannering* en cachette pour ne pas avoir l'air de s'intéresser à un roman, l'importance des visions et des talents de seconde vue de certains de ses personnages, sont autant d'indices sur les éléments d'importance d'un écrit véritablement écossais. Et si Mr M'Vitae fait dans le whisky, le comte de Rossville ne buvait sans doute que du vin.

Après cette vision tourbillonnante de la neige, du corbillard tiré par six chevaux et de la mort de l'aristocrate, vision qui n'est pas sans évoquer une chute en enfer, nous allons revenir sur un dernier passage qui met en scène Miss Pratt et l'oncle Adam.

Les personnages de Miss Pratt et de l'oncle Adam sont légèrement caricaturés, mais la vraisemblance de leurs propos est indispensable pour que le lecteur s'interroge – en dépit d'un surplus d'informations de la part du narrateur – sur les indices qu'ils apportent à l'intrigue. Doit-il les prendre au sérieux ? C'est exactement la même tactique qu'emploiera Dickens lorsqu'il animera ses romans d'une flopée de pittoresques personnages secondaires qui influent sur la satire.

Miss Pratt ayant indirectement expédié le comte de Rossville dans l'au-delà, Gertrude devient comtesse de Rossville. Gertrude invite l'oncle Adam à séjourner au château, et c'est là que les deux personnages font connaissance. Leur rencontre est aussi le confluent des caractéristiques que Ferrier fignole depuis *Marriage* sur la représentation des Écossais traditionnels : rude bon sens, maintien d'un vocabulaire écossais dans le cadre grammatical de la langue anglaise, simplicité, sens de l'économie et réprobation du gaspillage, admiration pour toute propension à l'épargne sans que cela aille à l'avarice, mépris pour la

prétention et les apparences de la vanité que celle-ci fasse dans l'élégance ou dans la gastronomie.

La première rencontre entre Miss Pratt et l'oncle Adam les met d'accord sur la nécessité d'être économe et démontre que Miss Pratt a des talents cachés qui sont normalement l'apanage d'un homme, surtout à l'époque. Nous restons naturellement dans le domaine de l'argent. Miss Pratt et l'oncle Adam sont assis devant un grand feu de cheminée :

'There'll be nae want o' a fire to cook the dinner, I'm sure,' said uncle Adam, pointing to the well-filled chimney; 'there's a fire might roast an ox. There's no possibility o' going near it.'

'I'm sure that's true; for I am quite o' your opinion, Mr Ramsay, as the old byeword says, 'better a wee ingle to warm ye, than a muckle fire to burn you.' It's really a sin to see such fires; (...).

(...) Miss Pratt now turned to the newspaper. – I'm just taking a glance of the stocks; for though it's but little I have to do with them, still, you know, 'we all bow to the bush we get bield from'¹. – Ay! There's another tumble, I see, down to 80 and a fraction – rose to 80 3/8 – some done so high as 81 1/4 – left off, at the close, at 80 1/2.'

'That's the 3 per cents. – and what are India bonds?' asked Mr Ramsay.

'India bonds, 61 to 63 premium – long annuities shut short ditto,' etc & etc & etc &.

And Miss Pratt, in the twinkling of an eye, ran through the whole range of the money-market, displaying in her career, the most complete knowledge of each and every branch as though she had been born and bred a stock-jobber.

Uncle Adam was astonished! He had read of women ascending to the skies in balloons, and descending to the depths of the sea in bells; but for a woman to have entered the SANCTUM SANCTORUM of the stock-exchange, and to know, to a fraction, the difference between 3 percents.red and 3percents.acc – and to be mistress of all the dread mysteries of script and omnium! – it was what uncle Adam in all his philosophy never dreamed of, and Miss Pratt rose at least 5 percents. in his estimation. (The Inheritance, p.300-301)

Ces deux personnages partagent les mêmes valeurs, mais voilà qu'une femme aux très petits moyens boursicote autant qu'un propriétaire terrien avec une large fortune. Il faut bien que l'honnêteté masculine reconnaisse enfin l'importance de l'intelligence féminine et voilà qui est chose faite, même si ce n'est que de cinq pour cent.

Ce passage est choisi dans ce travail comme épilogue à la démonstration écossaise. Nous sommes partis d'une mesure et nous demeurons dans la même modestie d'ambition. Mais la fortune est une finalité louable, l'Ecosse est en marche autant que l'Angleterre vers le monde des affaires et même davantage car que serait la philosophie capitaliste sans l'Écossais Adam Smith? Chacun avance avec ses moyens, même les vieilles filles sans

¹ « We get bield from » : la réédition de 2009 redonne la prononciation du texte original : « we get bield frae... »

fortune. Mais Miss Pratt ne peut pas avoir l'indépendance d'un homme ; elle y pallie donc en manquant de certains scrupules. On s'aperçoit cependant que le bon sens gère son absence de scrupules, et la façon dénuée de respect dont elle s'adressait régulièrement à ses supérieurs hiérarchiques souligne son optimisme et son désintéret du décorum.¹

Contrairement à ce qu'écrit Mary Cullinan², il y a toutes les preuves et les apparences, à l'analyse, de l'importance de ces deux originaux dans l'intrigue comme dans la thématique. Nous avons vu comme leur jugement acéré leur permettait de déceler l'hypocrisie. Si Miss Pratt a suffisamment de personnalité pour n'avoir peur de rien, pas même de chevaucher dans un corbillard, elle ne redoute pas non plus le colonel Delmour. Ce n'est qu'en son absence que Gertrude se laisse aller à des dépenses dont elle finit par avoir honte et à des sorties à Londres avec Delmour. Lorsque Miss Pratt revient sur le terrain, Delmour s'est éclipsé. Quant à l'oncle Adam, il nous a mis sur la piste de Lizzie Lundy et à cause de lui Mrs St Clair tremble de voir ses plans déjoués.

Ces deux personnages acquièrent de l'importance au fil des pages mais la satire ne joue pas que par eux. Une satire plus sombre est articulée autour de Mrs St Clair et du maître-chanteur américain, mais nous n'avons de démesure que dans la cupidité de la fausse mère et dans la menace de Lewinston de vendre sa prétendue fille au plus offrant dans le New Jersey tout en ponctuant ses phrases du juron américain le plus connu alors en Grande-Bretagne « By Jingo ! ». Cette démesure ressort parce que les personnages de l'oncle Adam et de Miss Pratt demeurent modestes dans leur façon de vivre comme dans ce qu'ils attendent du monde, l'un dans sa bicoque, l'autre parasitant sans vergogne ceux qu'elle n'estime point et qui sont, comme par hasard, plus riches qu'elle. A côté de Mrs St Clair et de Lewinston, les défauts des uns et les travers des autres – exceptons l'inflexible comte de Rossville et le colonel Delmour – ne sont que de menues peccadilles. Mrs St Clair n'extorque t-elle pas à sa prétendue fille des promesses de silence et les moyens de payer le maître-chanteur, lui prenant tout le peu de valeur en bijoux et autres reçus par son père pour payer Lewinston une première fois ? Quant à Lewinston, il vise trop haut pour être crédible,

¹ Ainsi Miss Pratt s'adressait sans cérémonie au comte de Rossville et à ses invités : « How do you do, my Lord ? No bilious attacks, I hope, of late ? – Lady Betty, as stout as ever I see; and my old friend Flora as fat as a collared eel. » (*The Inheritance*, p.33)

² Elle écrit : « Miss Pratt and Uncle Adam are somewhat extraneous to the serious plot (although Uncle Adam provides Gertrude with her second « inheritance ») but both are vital to the thematic concerns of the novel. » Mary Cullinan, *Susan Ferrier*, California State University, Hayward, Twayne Publishers, Boston, 1984, p.74. Pour Cullinan, les thématiques essentielles ne sont pas le pouvoir et l'argent mais la vérité et la dissimulation. Ces deux dernières thématiques sont, à mon avis, des subdivisions des thématiques principales que j'estime clairement exposées par Ferrier. Malgré tout l'intérêt du travail et des recherches de Cullinan, l'analyse de *The Inheritance* dans son ouvrage montre que l'œuvre n'a pas retenu son attention dans les détails. Or ce sont les détails qui constituent le tissu social et la matière à satire de même que recoupements, et indices pour la piste à suivre.

s'installant à Rossville avec ses compères comme s'il était chez lui, obligeant les cuisines à un menu américain, faisant trembler les femmes sous le couperet de ses menaces alors qu'il suffit qu'apparaisse Edward Lyndsay pour démontrer combien il est facile de les acheter et de les renvoyer chez eux à grands coups de pied.

Il est intéressant de constater comment Ferrier joue avec l'intrigue et les moyens de la satire pour dresser un portrait de l'Ecosse contrastée entre tradition et progrès, entre vanité et modestie, entre prétention et mépris du décorum. C'est dans un tel contexte – qu'il n'est pas trop difficile d'imaginer similaire à ce que Ferrier connaissait puisque ses biographes s'accordent à reconnaître qu'elle « peignait » d'après nature – que le personnage de l'héroïne devient adulte et généreux en dépit de ses premiers caprices et de l'erreur qu'elle commet d'aimer Delmour au lieu du parfait héros.

Si Mrs St Clair perd tout ce qu'elle a misé et recommence au sein de sa famille Black à se recomposer un personnage froid et civil qui rejette toute connexion avec l'héroïne (son ex « fille »), l'Américain Lewiston ne s'en tire pas mieux. Achéons notre analyse sur lui.

Que penser de ce personnage ? Les points de vue des divers lectorats au travers du temps ne peuvent qu'être partagés. Si le lectorat mal informé du 19^{ème} siècle pouvait considérer Lewiston comme réaliste, et sous bien des aspects il peut l'être, à notre époque, nous pouvons en toute légitimité – et cela ajoute aux diverses dimensions de l'œuvre – considérer que l'Américain Lewiston EST une caricature. Que les critiques américains de *The Inheritance* se rassèrent : Lewiston n'est pas une caricature exacte des Américains mais une caricature de l'image que se faisaient l'Angleterre et l'Ecosse d'un peuple devenu indépendant et qu'ils avaient du mal à considérer comme acceptable au vu des différences dans les mœurs. Lewiston est un épouvantail et une satire, une moquerie de pacotille que seul le héros est à même de démasquer. Il y a une nécessité à cela ; comme caricature, il sert non seulement à son auto-exposition et peut-être, dans l'esprit du premier quart du 19^{ème} siècle, à satiriser la cupidité des Américains vis-à-vis de l'argent, mais surtout il aide à mettre en parallèle l'inflexible matérialisme de l'ambitieuse Mrs St Clair qui joue le sort de Gertrude pour mettre la main sur richesses, rang et pouvoir qui constituent l'apanage du grand-monde. Si nous ne tenons compte que du contexte qui nous explique que Ferrier n'a guère voyagé – contrairement à Burney – et que depuis Edimbourg les mœurs américaines pouvaient sembler assez rustres, Lewiston est un personnage à mettre au même niveau que tous les criminels chez Dickens, Collins, voire Conan Doyle. A l'inverse, si nous tenons pour dit que Lewiston est une caricature, nous retrouvons un lointain écho de Juvénal mais plus encore, nous voyons le roman satirique prendre une tournure nouvelle. La recette qui

mêle la satire, un fourmillement de personnages, une intrigue étoffée de mystère, des morts successives, un criminel de bas étage et une femme calculatrice et sans cœur – une femme du monde comme la Mrs Merdle de *Little Dorrit* – cette recette est celle mise au point par une succession de romancières. Mais c'est un homme qui fera de cette recette un succès littéraire, et cet homme n'est pas oublié de nos jours : il s'agit de Dickens, le romancier satiriste du 19^{ème} siècle dans toute son excellence. Il ne s'agit nullement d'affirmer que Dickens se serait inspiré de Ferrier – mais pourquoi pas ? Ferrier était abondamment publiée à l'époque tout comme Burney – mais de voir où conduit l'évolution du roman satirique qui fut pendant un demi-siècle au moins le domaine privilégié des romancières.

Pour les niveaux différents de satire, pour son intrigue équilibrée, pour la claire délimitation des appartenances sociales et territoriales, *The Inheritance* constitue une œuvre qui ne mérite pas de tomber dans l'oubli ni d'être reléguée dans un sous-sol de bibliothèque où nul n'a accès. *The Inheritance*, publiée en 1824, clôt notre démonstration sur la thématique de la satire de l'argent dans le roman féminin britannique de l'époque georgienne.

C O N C L U S I O N

Le but de ce travail était de démontrer par l'analyse de l'écriture et de l'intrigue des romans sélectionnés comment la technique satirique de trois romancières permet une liberté d'expression sur plusieurs plans et devient en même temps un moyen de critique sociale et

de revendication non-dite. La critique sociale s'adresse autant aux hommes qu'aux femmes, la revendication demande qu'une femme respectable soit respectée du monde patriarcal et ce dans différents domaines. Si la satire permet une plus grande liberté de critique, son emploi pour une romancière de l'époque requiert un grand maniement du double-entendre, de l'ironie ou de l'usage du discours auto-dénonciateur à cause de l'exiguïté de marge de manœuvre concédée à une femme écrivain qui cherche à réussir dans le domaine littéraire et donc à se concilier les bonnes grâces de la critique et des éditeurs. La problématique de cette thèse portait essentiellement sur la satire ciblant le matérialisme, les raisons étant de deux ordres : d'une part, la femme depuis la classe moyenne à l'aristocratie n'avait pas accès – ou très peu – à une carrière qui lui permette de vivre bien et de s'exprimer pleinement, d'autre part, l'époque choisie est celle de l'éclosion de la consommation de masse. D'où le choix qui a été fait de séparer le travail d'analyse en deux parties inégales, avec deux thématiques bien distinctes.

La problématique de cette thèse a démontré par de multiples moyens, notamment par le biais de contraste entre satire et sérieux, dans quelle situation financière inextricable se trouvait la jeune fille – et toute femme célibataire – face à trois options : se marier et accepter tacitement les décrets, voire les frasques, de son mari, être obligée à une profession ingrate si elle a un tant soit peu d'aptitude à l'enseignement d'enfants gâtés ou vivre jusqu'à sa mort d'une somme jamais ajustée à l'inflation, somme décidée par sa famille et les moyens dont celle-ci dispose. Les caricatures extrêmes de femmes mariées utilisées par Ferrier nous servent également, à nous, lecteurs du 21^{ème} siècle, à comprendre jusqu'à quelle extravagance le manque d'éducation intellectuelle pouvait affecter la femme. Nous nous sommes bornés à travailler sur l'écrit seul et sans nous préoccuper de l'intention d'auteur pour la simple raison que la satire est un révélateur multiple qui positionne le lecteur face à plusieurs degrés de dénigrement, parmi lesquels se trouve le dénigrement naturel et malgré elle de la romancière. L'emploi de la satire provient sans doute autant de l'intention que de la pétulance de l'écrivain. Afin de mieux faire ressortir les divers plans que la satire suggère en situant le texte en sa qualité de produit fini face au contexte d'une part et au lecteur d'autre part, nous avons dû nous attarder sur une liste de notions et d'introductions à la réalité sociohistorique afin de travailler l'analyse critique dans plusieurs dimensions. En d'autres mots, la problématique de la thèse était de démontrer que la satire est une arme de choix pour une romancière de l'époque pour s'exprimer librement, au nez et à la barbe d'une partie du lectorat conventionnel – dans la lignée patriarcale dont nous avons abondamment parlé – et même pour sous-entendre l'indicible ; autrement dit, pour

dénoncer derrière le ridicule et la métonymie d'un objet aussi simple qu'une perruque ou une théière, le peu de cas dont il était fait de la femme dans la société d'alors, notamment quand elle vieillissait, quand elle n'avait pas de dot, ou qu'elle était la proie désirable de multiples libertins aussi bien appâtés par sa beauté que par sa fortune personnelle (*Cecilia*). Rappelons en outre que la satire dans les romans présentés pour cette thèse s'adresse aux deux sexes et démasque les abus des deux. Pour cette raison, l'emploi même de la satire par une femme écrivain est déjà un défi aux conventions, cela a été souligné maintes fois. Le deuxième volet de la problématique était la mise en évidence des excès auxquels la société se livre lorsque l'objet et l'argent commencent à prendre le pas sur la vertu.

Nous sommes partis du principe que l'emploi de la satire présuppose non seulement une critique de travers et de ridicules mis en évidence par les différentes techniques satiriques, mais aussi une apologie implicite du contraire, apologie illustrée par la mise en place des caractères des héros, des vertus des héroïnes et des divers châtiments satiriques, qu'ils soient physiques ou vitupérateurs. La morale joue un rôle essentiel dans les romans féminins à partir du dernier quart du 18^{ème} siècle et nous avons adopté dès le départ le point de vue que ces romans sont autant satiriques que didactiques, dans le sens où le ridicule d'un travers met en évidence flatteuse son contraire. Nous avons parlé de cette apologie implicite dans la partie II, dans le chapitre sur le didactisme.

L'objet est représenté comme un symbole dont il faut se méfier car son acquisition est une tentation qui peut détourner la femme – et l'homme – du devoir. Les trois auteurs ont travaillé l'objet avec une souplesse d'écriture et un doigté dans la technique satirique qui donnent à réfléchir sur l'emprise de l'objet sur la société d'alors et d'aujourd'hui ; cette réflexion est certainement l'aboutissement de la démonstration, mais elle force le lecteur d'aujourd'hui à un bref examen de sa propre société. N'a-t-il pas le devoir de contempler le premier impact de la consommation qui commençait à se généraliser à l'intérieur des frontières britanniques avec l'apport bien entendu de la colonisation de l'Inde (importation des tissus), des comptoirs en Chine (importation et manufacture de porcelaine) et l'influence de la France (la mode) ? Quant à l'argent, la satire s'en empare prestement mais non pour le condamner. La nécessité de pouvoir vivre, l'évidence consternante de la misère engendrée par la pauvreté, et le fait que la jeune fille depuis les classes moyennes jusqu'à l'aristocratie soit un objet de comptabilité via la dot et autres possessions foncières s'y rattachant, donnent comme devoir de nécessité à la satire de dénigrer le mauvais usage de l'argent ; et naturellement, par contrecoup, la charité et la raisonnable gestion des terres et des rentes sont regardées comme des attitudes modèles. Avec la coutumière attitude des

critiques littéraires depuis les années 1960 de désapprouver ce qui contribue à la capitalisation – et ce n’est d’ailleurs pas une attitude nouvelle si l’on se rappelle *Eugénie Grandet* de Balzac – ces valeurs tombent encore parfois sous le couperet de la dénomination de « bourgeois » d’où la nécessité de l’intitulé « élément bourgeois » en Partie II-3-a. La charité était réservée aux femmes sous forme d’assistance matérielle de toutes sortes comme il en ressort quand Cecilia s’occupe de l’éducation des enfants Hill et quand Emma rend visite aux « pauvres »¹, et la gestion des terres aux hommes, comme cela s’entendait à l’époque, répartition des qualités humaines qui ne se discutent pas dans le contexte d’alors.

Il y avait beaucoup à dire et un large terrain de sujets à explorer afin de mettre face à face texte et contexte, produit fini et réception. Rappelons que nous avons tenté de faire la part de deux lectorats, celui d’alors et celui d’aujourd’hui lorsque le plan de compréhension ne pouvait plus fonctionner dans l’unanimité temporelle.

En ce qui concerne l’élément essentiel du sujet qui est la satire dans son élément générique, le roman féminin de la fin du 18^{ème} siècle et du début du 19^{ème} siècle, les recherches pour cette thèse ont été axées sur la transformation progressive et radicale des canons de la satire du 18^{ème} siècle pour les recycler et les incorporer dans le roman féminin, et sur les informations sociohistoriques qui facilitent non seulement la compréhension du dénigrement ou de l’emploi du miroir grossissant, mais également le contexte dans lequel évoluait la jeune fille d’alors. Sans recours aux sources contextuelles, il est aisé de partir sur un contresens ou de passer à côté de réflexions spirituelles qui appartiennent à leur époque. Quel lecteur ne trouverait pas lassantes les perpétuelles recherches de célibataires à fortune dans les intrigues de Austen s’il n’y avait la fine ironie et la qualité d’écriture de l’auteur ? En outre, il n’y a pas qu’une seule finalité à la satire des romans de Burney, Austen et Ferrier. Il était donc aussi important pour la compréhension de leurs diverses piques spirituelles de considérer les phénomènes littéraires comme celui des « *Bluestockings* » ou les genres du roman, que de faire connaissance avec la loi des enclosures ou l’utilisation de la mousseline pour les soirées où les jeunes filles sont mises « en vente » et les jeunes hommes les jugent en acquéreurs voire en maquignons (*Evelina, Northanger Abbey*)

Ce n’est donc pas un hasard si la texture des romans de Burney, Austen et Ferrier se forme parallèlement aux recherches des « *Bluestockings* » malgré le fait qu’aucune des romancières n’aie – en apparence – d’affinité avec le mouvement, attitude qui a été

¹ Voir début de chapitre Volume 1, chapitre X, p.81. *Emma*, Penguin, 2003 : « ... ; and on the morrow, Emma had a charitable visit to pay to a poor sick family, who lived a little way out of Highbury. »

plusieurs fois explicitée, et le mot « en apparence » a son importance comme nous l'avons vu. La juxtaposition intégrée dans le roman féminin des diverses écoles satiriques – essentiellement horatienne et juvénalienne – ainsi que l'incorporation de ce que Bakhtine définit comme satire ménippée, est mise en place par un mortier commun constitué d'humour et d'esprit, deux façons de s'exprimer que désapprouvaient les faiseurs de manuels de conduite pour les jeunes femmes ; ce mortier provient de la première moitié du 18^{ème} siècle en ce qui concerne les femmes, raison pour laquelle une incursion dans l'histoire du roman féminin jusqu'en 1750 était requise. L'introduction aux diverses écoles satiriques, tout comme aux moralisateurs comme Fordyce, ou aux modérateurs de la satire comme Steele et Addison, était absolument essentielle pour comprendre la technique puis les cibles des romans de Burney, Austen et Ferrier.

Le fait que ces romans mettent, d'une façon ou d'une autre, l'accent sur des objets en tant que cibles de satire allant jusqu'à l'emploi de la métonymie ou sur le pouvoir de l'argent comme source hypnotique des désirs autant masculins que féminins, justifiait donc la division de l'analyse en deux chapitres, même s'ils sont, par force, de longueurs inégales.

Les analyses critiques nécessaires à la démonstration sont censées avoir apporté la preuve d'une transformation réussie de la satire cruelle faite aux dépens des uns et des autres, satire qui caractérisait la période qui s'étendait jusqu'aux années 1750 au moins pour une adaptation à la vision féminine d'un monde dirigé légalement, coutumièrement et politiquement par des hommes. En outre, le monde matériel et matérialiste est une préoccupation qui oriente la satire ; même si celle-ci s'adresse également à d'autres travers, la possession de l'objet et la possession des biens, tout autant que la possession de la femme par l'objet et l'argent, sont deux axes qui ressortent si clairement à la lecture au premier comme au second degré, que les recherches dans le contexte social et historique semblent toujours insuffisantes ; pour rendre justice au sujet, il faudrait une thèse monumentale en plus de deux volumes. Deux éléments historiques saillant à travers l'écriture des trois romancières constituent à eux seuls des puits de sujets de recherche : la mise en marche de la Révolution Industrielle et son impact sur le monde littéraire féminin, et l'univers de Lumières, vers lequel les femmes écrivains se tournent avec espoir. Ces éléments historiques jouent un rôle important dans les ouvrages proposés ici pour cette thèse et, toujours en relation avec les romans féminins, demeurent des champs irrésistibles d'exploration en profondeur.

Comme nous l'avons vu en Partie I, le roman féminin de la première moitié du 18^{ème} siècle se préoccupait rarement de structurer l'espace féminin ou d'essayer de repousser ses limites vitales. Grâce à Burney notamment – mais aussi à Sarah Fielding – la satire a été modifiée et recyclée dans le roman autant avec l'esprit de discernement et d'exposition qui caractérise la satire féminine qu'avec le soin de constituer un ouvrage en prose dont l'intrigue ressemble de moins en moins à un journal de bord comme l'étaient bien des romans masculins précédents : évoquons Smollet ou la course effrénée entre campagne et Londres que fait subir Fielding à Tom Jones et Sophie Western. Il est aisé de voir en *Evelina* une transition entre la forme « journal de bord » propre à Smollet et celle que prendront les romans féminins qui s'axeront, avec ou sans satire, sur le sort des jeunes femmes très rarement maîtresses de leur destinée. Plus nous remontons vers le 19^{ème} siècle et plus la dépendance de la femme vis-à-vis du patriarcat paraît peser ; c'est évidemment une illusion, due en partie à la disparition, il me semble, de la satire dans l'écrit féminin. Car ce travail espère avoir démontré que la satire EST une liberté d'expression pour la femme du 18^{ème}/19^{ème} siècle, autant par sa forme, par les agréments propres à la satire, que par le contenu qui prête à la romancière une arme proto-féministe qui ne vise pas du tout à ériger les femmes en égales des hommes, mais à discrètement attirer l'attention d'un lectorat mixte sur le sort inique réservé aux femmes. En outre, certaines des fantaisies satiriques des trois auteurs laissent clairement entrevoir autant l'omnipotence du patriarcat que la part de pouvoir que la femme pourrait avoir et garder, le tout généralement lié à la condition matérielle des tandems. Il y a une part égale de piquant avec les tandems et la juxtaposition des extrêmes chez les trois romancières ; chez Burney, il y a le tandem Mirvan-Duval – des égaux du point de vue financier – ou le tandem Briggs-Delville, chez Austen il y a l'exposition de personnages comme Wickham face à la mère marieuse qu'est Mrs Bennet, et enfin, chez Ferrier, il y a les personnages vivaces de femmes enracinées dans le concret de tous les jours face à des hommes effacés, ratatinés, absents, puis morts, (rappelons-nous Miss Pratt tirant avantage du corbillard pour être ramenée chez elle dans la demeure du comte de Rossville).

La satire n'étant jamais là par hasard dans un écrit, ce travail a donc eu à cœur d'examiner ce que trois femmes presque contemporaines pouvaient avoir en commun en l'employant. Burney, Austen et Ferrier constituent certainement un trio évident d'écrivains ayant clairement recours à la satire et, si le roman satirique au tournant du 18^{ème}/19^{ème} siècle n'est pas entièrement l'apanage des femmes (n'oublions pas Oliver Goldsmith), il n'en est pas moins fortement féminin, voire proto-féministe. Nous aurions pu en outre nous

intéresser à l'Irlande avec Edgeworth, mais l'Angleterre et l'Ecosse demandent de nombreuses incursions dans le hors-texte, incursions sans doute même insuffisantes tant l'époque est bouillonnante et effervescente dans tous les domaines.

L'écriture et la façon d'exprimer la satire varient beaucoup d'une romancière à l'autre ; l'une est enjouée et spirituelle, la seconde décline toutes les teintes de l'ironie et la troisième travaille avec force dans la caricature et la surcharge. Mais ce qui se dit de l'une peut par moment s'appliquer aux autres : donc, il y a un lien commun, un espace entre l'écriture et les diverses possibilités d'interprétation de la satire qui devient la scène secrète sur laquelle le débat proto-féministe se tient. Revoyons brièvement les points essentiels qui marquent autant cet espace qu'ils permettent d'associer les trois romancières.

Avec un décalage temporel de dix ou vingt ans entre elles, Burney, Austen et Ferrier ont recours à la satire pour servir plus d'une finalité, c'est certain ; la critique de mœurs demeure la plus importante et inclut une peinture de la vie des femmes, de leurs travers et de leurs excès qui ne sert qu'à faire ressortir le domaine étriqué qui leur était réservé. Néanmoins, ce qui sous-tend la démonstration de cette thèse est la récurrence d'appositions entre excès et non-dit (les héroïnes sont trop vertueuses pour jamais se lancer dans un débat sur les droits de la femme), entre comportement masculin inacceptable et perfection du jeu de l'esprit et de la bienséance de la jeune fille modèle, enfin entre lucre et sentiment. A tous les niveaux sociaux ainsi qu'aux différentes époques relatives à chaque auteur, nous nous sommes retrouvés face à une constante qui émerge de derrière le jeu de la satire : un plaidoyer, peut-être inconscient et malgré elles, des romancières pour donner plus de considération aux « grâces féminines » qui incluent naturellement certaines facultés intellectuelles. Un second plaidoyer est plus progressif et nécessite une évolution dans l'écriture de chaque auteur : il s'agit du rejet du matérialisme dès qu'il corrompt la société, hommes comme femmes. Il est significatif que tant d'humour et tant de technique satirique se concentrent sur ce juste milieu entre le trop et le trop peu, et entre le bon et le mauvais usage du pouvoir d'achat. Nous ne pouvons pas ne pas sentir derrière ces peintures de mœurs parfois extravagantes une méfiance certaine à l'égard de l'éclosion du phénomène de consommation ; son existence paraît même menacer l'homme et la femme appartenant à la société des Lumières ou en descendant. C'est pour cette raison, nous l'avons vu, que Lord Orville (*Evelina*) et Darcy (*P&P*) doivent leur existence à l'apologie évidente de l'homme éclairé, et en particulier au roman de Richardson, *Sir Charles Grandison*. En eux, nous retrouvons une alliance des qualités de l'homme des Lumières alliées à celles du propriétaire terrien qui gère sagement son domaine. Par extension, il en est ainsi du colonel

Brandon (*S&S*), de Mr Knightley (*Emma*) et de Lyndsay (*The Inheritance*). Ce n'est donc pas un hasard si trois romancières se succédant dans l'ère Georgienne visent des cibles identiques et paraissent tenir un raisonnement similaire. Pour ce faire, nos trois romancières travaillent sur plusieurs plans à la fois. Nous avons vu qu'il y avait d'abord le plan bien visible de l'intrigue, puis plusieurs autres plans que nous devinons grâce à la satire. Le premier plan satirique était l'aspect plaisant de la satire qui amuse sans éveiller le soupçon du lecteur ; ensuite, il y avait le plan présenté comme théorie de ce travail et qui expose l'exiguïté de l'espace et de la condition féminine engluée dans des considérations matérialistes dans toutes ses dimensions autant comiques que dramatiques ; enfin, il faut tenir compte du plan malgré l'auteur, celui du lecteur et de sa re-création qui varie forcément d'une époque à l'autre et de ses connaissances hors-texte.

C'était un tour de force que de recycler une arme longtemps demeurée le privilège de l'homme¹ dans le but de s'en servir pour parler de la femme. C'était un autre tour de force que d'être suffisamment maîtresse de sa plume pour rendre le monde de chacun des romans attrayant au lecteur.² Parmi les lecteurs de Burney ou Ferrier, se comptaient des hommes illustres, autant artistes que politiciens. Nous y avons déjà plusieurs fois fait allusion. En outre, les critiques dans les gazettes étaient écrites par des hommes, comme on s'en rend compte si l'on parcourt les revues qui présentent les nouveaux ouvrages à lire comme le *Blackwood's Edinburgh Magazine*, par exemple, qui donne un compte-rendu de *Marriage*.³ Par le biais des critiques, des biographies et des lettres utilisées pour les recherches de cette thèse, il apparaît clairement que, de nos trois romancières, Austen récolte la majorité des travaux des critiques féminins du 20^{ème} et 21^{ème} siècle tandis que Burney pique la curiosité des critiques des deux bords par le simple fait de travailler la société dans son épaisseur. Si Austen attire autant les critiques, c'est indubitablement par sa plus grande qualité qui est celle de la concision ; néanmoins, en ce qui concerne l'analyse de la satire, sa concision rend son ironie plus hermétique et c'est en recherchant le contexte que nous pouvons nous rendre compte des divers plans critiques qu'elle brasse. La longueur des romans de Burney et Ferrier est certainement un obstacle qui gêne l'accès à leur esprit et à leur piquant à notre époque. En outre, chez Burney, se superpose une sentimentalité qui s'intercale entre les chapitres satiriques, et chez Ferrier le ton moralisateur devient exaspérant dans son dernier roman. Pour ces raisons, Burney et Ferrier

¹ Puisque l'esprit chez une femme était somme toute un défaut dont il était vivement recommandé de se débarrasser. Voir Partie I sur la condition féminine ainsi que la réflexion de Fordyce sur l'esprit féminin.

² Le mot lecteur est ici employé au masculin et dans le sens de contemporain de l'auteur. Nous parlerons plus loin de la réception qui peut diverger ou être totalement opposée à notre époque.

³ *Blackwood's Edinburgh Magazine*, June 1818, N°XV, Vol.III.

ne sont pas, de nos jours, regardées avec la considération qu'elles méritent. Il n'y a pas concurrence entre nos trois romancières ; il n'est pourtant pas superflu de nous arrêter sur les mérites oubliés de Ferrier, ou ceux, ressortis de façon éphémère dans les années 1980 de l'ombre où elle est en train de retourner, de Burney. Du point de vue satirique, les trois auteurs maîtrisent leur art et nous avons vu comment, dans leur écriture, elles adaptent les techniques de la satire à leur prose, aux nécessités génériques d'une intrigue à développement, sans jamais délaissier le jeu de l'exposition et du miroir grossissant et déformateur. Dickens en fera autant mais la différence est dans l'oppression. Burney, Austen et Ferrier écrivent sur le monde des femmes, leur impuissance et la nécessité pour elles de se créer un univers intellectuel tout en se défiant de la moitié des hommes et en faisant un choix judicieux d'amis et de héros. Aucune d'elles ne monte aux barricades et n'a d'ailleurs vécu, comme Wollstonecraft, la passion, l'exaltation puis la peur d'être à Paris, amie des Jacobins, au moment de la Terreur.¹ Le plaidoyer secret de nos romancières ne se sert pas de l'estoc, et ne répond pas à un discours masculin, comme c'est le cas de Wollstonecraft qui écrivit ses *Vindications* en réponse au politicien Burke. De fait, Burke compte parmi les premiers lecteurs de Burney.² Grâce à la satire, *Evelina* a connu la faveur des lecteurs tandis que Wollstonecraft, au lieu d'user de stratagèmes narratifs, a concentré sa colère et s'est mis le lectorat à dos (les « *Bluestockings* » la lurent mais ne l'aidèrent pas). L'emploi du mot stratagèmes ne doit pas mener à l'impression fautive que nos trois romancières pesaient chaque mot dans le but d'y attacher un petit message, comme à la patte d'un pigeon voyageur, pour passer entre les feux ennemis et pourtant... La démonstration nécessaire à cette thèse a été en effet de faire ressortir la multiplicité de ces feux ennemis ainsi que le louvoisement adéquat pour ne pas tomber sous l'un de ces feux. Les ennemis ici n'ont naturellement rien à voir avec la politique des guerres entre pays. Il y avait suffisamment à faire avec les lois, les préjugés et les mœurs, le tout marqué du sceau patriarcal.

¹ Richard Holmes décrit de façon très vivante le séjour de Wollstonecraft à Paris dans son ouvrage : *Footsteps : Adventures of a Romantic Biographer*, Vintage, 1996. Quant à Burney, son long séjour de plusieurs années en France, s'effectue après la Révolution, alors que le calme est revenu. C'est à cette époque d'ailleurs qu'elle entre dans le cercle de Mme de Staël. Elle vit néanmoins les affres de l'inquiétude lors de la guerre civile en France qui allait mener à Waterloo, alors que son mari était au service du roi et non de Napoléon.

² Ce qui ne fait pas d'office un écrivain conservateur de Fanny Burney. Burke était comme bien d'autres personnages célèbres, un protecteur et ami de son père, le musicologue Charles Burney. Par ce biais, Burney fut lue autant par le cercle intellectuel de Mrs Thrale et du Dr Johnson, que par le peintre Joshua Reynolds et les « *Bluestockings* » (Mrs Cholmondeley entre autres). Pour les détails lire la biographie par Claire Harman. Doody donne d'autres détails, mais les noms sont les mêmes et les sources (les lettres et journaux de Fanny Burney) sont identiques. Claire Harman, *Fanny Burney, A Biography*, Flamingo, 2000. Margaret Anne Doody, *Frances Burney, The Life in the Works*, Rutgers U.P., 1988.

Il est aisé à la lecture des romans de constater combien chaque écrivain maîtrisait l'art de la retenue personnelle pour mieux s'égarer grâce à leur technique d'écriture. Ce n'est pas paradoxal. La satire nous parle de bien des ridicules fantasques, bouffons, calculateurs etc. ; elle dévoile sans doute la tendance solidaire des femmes écrivains à plaider la cause des femmes, mais elle dit peu de choses sur l'écrivain lui-même. Ce que nous savons, en marge, nous est apporté par les lettres, les biographies, et bien sûr l'histoire sociale de la Grande Bretagne après la grande impulsion donnée par les Lumières et ce dans tous les domaines y compris la philosophie, la science, et l'économie. Cette impulsion ne bénéficia pas exactement aux femmes. Pour cette raison, la vie de chaque auteur a été à peine effleurée; d'une part, parce que nous traitons le texte écrit et la réception, et d'autre part, parce que la compréhension de la satire exigeant une bonne connaissance du contexte, nous avons mis en face le texte et le contexte sociohistorique au lieu de piocher dans la vie personnelle des romancières, technique qui n'apporte guère.¹

Techniquement, nos auteurs ont recours aux mêmes ficelles : elles grossissent exagérément les travers qui sont adverses au type de femme qu'elles établissent comme modèle. Le modèle en question varie d'un auteur à l'autre, mais les qualités essentielles à une jeune fille respectable et que l'on veut respectée, sont présentes et coïncident comme par hasard de loin ou de près autant avec les qualités requises par Fordyce qu'avec celles demandées plus tard par Wollstonecraft dans ses *Thoughts on the Education of Daughters*. La leçon didactique implicite peut varier à la réception et c'est exactement le cas avec nos auteurs ; nous ne réagissons plus comme le lectorat d'alors et nous pouvons trouver plus attrayants des personnages secondaires voire des personnages « dans l'erreur ». Naturellement, notre travail a justement consisté à dépasser le seuil de la réception première pour transformer cette réception au vu et au su du contexte sociocritique et critique et des talents de chaque écrivain à orchestrer une intrigue doublée d'une critique sociale en adoptant soit le ton, soit les techniques des anciennes écoles satiriques.

Avec des variations notoires dans la structure de l'intrigue et dans les recours à la satire, nous avons cependant abouti à la constatation suivante : chez nos romancières, nous retrouvons un désir similaire de changement. Il ne s'agit pas seulement de dénoncer les

¹ Pour cette raison, la fameuse biographie de Jane Austen de Claire Tomalin, qui est un monument d'anecdotes familiales ne jette pratiquement aucune lumière valide sur l'écriture et les romans de Austen. Il en est de même des lettres restantes de Austen qui révèlent certainement un changement psychologique inévitable d'un auteur qui pense différemment des mêmes sujets de tous les jours avec l'écoulement du temps ; l'intérêt des lettres est contenu dans les informations sur la société d'alors, informations qu'il faut parfois décrypter en ce qui concerne Austen. Les lettres de Burney sont excessivement informatives à tous point de vue, et celles de Ferrier – ce qu'il en reste – le sont autant.

injustices ou les excès touchant au matérialisme dans les diverses situations féminines présentées dans les romans. Il y a également un soulignement des limites étroites de la vie d'une femme à l'époque de chaque écrivain. Ceci dit, et comme nous l'avons vu, chaque romancière est différente dans sa conception de l'espace féminin et ses préoccupations sont diverses. L'importance de la religion qui finit par dominer le dernier roman de Ferrier est particulière à cet auteur. Pour Burney, la religion se manifeste par le désir d'aider les plus pauvres, et pour Austen, somme toute, et malgré son propre père¹, la religion est notoirement ramenée à une position sociale avec un revenu fixe, ou à plusieurs personnages caricaturés comme Mr Elton ou Mr Collins. Ce sont ces différentes façons d'aborder l'exiguïté de l'espace féminin avec le même handicap de marge de manœuvre très étroite, que partagent nos trois romancières. L'analyse de certains des passages de leurs œuvres montre la diversité totale d'approche de la critique satirique dissimulée derrière les sempiternelles histoires d'amour des jeunes filles. Alors que la grande majorité des critiques se préoccupent des sentiments d'Elizabeth Bennet et de Darcy, ou du manque de respect montré par Emma aux vieilles dames sur le déclin ou aux métayers dans l'ascenseur social, peu s'intéressent à ce que les mots et les intrigues révèlent par le biais de l'écriture satirique.²

A la lecture des divers ouvrages, nous voyons clairement que la représentation de la femme modèle, incarnée par l'héroïne, varie avec l'auteur et le contexte de l'écrit. La satire, en contradiction souvent avec le modèle vertueux de l'héroïne, agit comme une piste de balisage autant pour le personnage que pour le lecteur. Nous nous retrouvons face à une première constatation flagrante : si les auteurs sont unanimes pour déprécier toute femme trop intéressée par l'argent, ils ne condamnent pas l'héroïne à une vie d'économie. Même Cecilia, dépossédée de sa fortune, ou Elinor dont le mari devra apprendre à faire fructifier les terres du presbytère, sont à l'abri du besoin. En outre, les héroïnes les moins intéressées sont le plus souvent dépourvues de dot, démontrant clairement que le mariage doit se baser sur une réciprocité de goûts : ce faisant, les héroïnes évitent de servir d'éléments comptables. Pour ce faire, il suffit de retirer toute possibilité de dot dans l'intrigue, de démontrer le pouvoir des grâces – y compris piété et soumission au devoir (Ferrier), charité

¹ On pourrait aussi dire que grâce à sa connaissance du milieu clérical, Austen était à même d'en peindre les excès.

² Il faut des critiques comme John Zomchick, Kristina Straub ou Jason Solinger pour une introspection dans l'implicite et au-delà de l'intrigue. John Zomchick, « Satire and The Bourgeois Subject in Frances Burney's *Evelina* », *Cutting Edges, Postmodern Critical Essays on 18th Century Satire*, Tennessee Studies in Literature, Vol.37, The University of Tennessee Press, Knoxville, 1985 ; Kristina Straub, « Fanny Burney and the Feminine Strategy », *Divided Fictions*, The University Press of Kentucky, 1987 ; Jason Solinger, « Jane Austen and the Gentrification of Commerce », *Novel : A Forum on Fiction*, Spring-Summer, 2005, 38 (2-3).

(Burney), esprit et humour (Burney et Austen) – qui peuvent non seulement conquérir le cœur du héros mais mettre en évidence l’avarice ou la rapacité, le calcul ou le gaspillage, exposés par la satire et ses cibles. Autre constatation, les trois romancières connaissent en fin de carrière soit un retournement du rôle de la satire, soit une disparition totale de l’emploi de la satire. C’est vrai de *Persuasion* (Austen), de *The Wanderer* (Burney) ou de *Destiny* (Ferrier).

Nous avons tenté de montrer que les trois romancières, en usant de simples oppositions comme celles des grâces face à la dissolution morale causée par le gaspillage de l’argent expriment un consensus sur la nécessité d’avoir un esprit bien réglé (« a well regulated mind ») ; le recours à la satire ajoute une dimension supplémentaire à la marge de manœuvre, permettant l’empilement des différents plans évoqués plus tôt.

Avec le recul, nous pouvons juger que les plaidoyers suggérés par ces romancières sont bien modestes pour la femme, mais, gardant le contexte à l’esprit, nous avons été forcés de constater que le cadenas invisible qui verrouille la voix des femmes de l’époque obligeait deux romancières sur trois à publier dans l’anonymat, du moins en début de carrière ; en outre, dans le but de publier, il fallait aller dans le sens de la réception d’alors et éviter à tout prix de défier le patriarcat et les coutumes patriarcales ou courir le risque de se mettre le lectorat masculin – voire féminin – à dos ou de n’être pas publiée du tout. Le tout est un équilibre de compromis que l’on aurait tort de reprocher à ces femmes.

Il est intéressant de voir dans les romans de nos trois romancières combien les mœurs et les coutumes maintiennent avec ténacité la comptabilité pécuniaire dans les rapports entre les jeunes filles et la société, et entre femme et homme, nuancant ainsi le pouvoir du sentimental. Cet aspect commun échappe totalement – et pour cause – à la critique d’alors. Mary Waldron, dans un article sur la réception critique des ouvrages de Austen, rapporte que, pour Walter Scott, Austen sort du lot parce qu’elle ne s’aligne pas sur les romans sentimentaux teintés de gothique qui la précèdent chronologiquement. Waldron prétend identifier les romans que Scott avait à l’esprit :

« *It is easy to identify some of those novels that Scott had in mind here – not only the recent ‘Gothic’ fiction, but also Tom Jones, Frances Burney’s Cecilia, Charlotte Smith’s Emmeline, Mary Brunton’s Self-Control and Burney’s last novel The Wanderer amongst many others.* »¹

¹ Mary Waldron, « Critical Responses, Early », *Jane Austen in Context*, Cambridge U.P., 2005, p.86.

Il est difficile de comprendre sur quoi se base Waldron pour une sélection aussi totalement disparate, et ce travail prétend avoir au contraire démontré les liens qui relient au moins Burney à Austen, ainsi que la coupure dans le style et l'intrigue entre *Cecilia* et *The Wanderer*, deux romans qui, tout en conservant une notion commune de l'impuissance féminine, sont extrêmement différents. Scott avait remarqué Austen, comme il le fera plus tard de Ferrier, pour ses récits ancrés dans une « réalité » telle qu'il en voyait autour de lui. Le rapport entre l'écrit et le contexte est une évidence renforcée quand il y a satire ; c'est également le cas de Burney qui décrit simplement une société moins régionale. Et cette réalité de tous les jours est forcément liée au revenu et à la dépendance de la femme de son mari ou de sa famille. Le recours à la satire nuance la présence du sentimental comme chez Burney, jette un éclat particulier sur un quotidien des plus ordinaires comme chez Austen ou nous promène entre raison et chari-vari comme chez Ferrier. C'est de cette liaison entre sentiment et intérêt matériel que nos romancières ont construit leurs intrigues.

Que ressort-il de la théorie avancée dans ce travail et des analyses ? D'abord, Burney, Austen et Ferrier font preuve d'insistance à démontrer que les femmes qui leur sont contemporaines sont vues et traitées comme des objets comptables ou des agents irresponsables de gaspillage lié à leur vanité ou leur coquetterie, que ces femmes en sont conscientes, et qu'elles ne peuvent s'y opposer, même si elles le veulent (Mme Duval dans *Evelina*, Cecilia, Adelaïde et sa mère Lady Juliana dans *Marriage*, les héroïnes de Austen en général). Ensuite, de près ou de loin, pour les trois auteurs, nous entrevoyons des concordances avec l'opinion de Wollstonecraft sur la condition féminine : rappelons que Wollstonecraft condamne la femme qui cherche à plaire au patriarcat et trouve son plaisir dans l'exercice de ses grâces féminines sur les autres ; cette femme se retrouve sous les diverses formes avec lesquelles nous avons fait connaissance autant dans la Partie III sur le règne de l'objet que dans la Partie IV sur le pouvoir de l'argent. Ces concordances, aucune de ces romancières ne les aurait admises. La puissance de l'opinion masculine réduit toute velléité de didactisme féministe au silence. Il reste donc à user de l'écriture comme d'un code. Etant donné que la satire est une technique versatile, elle sert à la fois un didactisme ouvert et convenu entre auteur et société, et oriente secrètement la dénonciation vers le pouvoir et les abus des coutumes patriarcales. Les épilogues ou les conclusions sont rarement sur un seul plan. S'il y a récompense du comportement juste ou châtement des déviances sociales comme le jeu, l'abus de crédit ou l'outrecuidance des coureurs de dot, il y a aussi un pendant philosophique démontrant que l'homme et la femme éclairés sont destinés à se heurter pour l'éternité à la sottise ou la prétention. Même si nous pouvons

noter au nombre d'héroïnes sans dot qui font un beau mariage combinant sympathie intellectuelle et fortune, un possible indice sur le désir d'au moins deux romancières (Burney et Austen) d'avoir davantage de fortune que ce que leur plume leur rapportait¹, ce brassage de réalisme et de sentimental est une des particularités de ce tournant de siècle où la voix féminine s'affermirait. Les romancières recherchent alors le sentimental tout comme les autres femmes. Le sentimental n'a rien à voir avec les romans à l'eau de rose comme nous l'avons expliqué au début de ce travail ; de pair avec la poésie et l'esthétique, il cherche à donner une harmonie similaire aux sentiments, et donc une concordance entre homme et femme, et, dans le cas précis entre héros et héroïne. Mais naturellement, comme on le voyait déjà avec Richardson, le sentimental voit également la femme ployer devant l'homme éclairé, détenteur de bonheur conjugal et du pouvoir d'alléger l'indispensable soumission de la femme vis-à-vis de son époux. Si le lecteur d'aujourd'hui peut trouver fastidieux les excès sentimentaux chez Burney, par exemple, il devrait similairement éprouver une même incompréhension en lisant *Les souffrances du jeune Werther* de Goethe. Austen et Ferrier ont coupé court au sentimental² et, en ce qui concerne notre sujet, elles nous mènent immédiatement dans un monde où la raison se doit d'avoir des rentes, tandis que la déraison se doit de piller ces mêmes rentes. La corruption par l'argent touche donc ceux qui n'ont ni cœur ni raison.

Naturellement, il y a une grande différence entre la manière de traiter la question cruciale qui touche le rapport entre la sphère féminine et le monde masculin ; c'est en partie due à l'évolution sociale durant la période qui s'étend depuis le premier roman de Burney jusqu'au second de Ferrier. C'est à dessein qu'il a semblé préférable d'utiliser le terme proto-féministe plutôt que féministe : malgré leurs plaidoyers cachés pour une vision féminine de la société que le patriarcat du tournant 18^{ème}/19^{ème} siècle empêche de s'éclorer ouvertement, l'idée d'égalité légale, juridique, politique ou d'enseignement ne semble émerger nulle part dans leurs romans. La satire ne sert que deux finalités : dans le cadre d'un matérialisme à tout crin, elle ridiculise les hommes et les femmes qui sont le jouet de

¹ Burney écrivait pour vivre et pendant un certain temps pour faire vivre son aristocrate de mari qui avait fui la Révolution et ne trouva qu'un poste de tuteur. Austen avait une certaine somme allouée par sa famille mais comme on en juge à la dernière demeure qu'elle habitait avec sa sœur, elle se contentait de peu et n'entrevoit les bals et les réceptions que lorsqu'elle faisait un séjour chez son frère. Ferrier était la benjamine d'une famille de dix enfants, mais son père administrait les terres du duc d'Argyll. Nous savons qu'elle vivait bien et continua de fréquenter plusieurs des cercles sociaux d'Edimbourg jusqu'à ce que, sa vue faiblissant, elle soit obligée de se retirer. Pour elle, dès 1810, l'écriture de roman était surtout pédagogique. Elle écrivait lors de la composition de *Marriage* : « ...I expect it will be the first book every wise matron will put into the hand of her daughter... » *Memoir and Correspondence of Susan Ferrier, 1782-1854*, pp.76-105.

² Nous avons vu que les grands romantiques, autant français et allemands étaient chez Ferrier des cibles de la satire, tandis que Byron et Cooper faisaient tourner la tête de Marianne dans *Sense and Sensibility*.

leur passion pour l'argent et l'objet ainsi que les femmes qui font le jeu du patriarcat ou constituent des exemples à ne pas suivre, et plaide pour un élargissement de la place de la femme dans la société. Comme nous l'avons vu, chaque écrivain a sa façon personnelle d'utiliser la satire, et cela implique le ridicule de l'homme autant que celui de la femme, tous deux étant asservis par l'intérêt matériel souvent promulgué par le droit coutumier passé dans le quotidien. Pensons au personnage pittoresque de Lady Maclaughlan dans *Marriage*, par exemple. Installée dans sa fortune personnelle et celle de son mari, elle est à la fois ridicule de par son costume et sa manie de fabriquer des potions maison qui rendent malade. C'est une de ces femmes qui n'ont pas le sens du ridicule contre lequel leur personnalité dominatrice est cuirassée. Si elle fait rire, ce n'est pas tant d'elle que de son avorton de mari. De fait, personne ne rit de Lady Maclaughlan et c'est un personnage favori de Ferrier et de sa complice, la nièce du duc d'Argyll ainsi que de certains critiques actuels¹ et sans doute du lectorat. Les défauts de l'antihéroïne, ou du Dr Redgill, ou des différentes femmes mariées égoïstes ou absurdes sont trop prononcés pour appartenir au ridicule seul. Nous trouvons également des maîtresses femmes sortant de l'ordinaire chez Austen et chez Burney, comme Lady Catherine de Bourgh ou Mrs Ferrars ou bien Mme Duval qui n'est pas regardée comme anglaise puisqu'elle est allée se faire dénaturiser en France. Mais Ferrier avait autour d'elle un vivier d'exemples à peindre et aviver dans ses romans, car les femmes aisées d'Edimbourg étaient plus libres que leurs consœurs en Angleterre. Le ridicule dans *Marriage* dénonce autant les femmes dominatrices comme Lady MacLaughlan que les autres personnages féminins caricaturés comme Mrs Pullens, Mrs Fox, etc. De fait, Ferrier nous engage sur la fausse route qui donne à penser que ces femmes ont trop de pouvoir. Cela s'explique par le fait apparent qu'elle est plus à l'aise dans une surenchère bien Juvénalienne avec des antihéroïnes absolument hilarantes que dans le prêchi-prêcha qui fait les héroïnes obéissantes. Avec elle, nous versons d'un excès à l'autre et le juste milieu à atteindre est souvent un peu terne ; nous pouvons envisager plusieurs raisons à cela, les deux principales étant d'une part le presbytérianisme et d'autre part le fait que Ferrier est plus exigeante dans sa pédagogie à l'égard de la femme modèle – l'héroïne – qu'il n'est nécessaire. Son insistance sur la société féminine devrait pourtant

¹ La critique actuelle, comme on le voit à la bibliographie ci-jointe, est fort limitée même si elle est séduite. Notons que *The Inheritance* a été réédité en 2009, ce qui signifierait une mini-recrudescence d'intérêt pour cet écrivain injustement tenu dans l'ombre. Pour W.M.Parker qui a écrit une vingtaine de pages sur Ferrier et ses œuvres, Lady Maclaughlan est le personnage maître de *Marriage*. W.M.Parker, « Susan Ferrier and John Galt », *Writers and their Works* : n°185, Published for the British Council and the National Book League by Longmans, Green & Co,1965. Pour ce travail, nous considérons que l'anti-héroïne et Lady Emily sont d'autres personnages maîtres, même si le « rude » bon sens de Lady Maclaughlan s'installe comme palier bourru entre les deux extrêmes que sont Lady Juliana et Lady Emily.

mettre le lecteur sur la voie : les héros sont tous falots, n'interviennent que ponctuellement et sont honnêtement ennuyeux à mourir.

Tout logiquement, entre Burney et Ferrier, il y a une trajectoire temporelle dont il faut tenir compte et qui a son intérêt pour le lecteur qui confronte texte et contexte social. Mais avant cette confrontation, notons l'évolution linéaire dans l'écriture et un dernier sursaut contradictoire chez chaque romancière qui semble désabusée. En fin de carrière, Burney comme Ferrier perdent tout sens comique et ne conservent la satire que par instants, comme un restant d'habitude. *Evelina*, *Cecilia*, *Camilla* sont trois romans « sans dot » de Burney, les héroïnes séduisant le héros par leurs vertus et leurs grâces. Le fait que des héroïnes comme Cecilia et Camilla n'apportent aucune contribution matérielle au mariage constitue l'un des points essentiels des romans de Burney qui traite l'argent comme un élément de corruption de l'âme et se sert de la satire qui joue les basses obstinées pour rythmer l'intrigue de démonstrations sur l'emprise de l'argent sur les êtres humains. Il est naturellement intéressant d'analyser cette direction commune que prennent ses deux premiers romans avec l'appui renforcé de la satire par rapport aux deux derniers romans où les grâces féminines ne peuvent même plus gagner de quoi survivre hors mariage. Cette amère constatation est partagée par Austen et Ferrier dont les héroïnes voient périr le pouvoir des grâces et du sentimental. Le récit de *The Wanderer*, dans son réalisme et par l'absence totale de satire, rend pénibles et interminables les déboires de l'héroïne Juliet ; nous pouvons voir en ce dernier roman une constatation désabusée de Burney qui semble avoir perdu l'espoir de voir la femme modèle triompher contre les coureurs de dot et les mariages arrangés. C'est avec lucidité que Burney interdit à *The Wanderer* tout espoir d'exister tant qu'elle n'a ni nom – preuve d'appartenance à un cercle familial bâti sur le père ou celui qui en tient lieu – ni argent. Elle ne récupère sa substance sociale que lorsque que les circonstances lui restituent famille et fortune.

Il y a une même transformation chez Ferrier ; nous partons de la nécessité d'employer satire et esprit pour démontrer la corruption par l'objet et l'argent, avec de similaires recours métonymiques entre personnages satirisés et objets qui les caractérisent, et nous aboutissons non pas sur l'impuissance de la femme et de ses grâces mais sur la domination de la foi sur le quotidien ; son dernier roman *Destiny* est explicite certainement sur le rôle que la foi doit jouer dans la contemplation de la vie et dans la résignation que doit montrer l'héroïne, résignation allant jusqu'à l'abnégation la plus incompréhensible pour le lectorat d'aujourd'hui. Chez Ferrier, la résignation et le sens du devoir sont

récompensés mais cela n'est dû qu'aux « perfections » de l'héroïne et du héros, « perfections » difficiles à apprécier quand l'humour et l'esprit n'ont plus leur place. Il y a une déchirure entre les deux premiers romans et le dernier, et Wendy Craik n'hésite pas à écrire :

... ; by the time she writes *Destiny* the sands of inspiration are running out. Illness and domestic circumstances may account partly for the tiredness of the writing, the lifeless morality and trite sentiment, but there is no doubt that she suffered from restricted subject matter.¹

Craik fait souvent allusion au comique et au satirique dans *Marriage* sans jamais se pencher sur la technique satirique et les plans que nous pouvons décoder dans cette satire. C'est aussi le cas de Mary Cullinan. Etant donné la place évidente de la satire chez Ferrier, pourquoi ces critiques ne s'interrogent-elles pas sur l'emploi de la satire et sur le motif de sa disparition dans son dernier roman ? En effet, comme l'analyse de *Marriage* et *The Inheritance* le montre, il y a beaucoup à dire, même s'il y a divergence entre l'explicite – le rôle d'une héroïne modèle qui obéit à sa maman et lit la bible mais surtout pas Byron – et l'implicite – le rôle étonnant de personnages secondaires comme Lady Emily dans *Marriage* et Miss Pratt dans *The Inheritance*. Si, comme l'écrit Cullinan, Ferrier éloigne l'héroïne du monde du savoir et de la passion (rappelons-nous les vilains romans français et allemands qui perdent Adélaïde dans *Marriage*) et fait de Mary, Gertrude, et Edith (héroïne de *Destiny*) des jeunes filles obéissantes, pieuses et maîtrisant les bonnes vieilles « grâces » qui sont l'apanage de l'épouse à rechercher, nous devons considérer l'importance de l'implicite, ce qui a été fait dans ce travail. Revenons à la césure entre les deux premiers romans et le dernier.

Pourquoi Ferrier abandonne t-elle la satire dans son troisième roman ? Et pourquoi semble t-elle éloigner progressivement l'héroïne du monde du savoir pour préférer celui de l'obéissance ? Gertrude, dans *The Inheritance*, se soumet à sa fausse mère. Edith, dans *Destiny*, est d'une résignation soumise exaspérante qui n'a de sursaut que lorsqu'elle est mise en face du fait accompli, en l'occurrence la trahison de son fiancé. Nous savons, par la biographie écrite par Mary Cullinan², que Ferrier privilégiait l'éducation des filles par les parents, notamment par la mère, à condition que l'éducation soit saine comme elle espère le

¹ Wendy Craik, « Susan Ferrier », *Scott Bicentenary Essays*, New York, Barnes & Noble, 1973, p.323. Craik précise plus loin: "When she tries, as in *Destiny*, to write a more serious work, her evangelical principles, honest though they are, drag her down". P.324.

² Mary Cullinan, *Susan Ferrier*, California State University, Hayward, Twayne Publishers, Boston, 1984. Voir chapitre 8, "Seeds of revolution", p.106-113.

démontrer dans la façon d'élever Mary par sa tante, dans *Marriage*. Néanmoins, il est indéniable qu'elle satirise les femmes trop superficielles ou trop stupides, et entre autres, les femmes attirées par le désir de consommer ou de posséder. Quelle marge de liberté pour la femme ses deux premiers romans demandent-ils par le biais de la satire ? La liberté d'opinion. Nous avons le choix entre le jeu intellectuel de Lady Emily et l'irrespect total pour le pouvoir de Miss Pratt. Naturellement ces deux personnages ne sont pas des modèles, mais ils ont en commun de pouvoir véhiculer la satire et de servir de bouclier contre d'éventuelles critiques de lecteurs à l'égard des femmes trop libres parce que, justement, n'étant pas les héroïnes, elles peuvent être sarcastiques ou dénuées d'égards pour l'apparence et la prétention.

Nous retrouvons une autre sorte de coupure chez Austen avec *Persuasion* que nous avons commenté, ouvrage dans lequel l'héroïne n'épouse pas un rang au-dessus mais descend l'échelle sociale pour choisir un officier de marine qui a fait fortune. Austen tourne le dos à la gentry traditionnelle pour, somme toute, promouvoir la fortune nouvelle tout en transformant les anciens propriétaires terriens en caricatures décadentes et vaniteuses. La volte-face accomplie par Anne Elliot qui va s'éloigner de la sottise paternelle pour convoler avec l'homme d'un monde nouveau annonce le roman d'Elizabeth Gaskell, *North and South*, voire celui de Brontë, *Shirley*.

Les romans choisis pour cette thèse sont particuliers dans le sens où ils s'inscrivent très clairement dans leur époque, permettent grâce au style de chaque romancière d'apprécier l'écriture et la verve, et, en approfondissant les plans de la satire, de faciliter plusieurs degrés de réception. L'apport de l'étude du contexte comme des techniques de l'écriture satirique permet à notre époque une réception lucide et – c'est le cas de cette thèse – admirative du texte explicite et implicite. Les études publiées sur tous les sujets sociohistoriques portant sur le tournant du 18^{ème}/19^{ème} siècle, nous arment pour une compréhension qui peut certainement aller au-delà non pas de l'intention autoriale, mais au-delà de l'inconscient autorial. Nous évoluons à la fois dans le cadre sociologique, historique, littéraire, religieux et proto-féministe ; grâce au travail des chercheurs, nous avons à présent de quoi interpréter la satire et ses cibles mais nous sommes à même d'apprécier l'agilité narrative de chaque auteur ; cela nous donne tous les atouts logiques et critiques pour décrypter la satire dans ses différents plans, au risque de voir plus loin que le texte. Sans passer par Wedgwood et la dédicace du *Tatler*, il est difficile de comprendre

l'extase psychologique et sensuelle de Lady Juliana qui achète une abominable théière en forme de vieillard handicapé. Sans connaître le mouvement de restructuration des propriétés et des enclosures, nous ne pouvons pas expliquer de nos jours le pouvoir capitaliste en marche du Général Tilney. Sans comprendre le chauvinisme des Anglais vis-à-vis des Français et de leurs façons galantes et libertines, il est difficile de concevoir le ridicule de Mme Duval et pourquoi, à cinquante ans, elle ne devrait pas danser le menuet. Toutes ces informations sous-entendues dans le texte et la satire étaient très certainement comprises d'une bonne partie du lectorat d'alors sans qu'il ait besoin de se poser des questions. Ce n'est plus notre cas. Par contre, nous voyons l'évolution littéraire, nous avons les statistiques des naissances et les articles votés à la Chambre des Lords, nous avons à notre disposition des théories comme celle de Jean Baudrillard qui rajoutent une dimension pertinente à la société où venait d'éclorre la consommation sur grande échelle mais qui évidemment ne pouvaient pas être prévues par nos romancières. Autrement dit, nous avons acquis une foule de données et de connaissances qui dépoussièrent la compréhension de la portée de la satire mais rajoutent probablement quelques facettes supplémentaires au signifiant du texte. Rappelons la citation de Gadamer en Partie I (p.92), qui remarque que tout lecteur fait sa part des données du texte (*gives or takes*), tandis que Iser, qui propose la théorie du lecteur implicite et de la lecture comme œuvre de re-création, explique que tout lecteur rajoute forcément ses connaissances personnelles et sa propre esthétique au texte qui, sans lui, demeure lettre morte. Et il est vrai que de nos jours, les écrits des siècles passés ont plus que jamais besoin du lecteur.

Cela ne signifie pas que ces textes si bien ou si comiquement écrits soient illisibles ; étonnamment, l'anglais a à peine vieilli et demeure accessible à tous. L'anglais de Burney, chronologiquement la plus ancienne, demeure empreint de cette fraîcheur de verve, d'esprit et d'amusement satirique qui ne demande qu'à être redécouvert. Certes, Ferrier demande l'effort de déchiffrer le langage des lairds qui utilisaient un mélange d'anglais et de gaélique, mais ses deux premiers romans ont un potentiel hilarant qu'il serait dommage de ne plus tenir à la disposition du lecteur du 21^{ème} siècle. L'écriture de Austen est si concise et l'entrechoc des réparties si unique à cet auteur que seul le contexte a vieilli. La réception suivant les pays est d'ailleurs un indice dont on peut tenir compte dans cette conclusion. D'un côté, les U.S.A, pays où le capitalisme régit tout, comptent une majorité de critiques enthousiastes de Austen ; de l'autre côté, l'Inde, où des pratiques comme la nécessité d'être une jeune fille bien élevée et d'avoir une dot côtoie celle des mariages arrangés, ou le Japon, où les mariages arrangés sont coutûmiers et s'édifient sur un bon

entendement des conditions financières entre familles et époux, connaissent une recrudescence d'intérêt pour les œuvres traduites de Austen.

Si Austen demeure appréciée du lectorat anglophone, c'est aussi dans l'univers anglophone que nous trouvons des ouvrages surprenants d'associations d'idées avec les romans de Austen ; l'Australie à cette date ¹produit les plus extravagants de tous.²

Cette conclusion soulève une dernière question : les romans de Burney, Austen et Ferrier sont-ils de nos jours essentiellement appréciés d'un lectorat féminin ou peuvent-ils encore toucher un lectorat masculin comme c'était le cas à leur parution ?

Pour le lecteur de nos jours, ces romans présentent deux aspects qui peuvent très certainement parler aux deux lectorats mais pas de façon identique. Les bonnets et les colifichets, les perruques et le rouge à joue, les longueurs précieuses et sentimentales de Burney, la rhétorique moralisante de Ferrier, sont des sujets qui peuvent aussi bien induire à la recherche et au débat que détourner toute attention. Les analyses effectuées pour cette thèse ont pour but de démontrer que c'est sur le plan de la satire qu'il devrait y avoir unanimité ; la technique en elle-même avec le brassage des plans et les agréments propres à la satire, la critique sociale qui est ouvertement adressée autant aux hommes qu'aux femmes, mérite le respect et l'intérêt des lecteurs comme des lectrices. L'appropriation d'une technique qui était véritablement masculine depuis l'Antiquité par des femmes qui n'avaient socialement que le droit de se taire est également une raison de se tourner vers ces auteurs, parce que le jeu technique devient moins crû et surtout plus varié, donnant ainsi un aperçu des excès courants dans le quotidien de la société du 18^{ème}/19^{ème} siècle. Il n'y a pas de doute, si l'on se réfère aux ouvrages critiques académiques, nos trois romancières touchent toujours l'intérêt du lectorat féminin, mais pour d'autres raisons que le jeu de leur satire ce qui est décevant. De fait, les ouvrages portant sur la satire en général ne sont pas nombreux et les références utilisées pour déterminer les agréments de la satire et l'expression de la satire sont éminemment masculines. Les critiques écrites par les femmes s'intéressent à la condition féminine et prennent à bras le corps le jeu des personnages.

¹ 2010.

² Citons trois ouvrages dont les sujets sont relativement surprenants : Peter Graham, *Jane Austen & Charles Darwin : Naturalists & Novelists*, 2008 ; Robert K. Wallace, *Jane Austen & Mozart : Classical Equilibrium in Fiction and Music*, 1993 ; Polya Gideo Maxwell, *Jane Austen and the Black Hole of British History : Colonial Rapacity, Holocaust Denial and the Crisis in Biological Sustainability*, Melbourne : G.M.Polya, 1998. La comparaison Mozart et Austen n'est justifiée que si l'on compare la concision de la romancière à la musique de Mozart et même dans ce cas, qu'en penser ? Quant au colonialisme, nous n'avons qu'une allusion dans *Mansfield Park* aux affaires d'une plantation à Antigua appartenant à Sir Thomas Bertram, et un rapide sous-entendu sur l'esclavage des gouvernantes qu'il est possible de comparer à l'esclavage réel dans *Emma*. De là à parler du déni d'holocauste mais surtout de durabilité biologique !

L'implicite n'est mentionné que pour l'interprétation du caractère ou des sentiments des personnages. L'un des ouvrages mentionnés dans cette thèse établit sans le vouloir un ricochet entre les romans d'Austen et leurs mises en film. Il s'agit de celui de Reddy T. Vasudeva¹ qui nous présente les romans de Austen comme essentiellement porteurs de message matrimonial, ce qui est en effet le plan sur lequel joue l'intrigue. Vasudeva, comme la plupart des critiques, mentionne le style satirique de l'auteur sans l'analyser autrement que pour renforcer le point de vue du mariage d'intérêt. Ce message matrimonial est également celui que véhicule le film indien *Bride and Prejudice* (2004) qui est une adaptation par le cinéma Bollywoodien de *Pride and Prejudice*, et compte plusieurs contresens qui ne concernent pas cette thèse. *Bride and Prejudice* est essentiellement basé sur les relations romantiques et la différence de revenus entre les deux sœurs aînées et leurs riches prétendants, équivalents, indien pour l'un et américain pour l'autre, de Bingley et Darcy. Ce film n'est pas mentionné ici parce que c'est une adaptation valable mais parce qu'il table essentiellement sur le genre Cendrillon avec chaîne d'hôtels et limousine en prime, étalage de biens matériels et fonciers qui incarnent les désirs de Mrs Bennet.

Bien avant ce film, et ce depuis Laurence Olivier, on a produit et reproduit *Pride and Prejudice* dans les studios anglais. Suivant les critiques, deux séries TV sont reconnues comme les meilleures adaptations à ce jour : *Pride and Prejudice* (1995, BBC) et *Emma* (1996, ITV). Si ces films présentent un intérêt certain, et celui, notamment de faire connaître le nom de Austen aux téléspectateurs et par là de donner le désir à quelques uns d'entre eux de lire ses romans, le simple fait que le script soit rarement écrit par un écrivain implique des dialogues tronqués, des collages et des mises en images qui remplacent le style indirect.² Or le style de Austen est aussi dans le style indirect. Une adaptation au cinéma est donc une réduction d'un roman à un squelette quelque peu déformé. Un autre désavantage est le discrédit du côté masculin à cause de l'amplitude que prennent les costumes, les bals et les dialogues déformés ou coupés – la lettre déclaration de Darcy est la seule que l'on ressort à peu près fidèlement bien que rarement dans son intégralité (la version 1995 utilise les flashbacks pour ressortir le texte et lier ingénieusement les évènements). Isabelle Bour qui a écrit trois articles sur la réception de Austen en France conclue sur le fait que les romans de Austen ne peuvent être appréciés en France que des connaisseurs à cause de leur ambiguïté, tandis que les films sont accessibles à tous :

¹ Reddy T. Vasudeva, *Jane Austen: The Matrix of Matrimony*, Jaipur, Bohra Publications, 1987.

² Un bon exemple de script réussi écrit par un écrivain et professeur de littérature est celui de *Martin Chuzzlewitz* de Dickens, par David Lodge.

...the films are identified by the specific aesthetics and plot dynamics of costume drama, rather than as being based on the works of a particular author. So, while it is impossible to quantify the extent to which Austen is now better known in France thanks to those films, it may be safely stated that she remains an author for the cognoscenti. The films are more dramatic, and considerably less ambiguous, than Austen's prose, which requires fairly sophisticated readers, or a captive audience that has grown up in the conviction that, like Shakespeare, she is a major writer. She has no such audience in France.¹

Comme cela a déjà été mentionné plus haut, cette thèse conclue sur le fait que Austen peut être lue sur divers plans comme c'était le cas lors de son vivant et comme c'est le cas dans les analyses faites dans ce travail. Par conséquent, et parce que l'écriture d'Austen est claire et concise, tout lecteur peut s'aventurer à lire l'un de ses romans. Néanmoins, il semble évident – c'est la même nécessité pour tout grand écrivain, homme ou femme, Dostoïevski ou Eliot – que seuls les amateurs, connaisseurs ou chercheurs en satire et littérature en contexte soient à même d'apprécier la valeur complète des œuvres de Austen. A ce niveau, Austen, Burney et Ferrier brillent d'un éclat que l'on ne doit pas laisser s'éteindre.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES PRESENTES

AUSTEN, Jane :

- *Lady Susan*, ed. Margaret Drabble, Penguin, 1974.

¹ Isabelle Bour, « The Reception of Jane Austen in France in the Modern Period, 1901-2004, Recognition at Last ? », *The Reception of Jane Austen in Europe*, Anthony Mandal & Brian Southam (eds), London ; New York : Continuum, c.2007, p.73.

- *Northanger Abbey*, ed. Marilyn Butler, Penguin, 2003.
- *Sense and Sensibility*, ed. Ros Ballaster, préface Tony Tanner, Penguin, 2003.
- *Pride and Prejudice*, ed. Vivien Jones, preface Tony Tanner, Penguin, 2003.
- *Persuasion*, ed. Gillian Beer, Penguin, 2003.

BURNEY, Fanny

- *Evelina*, ed. Edward A. Bloom, The World's Classics, Oxford U.P., 1984.
- *Cecilia*, eds. Margaret Anne Doody & Peter Sabor, The World's Classics, Oxford U.P., 1990.

FERRIER, Susan

- *Marriage*, ed. Herbert Foltinek, The World's Classics, Oxford U.P., 1986.
- *The Inheritance*, preface Ronnie Young, Nineteenth Century Scottish Women's Fiction, Kennedy & Boyd, 2009.

SOURCES PREMIERES

- AUSTEN, Jane, Letters, in *Jane Austen's Letters*, New Edition, Deirdre Le Faye (ed), Oxford U.P., 1995.
- AUSTEN, Jane, ed. Kathryn Sutherland, preface Tony Tanner, *Mansfield Park*, Penguin, 2003.
- AUSTEN, Jane, *Emma*, ed. Fiona Stafford, Penguin, 2003.
- BOSWELL, James, ed. David Bromersley, *The Life of Samuel Johnson*, London, 1816.
- BOSWELL, James, *Johnson's Journey to the Western Islands of Scotland et Boswell's Journal of A Tour to the Hebrides with Samuel Johnson*, Chapman, R.W.(ed).
- BURNEY, Fanny, *The Early Journals and Letters of Fanny Burney, 1678-1773*, Vol.I, Lars Troide ed., McGill, Kingston & Montreal, Queen's University Press, 1988.
- BURNEY, Frances, *The Wiltings and The Woman-Hater*, Sabor, Peter, Sill, Geoffrey (eds), broadview literary texts, 2002.
- BURNEY, Fanny, *The Wanderer*, eds. Margaret Anne Doody & Peter Sabor, The World's Classics, Oxford U.P., 1991.
- BURNEY, Fanny, *Diary and Letters of Madame d'Arblay, (1778-1840)*, Ed. Austin Dobson, 6 vols (1904-1905).

- CHATHAM, Lord, *Correspondance of the Earl of Chatham*, Taylor, W.S., Pringle, J.H. (eds), (1838-1840) Vol.III.
- CONGREVE, William, *Love for Love, The Way of the World*, The Mermaid Series, Ernest Benn Limited, London, 1948.
- DICKENS, Charles, *Little Doritt*, ed. Charles Holloway, Penguin, 1984.
- DICKENS, Charles, *Our Mutual Friend*, ed. Adrian Poole, Penguin, 1995.
- DRYDEN, John, *An Evening's Love, The Works of John Dryden*, Vol.10, ed. M.E.Novak, Berkeley, University of California Press, 1970.
- FARQHAR, George, *The Recruiting Officer and other plays*, ed. William Myers, Oxford World's Classics, Oxford U.P., 1995.
- EDGEWORTH, Maria, *Belinda*, ed. Kathryn J. Kirkpatrick, Oxford World's Classics, Oxford U.P., 1999.
- FERRIER, Susan, *Memoir and Correspondence of Susan Ferrier, 1782-1854, based on her private correspondence in the possession of, and collected by, her grandnephew, John Ferrier*. Ed. John A.Doyle. London, John Murray, 1898.
- FIELDING, Henry, *Tom Jones*, ed. R.P.C. Mutter, Penguin, 1984.
- FIELDING, Henry, *Joseph Andrews, Shamela*, ed. Douglas Brooks-Davies, Oxford World's Classics, Oxford U.P., 1999.
- FIELDING, Sarah, *The Adventures of David Simple*, ed. Linda Bree, Penguin, 2002.
- FORDYCE, James, *Sermons for Young Women (1766)*, London, William Pickering, 1996.
- GLASSE, Hannah, *The Servant's Dictionnary*, 4th edition, London, 1762.
- GOETHE, Johann Wolfgang, *Les souffrances du jeune Werther*, GF Flammarion, 1968.
- GOLDSMITH, Oliver, *The Vicar of Wakefield*, ed. J.M. Dent, Everyman's Library, 1983.
- GREGORY, John, *A Father's Legacy to His Daughters*, (1774), London, William Pickering, 1996.
- LA BRUYERE, Jean de, *Les Caractères*, ed.Antoine Adam, Gallimard, Folio classique, 2005.
- LENNOX, Charlotte, *The Female Quixotte*, ed. Margaret Dalziel, Oxford World's Classics, Oxford U.P., 1998.
- LESAGE, Alain-René, *Le diable boiteux*, ed. Roger Laufer, Gallimard Folio, 1984.
- MANDEVILLE, Bernard, *The Fable of Bees*, F.B. Kaye (ed) Oxford, 1924.
- MARIVAUX, *La vie de Marianne*, ed. Jean Dagen, Gallimard, Folio Classique, 2004.

- MARIVAUX, *Le petit-maître corrigé*, Théâtre complet, Tome II, ed. F.Deloffre, Garnier, 1981.
- PETRONIUS, *The Satyricon*, Penguin Classics, 1986.
- POPE, Alexander, *Poems, Epistles and Satires*, London & New York, ed. Ernest Rhys, Everyman's Library, 1946.
- RICHARDSON, Samuel, *Clarissa*, ed. Angus Ross, Penguin, 1985.
- SHERIDAN, Richard Brinsley, *The School for Scandal and Other Plays*, Oxford English Drama, ed. Michael Corder, Oxford U.P., 1998.
- SMITH, Adam, *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*, E.Cannan (ed), (1904) 1961.
- SMOLLETT, Tobias, *The Expedition of Humphry Clinker*, ed. Lewis M. Knapp, Oxford World's Classics, Oxford U.P., 1998.
- STERNE, Laurence, *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, ed. Ian Campbell Ross, Oxford World's Classics, Oxford U.P., 2000.
- SWIFT, Jonathan, *Scatological Poems : The Lady's Dressing-Room, A Beautiful Young Nymph Going to Bed, Strephon and Chloe, Cassinus and Peter*. (Microfilms, York University Library)
- THACKERAY, William, *Vanity Fair*, ed. J.I.M. Stewart, Penguin, 1983.
- WOLLSTONECRAFT, Mary, *A Vindication of the Rights of Woman, A Vindication of the Rights of Men*, ed. Janet Todd, Oxford World's Classics, Oxford U.P., 1999.
- WOLLSTONECRAFT, Mary, *Thoughts on the Education of Daughters*, Thoemmes Press, (1787) 1995.
- WORTLEY MONTAGU, Mary, (Lady), *Letters and Works*, 3rd Edition (1861), Vol.II.

SOURCES SECONDES

- AGRESS, Lynn, *The Feminine Irony, Women on Women in Early-Ninety-Century English Literature*, Rutherford, Madison, Teaneck, Fairleigh Dickinson U.P., London: Associated University Presses, 1978.
- ARCHER, John E., *Social Unrest and Popular Protest in England, 1780-1840*, prepared for the Economic History Society, Cambridge U.K. & New York, Cambridge U.P., 2000.
- BAKHTIN, Mikhail, *Poetics of Dostoevski*, Theory and History of Literature, Vol.8, Manchester U.P., 1984.

- BAKHTINE, M., *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.
- BARKER-BENFIELD, G.J., *The Culture of Sensibility : Sex and Society in Eighteenth Century Great Britain*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992.
- BAUDRILLARD, Jean, *La société de consommation*, Denoël, 1970.
- BELLAMY, Liz, *Commerce, Morality and the Eighteenth Century Novel*, Cambridge U.P., 1998.
- BERG, Maxine, *Luxury and Pleasure in Eighteenth Century Britain*, Oxford U.P., 2005.
- BILGER, Audrey, *Laughing Feminism, Subversive Comedy in Frances Burney, Maria Edgeworth, and Jane Austen*, Detroit, Wayne State U.P., (1998) 2002.
- BOOTH, Wayne C. , *A Rhetoric of Irony*, University of Chicago Press, (1974) 1984.
- BOOTH, Wayne, C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, 1961.
- BREWER, John, *The Pleasures of the Imagination, English Culture in the 18th Century*, HarperCollins Publishers, Hammersmith, London, 1997.
- BROWN, Callum G., *Religion and Society in Scotland since 1707*, Edinburgh U.P., 1997.
- BROWN Lloyd W., *Bits of Ivory : Narrative Techniques in Jane Austen's Fiction*, Baton Rouge : Louisiana State U.P., 1973.
- BUCHAN, James, *Capital of the Mind: How Edinburgh Changed the World*, London, John Murray, 2003.
- BURKE, John, *An Illustrated History of England*, Collins, (1974), 1987.
- BUSH, Douglas, *Jane Austen*, New York, Macmillan Pub. Company, 1975.
- BUTLER, Marylin, *Jane Austen and the War of Ideas*, Oxford, Clarendon Press, 1975.
- CASE, Allison, *Plotting Women : Gender and Narration in the Eighteenth and Nineteenth Century British Novel*, U.P. of Virginia, 1999.
- CASTELLANOS, Gabriela, *Laughter, War and Feminism : Elements of Carnival in Three of Jane Austen's Novels*, New York : P.Lang, 1994.
- CASTLE, Terry, *Masquerade and Civilization, The Carnavalesque in Eighteenth-Century English Culture and Fiction*, Stanford U.P., 1986.
- CERVANTES, Xavier, *L'Angleterre au XVIIIe siècle, 1714-1800*, Presses Universitaires de Rennes, 1998.
- CLARKE, Norma, *Dr Johnson's Women*, Pimlico, (2000) 2005.
- CLERY, E.J., *The Feminization Debate in 18th Century England, Literature, Commerce and Luxury*, Houndsmill(England); New York: Palgrave Macmillan, 2004.

- COHAN, Steven, Shires, Linda, *Telling Stories : A Theoretical Analysis of Narrative Fiction*, New York : Routledge, 1988.
- COLLEY, Linda, *Britons : Forging the Nation, 1707-1837*, New haven & London, Yale U.P., 1992.
- COMPAGNON, Antoine, *Le démon de la théorie, Littérature et sens commun*, Editions du Seuil, 1998.
- COPELAND, Edward, *Women Writing About Money, Women's Fiction in England, 1790-1820*, Cambridge U.P., 1995.
- CRAFT-FAIRCHILD, *Masquerade and Gender : Disguise and Female Identity in Eighteenth- Century Fictions by Women*, University Park, Pa : Pennsylvania State U.P., c.1993.
- CRUISE, James, *Governing Consumption : Needs and Wants , Suspended Characters, and the « origins » of Eighteenth-Century English Novels*, Lewisburgh (Pa), Bucknell U.P., London, Cranburry NJ, Associated University Presses, 1999.
- CULLINAN, Mary, *Susan Ferrier*, California State University, Hayward, Twayne Publishers, Boston, c.1984.
- CUTTING-GRAY, Joanne, *Woman as 'Nobody' and the novels of Fanny Burney*, University Press of Florida, 1992.
- DAICHES, David, JONES, Peter, JONES, Dean, *The Scottish Enlightenment, 1730-1790 : A Hotbed of Genius*, Edinburgh : Saltire Society, 1996.
- DAVIDOFF, Leonore, HALL, Catherine, *Family Fortunes, Men and Women of the English Middle-Class, 1780-1850*, Routledge London and New York, (1987) 2002.
- DEFAYS, Jean-Marc, *Le comique*, Seuil, Collection Mémo, 1996.
- DOODY, Margaret Anne, *Frances Burney, The Life in the Works*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 1988.
- DONALD, Diana, *Followers of Fashion, Graphic Satires from the Georgian Period*, Hayward Gallery National Touring Exhibitions, 2002.
- DUVAL, Sophie, MARTINEZ, Marc, *La satire*, Collection U-Lettre, Armand Colin, 2000.
- EPSTEIN, Julia, *The Iron Pen : Frances Burney and the Politics of Women's Writing*, Madison : University of Wisconsin Press, 1989.
- EVRARD, Frank, *L'humour*, Collection Contours Littéraires, Hachette, 1996.
- FERGUS, Ian, *Jane Austen and the Didactic Novel : The Price of a Tear*, Macmillan Press, 1983.

- FIGES, Eva, *Sex and Subterfuge, Women Writers to 1850*, Macmillan, 1982.
- FRANCK, Judith, *Common Ground, Eighteenth-Century English Satiric Fiction and the Poor*, Stanford U.P., Stanford California, 1997.
- GALLAGHER, Catherine, *Nobody's Story : the Vanishing Acts of Women Writers in the Market Place, 1670-1820*, Berkeley and Los Angeles : University of California, 1994.
- GADAMER, Hans-Georg, *Truth and Method*, London & New York, Continuum, (1975) 2004.
- GARD, Roger, *Jane Austen's Novels : The Art of Clarity*, Yale U.P., New Haven & London, 1992<
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Seuil, 1972.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Seuil, 1982.
- GILMOUR, Peter, *Philosophers of the Scottish Enlightenment*, Edinburgh : Edinburgh U.P., 1989.
- GILSON, David, *A Bibliography of Jane Austen, A New Introduction and Corrections by the Author*, St Paul Bibliographies, Winchester, Oak Knoll Press, Newcastle, Delaware, 1997.
- GOSHAL WALLACE, Tara, *Jane Austen and Narrative Authority*, St Martin's Press, 1995.
- GRANT, Aline, *Susan Ferrier of Edinburgh, A Biography*, Denver, Alan Swallow, 1957.
- GRIFFIN, Dustin, *Satire, A Critical Reintroduction*, Lexington, KY : The University Press of Kentucky, 1994.
- GUILHAMET, Leon, *Satire and the Transformation of Genre*, Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1987.
- HARDY, Barbara, *A Reading of Jane Austen*, London : Owen, 1975.
- HARMAN, Claire, *Fanny Burney, A Biography*, Flamingo, 2000.
- HILL, Bridget, *Women Alone : Spinsters in England, 1660-1850*, New Haven, Connecticut, London : Yale U.P., 2001.
- HODGE, Jane Aiken, *Passion and Principle : the Loves and Lives of Regency Women*, London Murray, 1996.
- HODGSON, Barbara, *No Place for a Lady*, Greystone Books, Douglas & McIntyre Ltd, 2002.
- HOLMES, Richard, *Footsteps : Adventures of a Romantic Biographer*, Vintage, 1996.
- HOLUB, Robert C., *Reception Theory, A Critical Introduction*, Methuen & New York, 1984.

- HUTCHEON, Linda, *Irony's Edge, The Theory and Politics of Irony*, Routledge : London and New York, 1994.
- IRIGARAY, Luce, *This Sex Which Is Not One*, trans. Catherine Porter with Carolyn Burke, Ithaca: Cornell University Press, 1985.
- ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture, Théorie de l'effet esthétique*, Mardaga, 1976.
- JEFFERSON, D.W., *Jane Austen's Emma : A Landmark in English Fiction*, London : Chatto and Windus for Sussex U.P., 1977.
- JENKINS, Richard, *A Fine Brush on Ivory, An Appreciation of Jane Austen*, Oxford U.P., 2004.
- JOHNSON, Claudia L., *Jane Austen : Women, Politics, and the Novel*, Chicago : University of Chicago Press, 1988.
- KELLY, Gary, *The English Jacobin Novel*, Oxford: Clarendon, 1976.
- KIRKHAM, Margaret, *Jane Austen, Feminism and Fiction*, Brighton , Sussex : Harvester Press : Totowa, N.J., Barnes & Nobles Books, 1983.
- KOWALESKI-WALLACE, Elizabeth, *Consuming Subjects, Shopping and Business in the 18th Century*, Colombia U.P., 1997.
- LANGFORD, Paul, *A Polite and Commercial People, England 1727-1783*, Clarendon Press, Oxford U.P., (1989) 1998.
- LANGLAND, Elizabeth, *Society in the Novel*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1984.
- LASCELLES, Mary, *Jane Austen and Her Art*, Oxford : Clarendon, Oxford U.P., 1939.
- LE FAYE, Deirdre, *Jane Austen : The World of Her Novels*, New York, Abrams, 2002. (Aucune note).
- LODGE, David, *Jane Austen's Novels : Form and Structure*, The Jane Austen Handbook, The Athlone Press, London, 1986.
- LOWDER-NEWTON, Judith, *Women, Power, and Subversion, Social Strategies in British Fiction 1778-1860*, The University of Georgia Press, Athens, 1981.
- LYNCH, Deirdre, *The Economy of Character : Novels, Market Culture, and the Business of Inner Meaning*, Chicago : University of Chicago Press, 1998.
- MACDONAGH, Oliver, *Jane Austen : Real and Imagined Worlds*, New Haven : Yale U.P., 1991.
- MACKENDRICK, Neil, BREWER, John, PLUMB, D.H., *The Birth of a Consumer Society : The Commercialization of Eighteenth Century England*, London Europa, 1982.

- MACKIE, Erin, *Market à la Mode : Fashion, Commodity and Gender in 'The Tattler' and 'The Spectator'*, The John Hoopkins U.P., 1997.
- MEYER SPACKS, Patricia, *Desire and Truth : Functions of Plot in Eighteenth-Century British Novels*, Chicago : University of Chicago Press, 1990.
- MEYER SPACKS, Patricia, *Imagining a Self: Autobiography and the Novel in Eighteenth-Century England*, Cambridge, Mass. : Harvard U.P?
- MILES, Robert, *Jane Austen, Writers and Their Works*, Northcote House Educational Publishers, 2003.
- MILLER, D.A., *Jane Austen, or the Secrets of Style*, Princeton : Princeton University Press, 2003.
- MINGAY, G.E., *Land and Society in England, 1760-1980*, London & New York, Longman, 1994.
- MITCHISON, Rosalind, *A History of Scotland*, London ; New York : Methuen, 1982.
- MITCHISON, Rosalind, *The Old Poor Law in Scotland: The Experience of Poverty, 1575-1845*, Edinburgh : Edinburgh U.P., 2000.
- MITCHISON, Rosalind, *Life in Scotland*, London: Batsford, 1978.
- MITCHISON, Rosalind, LENEMAN, Leah, *Girls in Trouble: Sexuality and Social Control in Rural Scotland, 1660-1780*, Edinburgh: Scottish Culture Press, 1998.
- MONNEYRON, Frédéric, *La frivolité essentielle, Du vêtement à la mode*, Presses Universitaires de France, 2001.
- (de) MONTLUZIN, Emily Lorraine, *Daily Life in Georgian England as reported in The Gentleman's Magazine*, Lewiston, New York : Edwin Mellen Press c.2002.
- MUDRICK, Marvin, *Jane Austen ; Irony as Defence and Discovery*, Princeton : Princeton University Press, 1952.
- MURRAY, Venetia, *High Society in the Regency Period, 1788-1830*, Penguin, 1998.
- PALMERI, Franck, *Satire, History, Novel, Narrative Forms, 1665-1815*, Newark: University of Delaware Press, London: Associated University Press, 2003.
- PAULSON, Ronald, *Satire and The Novel in Eighteenth-Century England*, New Haven & London, Yale U.P., 1967.
- PICARD, Liza, *Dr Johnson's London, Life in London, 1740-1770*, Phoenix Press, London, 2000.
- PLAISANT, Michèle, Ed., *L'excentricité en Grande Bretagne au 18^e siècle*, Centre de Recherches sur le XVIII^e siècle britannique, PUL, Université de Lille III, éditions universitaires, Villeneuve d'Asq, 1975.

- POLLARD, Arthur, *Satire*, Methuen, 1970.
- POOVEY, Mary, *The Proper Lady and The Woman Writer : Ideology as Style in the Works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley and Jane Austen*, Chicago : University of Chicago Press, 1984.
- PORTER, Roy, *English Society in the 18th Century*, Penguin (1982) 1991.
- PORTER, Roy, *Enlightenment, Britain and the Creation of the Modern World*, Penguin, 2000.
- PORTER, Roy, *Flesh in the Age of Reason, The Modern Foundations of Body and Soul*, W.W. Norton & Company, New York & London, 2004.
- PROBYN, Clive T., *English Fiction of the Eighteenth Century, 1700-1789*, London and New York, Longman, 1987.
- PLUMB, J.H., *England in the Eighteenth Century*, Penguin (1963) 1986.
- PLUMB, J.H., *Georgian Delights*, London : Weidenfeld & Nicolson, 1980.
- RADCLIFFE, W., *Origin of Power Loom Weaving*, Stockport, 1828.
- RAWSON, Claude, *Satire and Sentiment, 1660-1830, Stress Points in the English Augustan Tradition*, New Haven and London, Yale U.P., (1994) 2000.
- RICHARDS, Eric, *The Highland Clearances, People, Landlords and Rural Turmoil*, Birlinn Ltd, Edinburgh, 2000.
- RICHETTI, John, *The Cambridge Companion to the Eighteenth Century Novel*, Cambridge U.P. (1996) 2002.
- RICOEUR, Paul, *Du texte à l'action, Essais d'herméneutique II*, Paris, Edition du Seuil, 1986.
- ROCHE, Daniel, *La culture des apparences, Une histoire du vêtement, XVIIe-XVIIIe siècle*, Fayard, 1989.
- ROGERS, Katharine M., *Frances Burney : The World of Female Difficulties*, Harvester Wheatsheaf, 1990.
- RUOFF, Gene W., *Jane Austen's Sense and Sensibility*, Harvester Wheatsheaf, 1992.
- SALES, Rogers, *Jane Austen and the Representations of Regency England*, London and New York, Routledge, 1994.
- SAMBROOK, James, *The Eighteenth Century, The Intellectual and Cultural Context of English Literature (1700-1789)*, London & New York, Longman, (1986) 1993.
- SAMOYAUULT, Tiphaine, *L'intertextualité*, Mémoire de la littérature, Nathan Université, 2004.
- SIMONS, Judy, *Fanny Burney*, Totowa, New Jersey, Barnes and Noble, 1987.

- SKINNER, Gillian, *Sensibility and Economics in the novel 1740-1800, The Price of a Tear*, Macmillan Press Ltd, 1999.
- SKINNER, John, *An Introduction to Eighteenth Century Fiction : Raising the Novel*, New York, Palgrave, 2001.
- STRAUB, Kristina, *Fanny Burney and the Feminine Strategy, Divided Fictions*, The University Press of Kentucky, 1987.
- SUTHERLAND, Kathryn, *Jane Austen's Textual Lives from Aeschylus to Bollywood*, Oxford & New York : Oxford U.P., 2005.
- SWEET, Rosemary, LANE, Penelope, *Women and Urban Life in Eighteenth-Century England : On the Town*, Aldershot, Hampshire, England, Burlington, VT : Ashgate, 2003.
- THOMPSON, E.P., *The Making of the English Working Class*, Penguin, (1963) 1991.
- TOMALIN, Claire, *Jane Austen, passions discrètes*, Editions Autrement Littérature (1997) 2000.
- TODD, Janet, *The Sign of Angellica, Writing and Fiction, 1660-1800*, New York, Columbia U.P., 1989.
- TUIITE, Clara, *Romantic Austen, Sexual Politics and The Literary Canon*, Cambridge U.P., 2002.
- VASUDEVA, Reddy T, *Jane Austen : The Matrix of Matrimony*, Jaipur : Bohra Publications, 1987.
- VICKERY, Amanda, *The Gentleman's Daughter, Women's Lives in Georgian England*, New Haven & London, Yale Nota Bene, New Haven & London, Yale U.P., (1998) 2003.
- VICKERY, Amanda, *Behind Closed Doors, At Home in Georgian England*, Yale U.P., New Haven & London, 2009.
- WALDRON, Mary, *Jane Austen and the Fiction of Her Time*, Cambridge U.P., 1999.
- WATT, Ian, *The Rise of the Novel*, Penguin, (1957) 1977.
- WILLIAMS, Michael, *Jane Austen : Six Novels and their Methods*, Macmillan, 1986.
- WOOLF, Virginia, *The Common Reader*, New York : Harcourt, Brace, 1925.
- WRIGHT, Andrew H., *Jane Austen's Novels; A Study in Structure*, Harmondsworth, England, Penguin (1972) c.1953.
- ZONITCH, Barbara, *Familiar Violence, Gender and Social Upheaval in the Novels of Frances Burney*, Newark : University of Delaware Press, London : Associated University Presses, 1997.

ARTICLES et RECUEILS

- ARNOLD LEVINE, Jay, « Lady Susan : Jane Austen's Characters of the Merry Widow », *Jane Austen Critical Assessments*, Ian Littlewood (ed) Vol.III. Aussi : *Studies in English Literature, 1500-1900*, 1-4, 1961, pp-59-69, (recueil d'articles).
- *BLACKWOODS'S EDINBURGH MAGAZINE*, June 1818, N°XV, Vol.III, pp.99-113 (journal).
- BLANK, Antje, « Dress », *Jane Austen in Context*, Cambridge U.P., 2005, pp.234-251 (recueil).
- BILGER, Audrey, « Goblin Laughter : Violent Comedy and the Condition of Women in Frances Burney and Jane Austen », *Women Studies*, 1995, March, Vol.24, Issue II (journal).
- BILGER, Audrey, « Mocking the 'Lords of Creation': comic male characters in Frances Burney, Maria Edgeworth and Jane Austen », *Women's Writing*, Volume 1, n°1, 1994, pp.77-98 (journal).
- BOUR, Isabelle, « The Reception of Jane Austen's Novels in France and Switzerland : The Early Years, 1813-1828 », « The Reception of Jane Austen's Novels in France : The Later Nineteenth Century, 1830-1900 », « The Reception of Jane Austen's Novels in France in the Modern Period, 1901-2004, Recognition at last ? », *The Reception of Jane Austen in Europe*, Anthony Mandal & Brian Southam (eds), London; New York: Continuum, c 2007 (recueils).
- BROWN, Marshall, « Romanticism and Enlightenment », *The Cambridge Companion to British Romanticism*, ed. Stuart Curran, Cambridge U.P., (1993) 2004, pp.25-47 (recueil).
- BURGESS, Miranda J., « Courting Ruin : The Economic Romances of Frances Burney », *Novel : A Forum on Fiction*, Vol.28, N°2, Winter, 1995, pp.131-153 (journal).
- BUSHNELL, Nelson S., « Susan Ferrier's *Marriage* as Novel of Manners », *Studies in Scottish Literature*, Vol.V, July 1967-April 1968, University of South Carolina Press, S.C., pp.216-228 (journal).
- CAMPBELL, Colin, « Consumption : disease of the consumer society ? », *Consumption and the World of Goods*, John Brewer and Roy Porter (eds), London & New York : Routledge, 1993 (recueil).
- COPELAND, Charles Townsend,, « Miss Austen and Miss Ferrier : A Contrast and Comparison », *Atlantic Monthly* 71 (1893) (journal).
- COPELAND, Edward, « Money », *The Cambridge Companion to Jane Austen*, Copeland, Edward (ed), Macmaster, Juliet (ed), 1997, pp.131-147 (recueil).

- COWARD, Rosalind, « The True Story of How I Became My Own Person », *The Feminist Reader, Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*, Catherine Belsey and Jane Moore (eds), Palgrave Macmillan, (1989) 1997, pp.26-35 (recueil).
- CRAIK, Wendy, « ‘Man, Vain Man’ in Susan Ferrier, Margaret Oliphant and Elizabeth Gaskell », *Gaskell Society Journal*, 1995, 9, pp.55-65 (journal).
- CRAIK, Wendy, « Susan Ferrier », *Scott Bicentenary Essays*, New York, Barnes and Nobles, 1973, pp.55-65 (recueil pour le bicentenaire de Walter Scott).
- CUTTING, Rose Marie, « Defiant Women : the Growth of Feminism in Fanny Burney’s Novels », *Studies in English Literature*, (Rice) Summer 77, Issue 3, pp. 519-530 (journal).
- DAICHES, David, « Jane Austen, Karl Marx, and the Aristocratic Dance », *American Scholar* XVII, 1948, pp.288-296 (journal).
- DOBBIN, Marjorie W., « The Novel, Women’s Awareness, and Fanny Burney, *English Language Notes* ; March 1985, Vol., 22, Issue 3, pp.42-53 (journal).
- DOODY, Margaret Anne, « Samuel Richardson : Fiction and Knowledge », *The Cambridge Companion to the Eighteenth Century Novel*, ed. John Richetti, Cambridge U.P., (1996) 2002, pp.90-119 (recueil).
- DOWNIE, J.A., « Who says she’s a bourgeois writer ? Reconsidering the social and political contexts of Jane Austen’s novels », *Eighteenth-Century Studies* 40-1, The American Society for Eighteenth-Century Studies, 2006, pp.69-85 (journal).
- DYKSTAL, Timothy, « *Evelina* and the Culture Industry », *Criticism : A Quarterly for Literature and the Arts*, Fall 37 (4), 1995, pp.559-581 (journal).
- EPSTEIN, Julia, « Marginality in Frances Burney’s Novels », *The Cambridge Companion to the Eighteenth Century Novel*, John Richetti (ed), Cambridge U.P. (1996) 2002, 198-211 (recueil).
- « *Femmes éducatrices au Siècle des Lumières* » (recueil), Collection Interférences, Presses Universitaires de Rennes, sous la direction d’Isabelle Brouard-Arends et de Marie-Emmanuëlle Plagnol-Diéval, 2007, 369p. (ouvrage recueil).
- FULFORD, Tim, « Getting and Spending : the Orientalization of Satire in Romantic London », *The Satiric Eye : Forms of Satire in the Romantic Period*, Stevens E. Jones (ed), Palgrave Macmillan, 2003 (ouvrage recueil).
- GREY, J.David, (ed), *Jane Austen’s Beginnings, The Juvenilia and Lady Susan*, U.M.I. Research Press, Ann Arbor/ London, 1989 (recueil).

- HUNTER, J.Paul, « The Novel and Social/Cultural History », *The Cambridge Companion to Eighteenth Century Novel*, ed. John Richetti, Cambridge U.P., (1996) 2002, pp.9-40 (recueil).
- KAVANAGH, Julia, Southam B.C., ed., *Jane Austen : Vol.I, 1811-1870 : The Critical Heritage*, London, Routledge, 1968 (journal).
- KEMPTON, Adrian, « Diderot's Clarissa and Laclos' Cecilia : Virtuous English heroines as models for an emerging aesthetic of the novel in France », *Franco-British Studies, Journal of the British Institute in Paris (FBS)*, 2001, Spring 31 : 37-61, pp.37-61 (journal).
- LEVINE Jay Arnold, « Lady Susan: Jane Austen's Character of the Merry Widow », *Jane Austen, Critical Assessments, Studies in English Literature 1500-1900*, 1.4, 1961, pp.23-34 (journal).
- LITTLEWOOD, Ian, *Jane Austen : Critical Assessments*, Mountfield : Helm Information, c.1998 (Recueil).
- « La mode, du XVIIIe au XXe siècle » (recueil), Kyoto Costume Institute, Taschen, 2004, XVIIIème siècle, Tamami Suoh, pp.7-42 (ouvrage).
- LOECHNER, Eva, « Une voix nouvelle », dossier « Les romancières anglaises », *Le Magazine Littéraire*, Juin 2008, pp.60-61 (journal).
- MACK, Maynard, « The muse of satire », *Satire : Modern Essays on Criticism*, Paulson, Ronald (ed), Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, Inc, 1971 (recueil).
- MASON, Nicholas, « Austen's Emma and the gendering of enlightenment satire », *Persuasions, Journal of the Jane Austen Society of Northern America*, 2003 ; 25, pp.213-219 (journal)
- MCCANN, Charles J., « Settings and Characters in Pride and Prejudice », *Nineteenth-Century Fiction*, 19, 1964-65, pp.65-75 (journal).
- McKellar Hugh, « Lady Susan : Sport or Cinderella ? » *Jane Austen's Beginnings, The Juvenilia and Lady Susan*, ed.David Grey, U.M.I. Research Press, Ann Harbor/London, 1989, pp.205-214 (recueil).
- MOI, Toril, « Feminist, Female, Feminine », *The Feminist Reader*, Palgrave Macmillan, (1989) 1997, pp.104-116 (recueil).
- MOSES, Carole, « Jane Austen and Elizabeth Bennet : the limits of irony », *Persuasions, The Journal of the Jane Austen Society of North America*, 2003 ; 25, pp.155-164 (journal).
- MUDRICK, Marvin, « Irony as Discrimination: *Pride and Prejudice* », *Jane Austen Critical Assesments*, Ian Littlewood Vol.III, 1998, pp.269-293 (recueil).

- MULLAN, John, « Sentimental Novels », *The Cambridge Companion to the Eighteenth Century Novel*, ed. John Richetti, Cambridge U.P., (1996) 2002, pp.236-254 (recueil).
- PARKER, W.M., « Susan Ferrier & John Galt », *Writers and their Works: N°185*, published for the British Council and the National Book League by Longmans, Green & Co., 1965, pp.7-23, (ouvrage recueil court).
- PARREAUX, André, « Samuel Johnson en Ecosse », *Regards sur l'Ecosse au XVIIIe Siècle*, Daniel Becquemont (et al), Etudes réunies par Michèle Plaisant, Vieilleneuve-d'Ascq : Publications de l'Université de Lille III, (1977).
- PAXTON, Nancy, « Subversive Feminism : A Reassessment of Susan Ferrier's *Marriage* », *Women & Literature*, Spring 1976, Vol.4, n°1, Janet Todd(ed), Douglass College, Rutgers University, pp. 18-29 (journal).
- PHILLIPS STANTON, Judith, « The Production of Fiction by Women in England, 1660-1800 : A Statistical Overview », *8th International Congress on Enlightenment*, Bristol, 1991 (recueil).
- POULET, George, « Criticism and the Experience of Interiority », *Reader-Response Criticism, From Formalism to Post-Structuralism*, Tompkins, Jane (ed), Baltimore & London, The John Hopkins U.P., 1980 (ouvrage recueil).
- ROSENHEIM, Edward, « The satiric spectrum », *Satire : Modern Essays on Criticism*, Paulson, Ronald (ed), Englewood Cliffs N.J.: Prentice Hall, Inc, 1971(ouvrage recueil).
- *THE SPECTATOR*, Oxford, Oxford U.P., Vol.II, Oxford, Oxford U.P., 1985 (journal réédité sous forme de recueil).
- SOLINGER, Jason, « Jane Austen and the Gentrification of Commerce », *Novel: A Forum on Fiction*, Spring-Summer 2005, 38(2-3), pp.272-291 (journal).
- SPENCER, Jane, « Women Writers and The Eighteenth Century Novel », *The Cambridge Companion to the Eighteenth Century Novel*, ed. John Richetti, Cambridge U.P. (1996) 2002, pp.212-235(recueil).
- SPENCER, Jane, « *Evelina* and *Cecilia* », *The Cambridge Companion to Frances Burney*, ed. Peter Sabor, Cambridge U.P., 2007, pp.23-37 (recueil).
- SOUTHAM, Brian, « The seventh novel: Sanditon », *Jane Austen's Achievement*, McMaster, Juliet (ed), London, Macmillan, 1976 (recueil).
- SPENDER, Dale, « Women and Literary History », *The Feminist Reader, Essays on Gender and the Politics of Literary Criticism*, Palgrave Macmillan, (1989), 1997, pp.16-25 (recueil).

- STUART, Curran, « Women Readers, Women Writers », *The Cambridge Companion to British Romanticism*, ed. Stuart Curran, ed. Peter Sabor, Cambridge U.P., (1993) 2004, pp.177-195 (recueil).
- *THE TATLER*, ed. Donald.F.Bond, London, England, Clarendon Press, Oxford U.P., Vol.III, 1987 (journal réédité sous forme de recueil).
- THORNTON, Anne, « A mind of her own : the internalization of plot in *Pride and Prejudice* », *Persuasions, The Jane Austen Journal*, published by the Jane Austen Society of North America, n°25, 2003, pp.176-183 (journal).
- WOOLF, Leonard, « The economic determination of Jane Austen », *Critic on Jane Austen*, Ed. Judith O'Neil, 1942 (recueil).
- ZOMCHICK, John, « Satire and the Bourgeois Subject in Frances Burney's *Evelina* », *Cutting Edges, Postmodern Critical Essays on 18th Century Satire*, Tennessee Studies in Literature, Vol.37., The University of Tennessee Press, Knoxville, 1985, pp.347-365 (journal)

SITES INTERNET

- WWW.spamula.net/col/archives/2006/02
- www.3-shropshire-cc.gov.uk/shenstone.htm.
- www.vauxhallgardens.com.
- Wikipedia

PATRICIA DILLARD EGUCHI

Satire du matérialisme dans le roman féminin britannique de 1778 à 1824, Burney, Austen et Ferrier

Résumé : De fortes contraintes juridiques, morales et coutumières pesaient sur les femmes de la fin du « long » 18^{ème} siècle en Grande Bretagne. Les écrits féminins s'en ressentaient autant du point de vue des stratégies littéraires que de l'intrigue. Pour contourner les interdits et les tabous dont l'écriture féminine devait tenir compte, certaines romancières eurent recours à une satire ingénieuse qui ridiculisait les travers d'une société qui leur interdisait le sens critique. L'étude du contexte permet de faire la lumière sur le pourquoi et le comment de leurs stratégies satiriques. C'était l'époque des Lumières anglaises et écossaises, du début de la Révolution Industrielle et de la formation des classes moyennes. L'économie s'épanouissait et requérait une première « consommation de masse ». Synecdoques de la femme à vendre ou qui cherche à l'être, l'objet et l'argent sont les deux aspects d'analyse critique qui sous-tendent la structure de ce travail. La théorie de la re-création esthétique à la réception de Wolfgang Iser sert à souligner l'écart de réception possible entre le lecteur d'alors et celui de nos jours, et ensuite à susciter, investigations dans le contexte à l'appui, une émotion nouvelle à la lecture de ces ouvrages vieux de deux siècles. La théorie de la consommation de Baudrillard est choisie parce qu'elle facilite une compréhension de certains comportements autour de l'objet de personnages satirisés dans les romans.

Mots clés : Satire, matérialisme, écriture féminine, condition féminine, contexte socio-historique.

Satire of Materialism in British Women Novels from 1778 to 1824: Burney, Austen, Ferrier

Summary : Heavy juridical, moral and customary constraints weighed on women at the end of the « long » 18th century in Great Britain. The impact of such constraints on feminine writing touched the various literary strategies as well as the plots in the novels. In order to get round the taboos set by patriarchy - taboos that only touched the world of women – a few women writers used an ingenious kind of satire that ridiculed the faults of a society that forbade them any right to criticise. Researching the context allows us to understand the motives and the techniques of their satirical strategies. This was the time of English and Scottish Enlightenment, the beginning of the Industrial Revolution and the making of the middle classes. The economy was flourishing and led to a first wave of “mass consumption”. As synecdoches for women for sale or who wanted to be sold, objects and money are the two sides to the critical analysis that underlies the structure of this thesis. Wolfgang Iser's theory of aesthetic re-creation by the reader is used to underline the possible gap in reception between at least two communities of readers and then, through investigation in the context, to arouse new interest for the works by Burney, Austen and Ferrier, some of them really unknown to most. Baudrillard's theory of consumption has been chosen because it facilitates the reader's understanding of the characters' behaviour with respect to objects when the characters in question are the target of satire.

Key-words : Satire, Materialism, Women Writing, Women's Position in Society, Social & Historical Context.