



**HAL**  
open science

# Jane Austen ou le besoin de remailler le monde : une représentation romanesque problématique.

Aurélie Tremblet

► **To cite this version:**

Aurélie Tremblet. Jane Austen ou le besoin de remailler le monde : une représentation romanesque problématique.. Littératures. Université Grenoble Alpes, 2017. Français. NNT : 2017GREAL020 . tel-01876326

**HAL Id: tel-01876326**

**<https://theses.hal.science/tel-01876326>**

Submitted on 18 Sep 2018

**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.

# THÈSE

Pour obtenir le grade de

**DOCTEUR DE LA COMMUNAUTÉ UNIVERSITÉ  
GRENOBLE ALPES**

Spécialité : Études anglophones

Arrêté ministériel : 25 mai 2016

Présentée par :

**Aurélie TREMBLET**

Thèse dirigée par **Denis BONNECASE**, Professeur émérite à  
l'Université de Grenoble-Alpes

préparée au sein du **Laboratoire ILCEA4**  
dans l'**École Doctorale Langues, Littératures et Sciences  
Humaines**

## **JANE AUSTEN OU LE BESOIN DE REMAILLER LE MONDE : UNE REPRÉSENTATION ROMANESQUE PROBLÉMATIQUE**

Thèse soutenue publiquement le **1<sup>er</sup> décembre 2017**  
devant le jury composé de :

**Mme. Caroline Bertonèche,**

Professeur à l'Université de Grenoble-Alpes

**M. Denis Bonnecase,**

Professeur émérite à l'Université de Grenoble-Alpes, Directeur

**Mme. Catherine Delmas,**

Professeur émérite à l'Université de Grenoble-Alpes

**M. Jean-Marie Fournier,**

Professeur à l'Université de Paris-Diderot, Rapporteur

**M. Marc Porée,**

Professeur à l'ENS-Ulm, Rapporteur

**M. Jean Viviès,**

Professeur à l'Université d'Aix-Marseille, Président





## REMERCIEMENTS

Je voudrais d'abord remercier ici le professeur Denis Bonnecase, qui m'a gentiment proposé de poursuivre ma formation pour l'enseignement supérieur et a dirigé ce travail de recherche. Ses relectures et conseils avisés m'ont été précieux.

Je remercie Mesdames et Messieurs les professeurs Caroline Bertonèche, Catherine Delmas, Jean-Marie Fournier, Marc Porée et Jean Vivies qui me font l'honneur d'être membres de mon jury.

Merci à Géraldine Castel et Sandrine Tolazzi qui ont travaillé à l'élaboration d'un emploi du temps d'enseignement de PRAG légèrement plus souple ces deux dernières années.

Merci également à Abbey Malheim, Caroline Bertonèche, Cyril Besson et Sébastien Scarpa qui ont mis leurs compétences linguistiques et universitaires à ma disposition.

Merci enfin à ceux qui m'ont soutenue pendant ces années, et plus particulièrement à mon mari, très présent à mes côtés, parvenant à atténuer quelques drames informatiques, ainsi qu'à ma sœur et à mes parents, qui ont œuvré à enrayer le processus inexorable du blanchiment de mon teint en m'extrayant aussi souvent que possible de la bibliothèque ou de mon bureau pour des sorties revigorantes en montagne. J'ai regimbé sur le moment, je le concède bien volontiers, mais ces pauses forcées m'ont été bénéfiques : elles m'ont permis de prendre du recul, et m'ont même fourni l'occasion d'éclaircir quelques points.



## LISTE DES ABRÉVIATIONS

Pour chacun des romans austéniens analysés, les abréviations suivantes ont été utilisées, suivies du numéro de la page où se trouve la citation :

- SS* *Sense and Sensibility* (première publication en 1811)  
*PP* *Pride and Prejudice* (première publication 1813)  
*MP* *Mansfield Park* (première publication 1814)  
*E* *Emma* (première publication 1816)  
*NA* *Northanger Abbey* (première publication à titre posthume en 1817)  
*P* *Persuasion* (première publication à titre posthume en 1817)  
*S* *Sanditon* (première publication à titre posthume en 1817)  
*TW* *The Watsons* (première publication à titre posthume en 1871)  
*LS* *Lady Susan* (première publication à titre posthume en 1871)  
*MW* *Minor Works* (collectés et publiés à partir des manuscrits par R. W. Chapman (OUP, 1954)

# **Table des matières**

# TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION .....	11
<b>CHAPITRE I - LA FRAGMENTATION .....</b>	<b>20</b>
<b>1. Les expériences initiales de la déchirure.....</b>	<b>21</b>
1.1 Crises familiales et personnelles : mise en contexte .....	21
-L'exil répété.....	21
-La perte des êtres chers .....	25
1.2. La genèse des romans : expériences littéraires de la déliaison.....	27
-L'écriture ou l'expérience de la rature.....	27
-Mailler / démailler : de l'importance des révisions.....	29
-L'extrême discontinuité du processus éditorial .....	33
1.3. Les incipit : déliaisons romanesques initiales .....	40
-Sense and Sensibility .....	40
-Emma.....	45
-Pride and Prejudice.....	47
-Persuasion, réflexion sur la ligne .....	48
<b>2. Les failles de l'échange langagier, risques de déliaison interpersonnelle.....</b>	<b>54</b>
2.1. Problèmes de contenu informationnel.....	56
-Vacuité des dialogues .....	56
-Propos circulaires et propos décousus.....	59
-Defendere : les mises à distance comme stratégies défensives .....	63
2.2. Défaillances de l'allocutaire .....	67
-Aliénation des héroïnes .....	68
-Sourdes oreilles .....	71
-Logorrhées verbales : l'allocutaire effacé.....	74
2.3. Rupture du lien signifiant / signifié.....	76
-Exagérations.....	77
-Contradictions, flatteries et mensonges.....	81
-« The eclat of a proverb » : maximes, généralisations et commérages .....	86
<b>3. Problèmes de perception .....</b>	<b>90</b>
3.1. Un champ de vision limité ? .....	90
-Précellence du visuel sur le linguistique .....	90
-Le problème du perspectivisme .....	95
3.2. La cécité généralisée .....	102
-Le refus de voir.....	102
-Le regard ébloui .....	103
-Le manque de recul.....	105
-Le regard empressé .....	107
-Emma ou l'impossible don de voyance.....	108
3.3. Mathesis et subjectivité.....	111
-Les certitudes subjectives .....	111
-Du défi des instruments de mesure .....	114
-Refus du relativisme.....	118



## CHAPITRE II – ÉTHIQUE DE L'ATTACHEMENT ..... 122

<b>1. Loin du culte de l'individualisme : Sensus Communis.....</b>	<b>123</b>
1.1. Un discours sur la Sociabilité.....	123
-Attachement, engagement.....	124
-Austen et Shaftesbury : penseurs de la bienveillance.....	128
-« Tying the knot » : les liens du mariage.....	132
1.2. Bildungsroman et représentation.....	136
-Du besoin d'autrui dans la « re-présentation ».....	136
-Entre rencontre d'autrui et de soi-même : réhabilitation du regard.....	141
1.3. La place du je(u) dans la représentation théâtrale.....	145
-Théâtre et cohésion sociale.....	145
-Théâtre et moralité.....	150
-Entre moi et autre : paradoxes sur le comédien.....	156
-De la théâtralité des relations sociales.....	160
<b>2. L'opposition ville / campagne.....</b>	<b>170</b>
2.1. De la noirceur urbaine.....	171
-Un antagonisme géographique et physique.....	171
-...traditionnel miroir d'une dichotomie morale.....	175
-Des dangers moraux et sociaux de la société de consommation.....	178
2.2. La ville, chronotope de l'égoïsme et de la solitude.....	181
-L'ambivalence de la foule.....	181
-La ville, lieu de la rupture.....	184
- « the comforts of sickness and solitude » ou l'indifférence généralisée en ville.....	185
2.3. La propriété de campagne de la noblesse terrienne.....	189
-Lignée et transmission.....	194
-Humphry Repton ou le domaine modifié.....	197
-Amélioration ou altération du domaine ? Des raisons du conservatisme Burkéen.....	203
<b>3. Maladies et sympathie : tension dialectique.....</b>	<b>213</b>
3.1. De l'enjeu relationnel des maladies réelles.....	213
-Invalidité et ostracisation.....	213
-La relation malade-soignant.....	218
-Particularité de la relation thérapeutique à l'époque de la Régence.....	226
-Condamnation des professionnels de santé.....	229
3.2. Les maladies imaginaires : pathologies du narcissisme.....	231
-Entre simulateurs et hypocondriaques : de la constance des plaintes illogiques.....	232
-Le triple enjeu relationnel de l'hypocondrie.....	236
-Mr. Woodhouse et la nosophobie : cas particulier de désinvestissement d'autrui.....	240
3.3. Raisons familiales et socio-culturelles du motif pathologique.....	244
-Tout est cousu d'enfance.....	244
-Le culte de la sensibilité.....	248
-L'hypocondrie symptomatique des classes sociales supérieures.....	249

# CHAPITRE III - L'ÉCRITURE AMBIGUË ..... 258

<b>1. Jane Austen tirant les ficelles .....</b>	<b>259</b>
1.1. Stratégies de cadrages : un textus organisé.....	259
-La défense du roman, rejet du transgressif.....	260
-La critique du gothique et du roman sentimental comme refus du déchaînement .....	267
-Le Réalisme, choix littéraire de la mesure .....	271
1.2. « Relating » : les liens entre univers diégétique et extradiégétique .....	280
-Révisions et autocritique : le lien auteur / lecteur .....	280
-Humour et ironie : le lien narrateur / lecteur.....	282
-Dimension communautaire de la lecture .....	288
1.3. Les manipulations du lecteur ou l'écriture diabolique : un pouvoir de disjonction ? .....	296
-De la supériorité présumée du lecteur réel.....	296
-Le discours diabolique du personnage .....	302
-Un texte séducteur .....	312
-Le roman « d'appren-tissage » ou le travail du fil.....	321
<b>2. Les paradoxes des relations hommes-femmes.....</b>	<b>331</b>
2.1. Le désir en filigrane .....	332
-Stratégies de « l'inter-diction » .....	332
-Jane Austen romancière de l'Ego, romancière romantique ? .....	337
2.2. Austen et René Girard : « Le désir selon l'Autre ».....	347
-Médiations externes et internes ou le mensonge de la liberté du désir.....	347
-Problème de la violence intestine du désir mimétique : la rivalité.....	355
-Les « Feux de l'envie » ou le problème de la « crise mimétique » .....	358
2.3. Tentatives de résolution des paradoxes du désir .....	365
-La consolidation de la structure hiérarchique sociale .....	365
-La défense du patriarcat.....	370
-L'« ascèse pour le désir » ou l'exigence de l'écran .....	385
<b>3. La lecture à contre-fil.....</b>	<b>394</b>
3.1. Les chaînes du mariage, de véritables dénouements ? .....	394
-Vénération, fascination...crimen nefandum ?.....	395
-L'inceste déguisé .....	398
-La résolution sacrificielle.....	402
3.2. Happily ever after?.....	406
-Le fil du temps, ou l'impossible fixité .....	406
-Naissances et enfants, ou l'arrivée du désordre de l'Autre.....	409
-L'exclusivité aliénante.....	412
3.3. « The picture of happiness » .....	418
-La représentation et son écart.....	418
-La répression pathologique .....	425
-La fêlure ontologique.....	432
<b>CONCLUSION .....</b>	<b>436</b>
<b>ANNEXES .....</b>	<b>443</b>
<b>INDEX .....</b>	<b>448</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>452</b>



## INTRODUCTION

Jane Austen semble indissociable de l'image de l'écart. Les controverses qui ont éclaté ces dernières années au sujet des tableaux la représentant – et qui ont resurgi récemment en 2012 et en 2017 –, témoignent de la persistance de cette association. Il n'existe, en effet, que deux portraits authentifiés de la romancière, tous deux esquissés par sa sœur Cassandra et jugés insatisfaisants ou, à tout le moins, problématiques<sup>1</sup>. Deux « nouvelles » représentations picturales furent néanmoins récemment découvertes, l'une actuellement en la possession de la famille Rice (et désignée, en conséquence, comme « the Rice portrait »<sup>2</sup>), dépeignant une adolescente avenante représentée en pied ; l'autre appartenant à la critique Paula Byrne (d'où le nom « the Byrne portrait », voir Annexe 2), représentant une jeune femme, un crayon à la main, assise à sa table de travail en compagnie d'un chat<sup>3</sup>. Chacun de ces deux tableaux déclencha une polémique (d'ailleurs toujours actuelle), leurs propriétaires clamant leur authenticité sans qu'aucune preuve tangible ou véritablement décisive vienne en attester la validité de manière définitive. Le dernier rebondissement en date vit, par exemple, la découverte accidentelle, en 2017, d'un timbre similaire à celui présent sur le portrait des Rice, au dos d'un tableau de James Northcote intitulé « Mrs. Smith » mais daté quant à lui de 1803. Pareille trace sembla, par conséquent, devoir jeter le discrédit sur la datation initialement établie pour le portrait d'Austen (selon laquelle cette dernière aurait été représentée dans les années 1780, à l'âge de 13 ans), ce qui remet en question qu'elle ait été le modèle peint sur le portrait des Rice<sup>4</sup>. Quoique tout aussi riche et passionnante, la controverse concernant la découverte

---

<sup>1</sup> Deborah Kaplan évoque par exemple « the dearth of reliable representations of Jane Austen » ; Margaret Kirkham souligne que : « There is no good, undisputed portrait of Jane Austen » ; et, à la question « What did Jane Austen look like? », Claudia Johnson finit par répondre que nul ne peut affirmer avec certitude ce à quoi la romancière ressemblait.

Voir Deborah Kaplan, « "There She Is at Last": The Byrne Portrait Controversy », *Persuasions*, n° 34, 2012, p. 121 ; Margaret Kirkham, « Portraits », dans J. Todd (éd.), *Jane Austen in Context*, Cambridge-New York-Melbourne [etc.], Cambridge University Press, 2005, p. 68 ; Claudia Johnson, « "Fair Maid of Kent?", The Arguments for (and against) the Rice Portrait of Jane Austen », *Times Literary supplement*, 13 mars 1998, p. 15.

<sup>2</sup> Voir Annexe 1, p. 444p.

<sup>3</sup> Pour la référence au chat en tant que symbole de célibat (symbole d'autant plus important, selon nous, que l'animal trône sur la table, soit au même niveau que les écrits), voir Deborah Kaplan, « "There She Is at Last": The Byrne Portrait Controversy », *Persuasions*, n° 34, 2012, p. 124.

<sup>4</sup> Le doute fut par la même occasion jeté sur la découverte antérieure (grâce à l'analyse numérique d'une photographie du tableau prise avant sa restauration) des noms Jane Austen et Ozias Humphrey, supposés désigner le modèle et le peintre. Pour plus de détails sur l'authenticité du tableau suite à la découverte du timbre, voir Ed. Butler, « Letters to the Editor: Examining the Rice Portrait », *Times Literary supplement* [en ligne], 25 juillet 2014, [Consulté le 3 septembre 2017]. Disponible sur : <https://www.the-tls.co.uk/articles/public/letters-to-the-editor-july-25-2014/>

du portrait de Byrne, controverse qui débuta en 2011, suite à l'achat du tableau par ses détenteurs actuels puis à la parution d'un documentaire de la BBC à ce sujet (intitulé *Jane Austen, The Unseen Portrait*), n'a pas non plus permis à ce jour de « révolutionner »<sup>5</sup>, ou devrait-on dire de combler, l'image semble-t-il lacunaire de la romancière<sup>6</sup>. On peut douter qu'elle y parvienne un jour. Comme l'a effectivement relevé Deborah Kaplan, la problématique resterait, au final, relativement inchangée si ce tableau venait à être authentifié. Il resterait un portrait exécuté par un amateur. En ce sens, il continuerait de poser les questions non seulement de la fiabilité de cette représentation mais également de la raison pour laquelle, de tous les enfants Austen, Jane fut la seule à ne pas posséder de portrait officiel, peint par un peintre professionnel : « because an amateur made the drawing, it cannot provide the justice for Austen that a portrait by an accomplished artist would achieve. *This portrait-as-object does not evince Austen's self-esteem or her family's or contemporary readers' high regard.* »<sup>7</sup> Les représentations d'Austen semblent ainsi vouer, à divers titres, la romancière à l'écart.

Pour se rendre compte de la prégnance de cette figure du détachement, de la déconnexion, de la distance, il n'est que de considérer les deux portraits authentifiés qui la représentent : ceux exécutés de son vivant par Cassandra, l'un en 1804 (voir Annexe 3), l'autre aux alentours de 1810 (voir Annexe 4). La critique l'a largement noté, l'aquarelle de 1804 ne révèle pas grand-chose de l'apparence physique de la romancière. Le dessin ne nous montre Austen que de dos, portant une coiffe masquant son visage et, faudrait-il ajouter, cadrée en légère plongée, c'est-à-dire assise relativement à distance. De manière somme toute analogue, le croquis de 1810 (exposé à la *National Portrait Gallery*), qui représente pourtant Austen en plan rapproché, semble d'une certaine façon nous refuser l'accès à la romancière. Lui aussi paraît, à divers égards, caractérisé par la notion d'écart. Certains des proches d'Austen avouèrent, en premier lieu, leur insatisfaction devant le croquis, le jugeant peu fidèle. Ce fut le cas de sa nièce, Anna Lefroy, qui, sans ambages, déclara qu'il était « hideously unlike ». L'absence de similitude parfaite entre le modèle et l'image est également affirmée par une autre nièce,

---

<sup>5</sup> « It could revolutionize our view of one of Britain's greatest writers », a affirmé Martha Kearney dans le documentaire (*Jane Austen, The Unseen Portrait*, M. Kearney (dir.), BBC, 26 décembre 2011), comme l'a relevé Deborah Kaplan, « "There She Is at Last": The Byrne Portrait Controversy », *Persuasions*, n° 34, 2012, p. 131.

<sup>6</sup> Pour plus de détails sur les arguments des détracteurs de l'authenticité du tableau, voir, par exemple, Deirdre Le Faye, « Three Telltale Words, Or Not Jane Austen's Portrait, *Times Literary Supplement*, 4 mai 2012, [Consulté le 3 septembre 2017]. Disponible sur : <https://www.the-tls.co.uk/articles/private/three-telltale-words/>

<sup>7</sup> Deborah Kaplan, *op. cit.*, p. 131 (nous soulignons).

Caroline Austen-Leigh, quoique de manière plus nuancée : « there is a *look* which I recognize as *hers* [...] though the general resemblance is *not* strong »<sup>8</sup>. Or, à cet écart involontaire s'ajoute une forme de détachement plus conscient, voire délibéré, qui émane de l'ensemble du croquis. D'un point de vue compositionnel, tout semble vouloir soustraire Austen à notre regard, à commencer par son attitude. La romancière paraît fermée, que l'on considère sa posture ou son visage. Ses bras croisés constituent une première barrière surprenante, dont l'impénétrabilité est renforcée par des lèvres pincées et des yeux étonnamment fuyants<sup>9</sup> ; elle regarde hors-cadre, comme pour couper court à toute interaction possible. Jusqu'à ses choix vestimentaires qui concourent à cette impression d'hermétisme. Les cheveux en grande partie masqués par un bonnet, le buste couvert d'une robe lui montant jusqu'au ras du cou, la jeune femme semble aux antipodes de celle figurant sur le portrait des Rice, avec les cheveux et le buste quant à eux dégagés. Si l'ensemble est cohérent – la double encolure et le lacet qui lui enserre la poitrine formant trois lignes horizontales faisant écho aux bras fermés d'Austen –, il représente la romancière comme un être sinon rétif à la communication, du moins distant et détaché. Les qualificatifs utilisés pour décrire l'impression produite par cette attitude sont éloquents : « defiant »<sup>10</sup>, « somewhat confrontational »<sup>11</sup>, « scornful even, and withdrawn »<sup>12</sup>. Que l'esquisse ait posé problème précisément parce qu'elle renvoyait une image distante de la romancière, que d'aucuns purent prendre pour du mépris envers ses contemporains, nous est confirmé par un fait avéré. En 1869, son neveu James Edward Austen-Leigh, alors sur le point de publier sa biographie, *A Memoir of Jane Austen* (1870), passa commande d'une version retravaillée de l'original dessiné par Cassandra<sup>13</sup>. Il s'adressa à un portraitiste professionnel, James Andrews de Maidenhead, dont le travail consista à estomper l'impression de distance émanant de la jeune femme afin de pouvoir inclure cette image dans sa monographie. Diverses modifications furent opérées (voir Annexe 5) : son expression fut adoucie, sa mine rendue moins boudeuse et la commissure des lèvres subtilement relevée ; son regard, de récalcitrant devint rêveur et moins

---

<sup>8</sup> Voir l'introduction de Kathryn Sutherland dans James Edward Austen-Leigh, *A Memoir of Jane Austen and Other Family Recollections* (1870), K. Sutherland (éd.), Oxford, Oxford University Press, 2002, p. xlvi.

<sup>9</sup> Nombreux sont les critiques à avoir relevé cette triple impression de fermeture. Voir, par exemple, Margaret Kirkham, « Portraits », dans J. Todd (éd.), *Jane Austen in Context*, Cambridge-New York-Melbourne [etc.], Cambridge University Press, 2005, p. 69.

<sup>10</sup> Park Honan, *Jane Austen: Her Life*, New York, St. Martin's Press, 1987, p. 291.

<sup>11</sup> Margaret Kirkham, *op. cit.*, p. 69.

<sup>12</sup> Kathryn Sutherland, *op. cit.*, p. xlv.

<sup>13</sup> Pour plus de détails, voir Margaret Kirkham, *op. cit.*, p. 76 et Kathryn Sutherland, *op. cit.*, p. xlv.

détourné vers l'arrière ; ses bras, surtout, furent décroisés, rendant la jeune femme plus avenante.

Ce détachement apparent n'aurait-il pas, cependant, été jugé négatif et problématique un peu trop hâtivement ? Différents indices nous invitent à penser qu'il a été, en vérité, relatif. Les polémiques actuelles autour du portrait des Rice et de celui de Byrne, ne font que raviver le sentiment de l'inadéquation des tableaux peints par Cassandra. Et si, cependant, les représentations faites par celle qui n'était, au final, rien de moins que l'intime confidente d'Austen, avaient quelque chose à nous apprendre de cette sœur aimée ? Que penser des choix (composition, chromatisme, dimensions) adoptés pour le tableau de 1810 ? Pour l'essentiel, le croquis fut réalisé au crayon, d'un trait peu appuyé, ainsi qu'à l'aquarelle, dans des tons légers de pastel. En outre, on signale assez rarement la taille de ce tableau qui figure dans le musée londonien aux côtés de représentations autrement plus conséquentes<sup>14</sup>, mais il est surprenant de petitesse, ne mesurant que 114 mm par 80 mm. Sitôt ces considérations prises en compte, le cadrage en légère plongée du tableau de 1804 – plan qui, rappelons-le, tend à rapetisser le sujet – nous revient à l'esprit. Tous ces éléments convergent : ils concourent à représenter une personne guère encline à se mettre en avant, cherchant plutôt à s'effacer pour laisser place à quelque chose de plus important, comme s'il s'agissait de rendre non pas tant le détachement d'un personnage imperméable à l'extérieur, déconnecté du réel ou méprisant ses contemporains, qu'un être cherchant plutôt à se soustraire à une activité jugée superficielle. Ainsi, le regard détourné d'Austen ne reflète peut-être pas tant la nature fermée de la jeune femme, que sa volonté de *sortir* de ce cercle *narcissique et clos sur lui-même*, cercle du peintre regardant son modèle, lui-même regardant le peintre en retour (pour s'offrir sous son meilleur profil et se repaître de son image). Ce regard latéral semble traduire un désir d'ouverture vers l'extérieur, ouverture à autre chose qu'à cette activité d'ornement, superficielle, égocentrique et certainement chronophage. Il y a mieux, voire plus urgent, à faire, semble vouloir dire Jane à sa sœur. Cette activité autrement plus importante est celle que nous indiquait déjà, pensons-nous, l'aquarelle de 1804. Que dépeint-elle sinon un *spectator ab extra*<sup>15</sup>, c'est-à-dire une romancière certes

---

<sup>14</sup> La représentation d'Austen est exposée dans la salle 18, qui contient également, par exemple, le tableau de Mary Wollstonecraft-Shelley peint par Richard Rothwell en 1840 et d'une dimension de 737 mm x 610 mm, et celui de William Wordsworth, peint par Benjamin Robert Haydon en 1842, représenté lui aussi les bras croisés, pensif, mais mesurant 1245 mm x 991 mm.

<sup>15</sup> Peut-être à la manière de Wordsworth finalement (comme le rappelle le tableau de Haydon), dont l'attitude contemplative fut désignée par Coleridge comme étant celle du « *spectator ab extra* », Samuel

détachée, mais de manière relative, adoptant cette position de retrait afin de mieux pouvoir regarder, contempler, appréhender le monde alentour pour peut-être ensuite le reconstruire ? Le tableau nous révèle d'une certaine façon une partie du *modus operandi* de la romancière, qui se penche sur le monde et le regarde de l'extérieur. Or, qu'observe Austen dans ce tableau ? Une étendue blanche constituant presque la moitié de la composition. Autrement dit, ses yeux font face, sinon au blanc d'un univers mort, du moins à une béance, à un vide. Ce qu'elle observe, c'est un monde qui semble envahi par la dissolution, un monde qui (comme nous invite à le penser le lacet *dénoué* de sa coiffe mêlé à ce néant) tend à se déliter et à se défaire.

Contemplant une béance, il lui paraît en conséquence nécessaire de lui redonner ordre, de le restructurer, dans un effort qui nous paraît rien de moins qu'une entreprise de remaillage. Chez elle, le monde romanesque semble le résultat de cette contemplation du monde et du besoin conséquent de le remailler. Que son activité d'écriture s'assimile à un travail du fil a souvent été relevé par la critique, même si on a finalement peu analysé la métaphore du tissage chez Austen. Pour Mary Lascelles, par exemple, « [Austen's] workmanship is of cobweb lightness and fineness »<sup>16</sup> et Vladimir Nabokov a loué « [her] exquisite needlework art »<sup>17</sup>. Bien que ces citations présentent, à l'évidence, des différences, la première insistant sur une forme de tissage naturel, l'autre artistique, il ne s'agit finalement que de variantes d'un motif central identique : celui du travail du fil, mais considéré essentiellement dans sa légèreté ou du moins dans son esthétisme délicat. Henry James file la métaphore de manière à nous éclairer sur cette association. Il décrit ainsi le travail d'écriture d'Austen :

she sometimes, over her work basket, her tapestry flowers, in the spare, cool drawing-room of other days, fell a-musing, lapsed too metaphorically, as one may say, into wool-gathering, and her dropped stitches, of these pardonable, of those precious moments, were afterwards picked up as little touches of human truth, little glimpses of steady vision, little master strokes of imagination<sup>18</sup>.

---

Taylor Coleridge, *Specimens of the Table Talk of the Late Samuel Taylor Coleridge*, vol. II, H. N. Coleridge (éd.), Londres, John Murray, 1835, p. 72.

<sup>16</sup> Mary Lascelles, *Jane Austen and Her Art*, Oxford, Oxford University Press, 1939, p. 177.

<sup>17</sup> Vladimir Nabokov, *Lectures on Literature*, F. Bowers (éd.), Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1980, p. 10.

<sup>18</sup> Henry James, *The Questions of Our Speech: The Lesson of Balzac, Two Lectures*, Boston-New York, Houghton, Mifflin, 1905, p. 63



Si ce point de vue a été relevé par la critique, c'est qu'il surprend, ne serait-ce que par son ton subtilement dépréciatif<sup>19</sup>. James dépeint, d'une part, une romancière travaillant sur son univers romanesque comme elle le ferait sur un ouvrage de broderie, c'est-à-dire, selon lui, comme en se *laissant aller* (« lapsed ») à un travail du tissage, dans un mouvement apparenté à une forme de rêverie (« fell a-musing »), produisant, certes, une oeuvre jolie et délicate mais réduisant l'activité filaire à du décoratif (« tapestry flowers »), voire à de la préciosité ou de la fioriture (« precious » ; « little [...] little [...] little »), et souligne avec insistance, d'autre part, le détachement de la romancière (perdue dans ses rêveries et assise dans un espace appartenant à un autre temps : « [a] cool drawing-room of other days »). Certes, Henry James nous semble être la victime d'une fausse impression lorsqu'il considère le détachement d'Austen comme un *désinvestissement*, c'est-à-dire une tendance à l'ornement, voire au solipsisme, mais son « contresens » reste intéressant car il nous apporte un éclairage pertinent sur la *méthode d'écriture* d'Austen. Il la montre, en effet, occupée à contempler (« musing ») et révèle le poids du regard chez la romancière, pour qui il importe d'abord de regarder avant de représenter. L'expression « little glimpses of a steady vision » est ici essentielle. Comment passe-t-on de petits aperçus (« little glimpses »), à une vision ferme (« steady vision ») ? Cela signifie que, dans un monde difficilement perceptible, car sujet à des mutations conséquentes, Austen possède une vision assurée vers laquelle elle va tendre et qu'elle va proposer dans ses romans. Or, c'est ce travail qui va s'apparenter au tissage, un travail répondant à un besoin d'ordre, d'harmonie et de liant face à un monde se défaisant, fuyant de toutes parts et, en conséquence, exigeant d'être suturé.

N'oublions pas le contexte historique de l'époque, bien que ce ne soit là qu'un des aspects de la problématique. La fin du XVIII<sup>e</sup> et le début du XIX<sup>e</sup> siècle correspondent à une période mouvementée, à une période de transition et de ruptures, sur les plans à la fois politiques, économiques et sociaux. Austen vit les prémices de la Révolution Industrielle, avec l'invention de la machine à vapeur et l'apparition de la mécanisation, dont on sait aujourd'hui non seulement qu'ils révolutionnèrent l'industrie mais la société dans son ensemble, bouleversant, particulièrement, entre 1780 et 1840, le paysage

---

<sup>19</sup> John Halperin, par exemple, a souligné que le propos était peu flatteur, notant « James's apparently unfriendly view of her » et assignant cette aversion à une cause intéressante pour notre analyse : « *Detachment*, anything less than a full commitment to the art of fiction, James always condemns. », John Halperin, « Introduction. Jane Austen's Nineteenth-Century Critics: Walter Scott to Henry James », dans J. Halperin (éd.), *Jane Austen: Bicentenary Essays*, Cambridge-Londres-Melbourne-New York, Cambridge University Press, 1975, p. 35 (nous soulignons).

géographique et social<sup>20</sup>. À l'explosion urbaine que suscita notamment l'arrivée massive des travailleurs d'usine<sup>21</sup>, s'ajouta – changement majeur dans la façon dont était constituée la société anglaise – l'émergence de la classe moyenne<sup>22</sup>. Ce fut elle la grande bénéficiaire de cette révolution ; banquiers, marchands et propriétaires d'usines tirèrent un maximum de profits de la croissance industrielle<sup>23</sup>. Ces profits furent, à l'évidence, des bénéfices financiers, mais pas uniquement ; ils octroyèrent à la classe moyenne un poids politique nouveau, les intérêts financiers finissant par dicter certaines politiques gouvernementales : « for the middle-classes it was a period of political recognition and growing prestige. The aristocratic leaders of government listened earnestly to the advice of middle-class economists »<sup>24</sup>. Comme l'a souligné Marilyn Butler, l'ordre traditionnel, fondé sur la domination politique et sociale de la noblesse terrienne, semblait ainsi menacer de se rompre, aussi bien de l'intérieur que de l'extérieur, dès le début des années 1790 : « The very idea of aristocratic government was challenged by the régime across the Channel, which was based on the principles of the sovereignty of the people. »<sup>25</sup> En effet, Austen vécut également aux temps troublés de la Révolution française, signe avant-coureur de la modernité par ses implications ; elle avait près de quatorze ans le 14 juillet 1789 lors de la prise de la Bastille qui mit fin à la monarchie absolue, aux privilèges d'une société d'ordre pour introduire le principe d'égalité. Elle connut également les ravages des guerres napoléoniennes puisqu'elle décéda en 1817, entre la bataille de Waterloo (1815) et les massacres de Peterloo (1819)<sup>26</sup>.

---

<sup>20</sup> « [t]he invention of the steam engine and of machinery for working cotton [...] gave rise, as is well known, to an industrial revolution, a revolution which altered the whole civil society; one, the historical importance of which is only now beginning to be recognised. », Friederich Engels, *The Condition of the Working-Class in England in 1844*, Cambridge-Melbourne, New York (etc.), Cambridge University Press, 2010 (1845), p. 1.

<sup>21</sup> Steven King ; Geoffrey Timmins, *Making Sense of the Industrial Revolution: English Economy and Society 1700-1850*, Manchester, Manchester University Press, 2001, p. 346.

<sup>22</sup> Pour plus de détails, voir Kenneth O. Morgan, *The Oxford Illustrated History of Britain*, Oxford, Oxford University Press, 1984, p. 387-391. En outre, l'historien précise que : « The middle-class, or "middling sort" was not, of course, a socially self-conscious or particularly coherent grouping [...] Nonetheless, such men had much in common [...] together they owned, controlled or operated the most dynamic portions of the economy », p. 390-391.

<sup>23</sup> Phyllis Deane, *The First Industrial Revolution*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979 (1965), p. 217-218.

<sup>24</sup> Phyllis Deane, *op. cit.*, p. 218.

<sup>25</sup> Marilyn Butler, *Romantics, Rebels and Reactionaries: English Literature and its Background 1760-1830*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1987, p. 99.

<sup>26</sup> Tony Tanner, *Jane Austen*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1986, p. 4.

Longtemps la critique s'est étonnée de l'absence apparente de toute référence à ces ruptures historiques au sein des romans d'Austen<sup>27</sup>. Raymond Williams<sup>28</sup>, Robert Hopkins<sup>29</sup>, Tony Tanner<sup>30</sup> et d'autres ont depuis démontré qu'Austen était loin d'être coupée de ces réalités historiques, prétendument indifférente et barricadée derrière les murs protecteurs du presbytère de Stevenson ; soit qu'ils citent certaines références explicites aux événements contemporains ponctuant discrètement certaines pages de *Northanger Abbey* ou de *Persuasion* par exemple, soit qu'ils soulignent comment Austen fut affectée par ces réalités extérieures, deux de ses frères servant dans la *Royal Navy* moururent lors des guerres napoléoniennes et une proche connaissance, Jean-François Capot de Feuillide (l'époux de sa cousine, amie et future belle-sœur Eliza), fut même guillotiné en février 1794 sous le régime de la Terreur.

À la suite de ces critiques, nous voudrions développer cette notion d'un détachement *relatif* d'Austen en montrant que la romancière est mue par une volonté de restructurer le monde, un besoin de le remailler, d'œuvrer sur du liant, en insistant avec force sur la centralité du lien social, c'est-à-dire des rapports interpersonnels, dans un rejet de l'individualisme et de l'égotisme que semblaient déjà augurer ses portraits.

Avant d'indiquer dans leurs grandes lignes notre démarche et nos arguments, précisons que notre étude analytique s'inscrit, elle-aussi, dans cette logique de réduction de l'image de l'écart généralement associée à Austen. Elle portera effectivement non pas seulement sur les six écrits de la romancière considérés comme majeurs, mais également sur les trois récits publiés à titre posthume, le roman épistolaire *Lady Susan* ainsi que les deux romans inachevés *The Watsons* et *Sanditon* ; corpus dont nous voudrions, en outre, montrer qu'il est uni par un même fil directeur.

Il s'agira dans un premier temps de montrer qu'Austen fut véritablement confrontée à la fragmentation, qu'elle traversa diverses expériences de la déchirure sur les plans familiaux et personnels, mais également de la rupture sur les plans professionnel et

---

<sup>27</sup> La remarque suivante, formulée par G. M. Trevelyan est ainsi représentative d'une critique qui fut longuement adressée à la romancière : « The mirror that Miss Austen held up to nature in the drawing-room [made it] hard to detect any trace of *concern* or *trouble* arising from the war », George Macaulay Trevelyan, *History of England*, Londres, Longman, Green, 1926, p. 582-583 (nous soulignons).

<sup>28</sup> Raymond Williams, *The Country and the City*, New York, Oxford University Press, 1973, p. 113-115.

<sup>29</sup> Robert Hopkins, « General Tilney and Affairs of State: The Political Gothic of *Northanger Abbey* », *Philological Quarterly*, 57.2, printemps 1978, p. 214-224.

<sup>30</sup> Tony Tanner, « Jane Austen and 'the Quiet Thing': A Study of *Mansfield Park* », dans B. C. Southam (éd.), *Critical Essays on Jane Austen*, Londres, Routledge and Kegan Paul Ltd, 1968, p. 139.

littéraire qui, certainement, affectèrent ses modalités d'écriture. En contemplant le monde et les comportements humains, en sondant les conversations, les regards et les cœurs, la romancière va éprouver le sens prégnant d'une forme menaçante de déliaison.

De ce constat navré de la fragmentation résulte l'élaboration de ce qui nous paraît être une véritable *éthique* de l'attachement. Les romans témoignent d'une préoccupation centrale pour les liens interpersonnels d'engagement envers autrui, de sociabilité et de politesse qu'Austen va indiquer être les voies non seulement de la félicité et de la moralité mais de l'harmonie sociale, mettant également en avant le rôle essentiel de la médiation d'autrui dans la constitution du sujet. L'analyse de cette valorisation de la bienveillance altruiste et de la critique de l'individualisme qui en résulte nous permettra de souligner qu'elles constituent une véritable prise de position idéologique de la part de la romancière.

Il conviendra, dans un dernier temps, de démontrer que la construction romanesque élaborée relève d'une volonté de structuration, d'ordre et de contrôle qui, si elle accorde une place de choix au lien avec le lecteur, n'est pas sans présenter des ambiguïtés conséquentes. Devenu procédé d'écriture, le maillage ne cachera-t-il pas autre chose qu'un besoin de relier harmonieusement le monde ? Nous nous demanderons alors si Austen n'achoppe pas sur une difficulté pour ainsi dire insoluble, l'union tant prônée s'avérant, au final, problématique, voire impossible.

# **Chapitre I**

## **La fragmentation**

# 1. Les expériences initiales de la déchirure

## 1.1 Crises familiales et personnelles : mise en contexte

Nous avons évoqué le contexte historique particulier qui marqua l'époque de Jane Austen. À ces bouleversements politiques, économiques et sociaux, se greffèrent plusieurs expériences personnelles fortes de rupture. La vie sociale, familiale et psychique de la romancière fut marquée par une véritable expérience du déchirement et du déracinement.

### *-L'exil répété*

Claire Tomalin, l'auteur de l'une des biographies faisant le plus autorité au sein de la critique austénienne à ce jour<sup>31</sup>, s'est opposée, à la suite de Park Honan, Jan Fergus et David Nokes, au mythe fondé par le frère de Jane Austen et entretenu par son neveu James Edward Austen-Leigh. Ces derniers avaient tâché de mettre en avant l'image d'une femme réservée et délicate, amatrice modeste dépourvue de toute ambition professionnelle, vivant presque recluse, déconnectée tant des réalités économiques de son activité, que d'un contexte plus large, historique et familial, ayant souffert peu de désagréments au cours de sa vie somme toute banale, sans le moindre remous majeur. Cette image, en contradiction avec ce que les lettres de Jane Austen ainsi que ses choix de publication montrent de son caractère et de sa vie tant personnelle que professionnelle<sup>32</sup>, apparaît incomplète et idéalisée ; construction établie par leurs auteurs dans un souci de préservation de la réputation de leur proche ainsi que de leur propre famille. Depuis, la critique a établi l'importance du contexte historique, économique et social mouvementé sur la vie de Jane Austen. Jan Fergus s'est attaché à souligner les difficultés de publication rencontrées par la romancière d'un point de vue professionnel. Dans le sillage de ses prédécesseurs, Claire Tomalin s'est efforcée de donner plus de vérité à l'image idéalisée de Jane Austen, véhiculée par le panégyrique de 1817 fait par son frère, qui n'avait pas hésité à affirmer qu'elle n'avait souffert que de « little disappointments »<sup>33</sup>. L'originalité et l'intérêt de l'œuvre de Tomalin tient néanmoins en ce que cette dernière

---

<sup>31</sup> Claire Tomalin, *Jane Austen: A Life*, Londres, Penguin, 1997.

<sup>32</sup> Jan Fergus, « The professional woman writer », dans E. Copeland et J. McMaster (éds.), *The Cambridge Companion to Jane Austen*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 12.

<sup>33</sup> Henry Austen, « Biographical Notice of the Author », dans *Persuasion and Northanger Abbey*, Londres, John Murray, 1818, p. vi.

révèle que la vie de Jane Austen fut marquée, au-delà des troubles historiques et professionnels, par des drames familiaux et personnels. « It was, in fact, full of events, of distress and even trauma, which left marks upon her as permanent as those of any blacking factory », affirme Claire Tomalin<sup>34</sup>. Le parallèle introduit ici entre Jane Austen et Charles Dickens (que Tomalin rendra explicite quelques lignes plus loin) est peut-être exagéré mais il a le mérite de frapper le lecteur et de mettre en exergue la difficulté des épreuves rencontrées par la romancière ; difficultés qui, comme pour Dickens, débutèrent dès sa plus tendre enfance. Claire Tomalin dégage ainsi cinq évènements majeurs qui marquèrent la vie de Jane Austen. Elle associe trois d'entre eux à une forme d'exil. Tous, en tous cas, s'apparentent à des séparations, inscrivant l'expérience du déchirement au cœur de la vie personnelle de la romancière.

1775, l'année de la naissance de Jane Austen, fut en effet marquée par une première et longue séparation maternelle. Sa mère la confia, à la suite de son baptême, alors qu'elle n'avait que trois mois et demi, à une femme du village qui fut chargée de prendre soin d'elle durant les douze à dix-huit mois qui suivirent. Si Tomalin a la sagesse de rappeler la différence du contexte de l'époque « [t]he idea that this was an exile or an abandonment would not have occurred to Mrs. Austen; bonding between mother and child is a largely modern concept, and babies were handed about freely », s'appuyant sur les dires du célèbre pamphlétaire de l'époque William Cobbett, elle précise néanmoins : « [i]t does not mean they did not suffer, both in going and in coming back [...] [a] baby of fourteen weeks will be firmly attached to her mother, and to be transferred to a strange person and environment can only be a painful experience »<sup>35</sup>. Nous souscrivons pleinement à cette idée, d'autant que – anecdote peu connue du grand public – la venue au monde de Jane Austen fut particulière, celle-ci semblant se refuser à quitter le confort matriciel. Jane, la septième d'une fratrie de huit enfants, fut en effet la seule à naître, à la surprise de tous, un mois après terme ; cette prolongation du séjour *in utero* laissant imaginer une fusion initiale et, par la suite, une séparation d'avec la mère vécue peut-être d'autant plus fortement.

À cette première expérience de la perte, s'en ajouta une seconde, non moins douloureuse : l'envoi de la jeune Austen en pension, loin de chez ses parents, alors que celle-ci n'avait que sept ans. « It was Jane's second banishment from home », indique

---

<sup>34</sup> Claire Tomalin, *Jane Austen: A Life*, Londres, Penguin, 1997, p. 4.

<sup>35</sup> Claire Tomalin, *op. cit.*, p. 5-6.

Tomalin<sup>36</sup>. Encore une fois, la prudence est de mise et le rappel de la différence contextuelle entre l'éducation à l'époque de Jane Austen et à la nôtre, de rigueur. À l'évidence, il n'était pas rare à l'époque d'envoyer ses enfants parfaire leur éducation loin du domicile familial. Il s'agirait ainsi d'éviter toute tendance excessive à la dramatisation, préjudiciable à une saisie véritable du personnage. Tomalin avance néanmoins l'idée que Jane était encore relativement jeune pour un tel départ. Une fois encore, ceci ne signifie nullement qu'Austen fut la seule à devoir quitter ses parents à ce jeune âge – Maria Edgeworth subit par exemple le même sort, envoyée dans une école à Derby alors qu'elle n'avait que sept ans elle aussi –. Mais que d'autres aient dû vivre une épreuve similaire n'en évacue en rien la difficulté intrinsèque. Nous savons par exemple que Jane Austen et sa sœur aînée Cassandra furent envoyées en pension avec leur cousine Jane Cooper, notamment parce que la mère de celle-ci, ayant décidé d'envoyer sa fille en pension mais étant préoccupée des effets d'une telle séparation, avait souhaité voir sa fille accompagnée. « No one seems to have worried that Jane Cooper was eleven to Jane Austen's seven » remarque Tomalin avec justesse<sup>37</sup>. Bien qu'il y ait eu des raisons valables à cette deuxième séparation marquante – Mrs. Austen voyant les bénéfices que pourrait procurer une éducation féminine à sa fille habituellement entourée de garçons<sup>38</sup> – celle-ci ne prit probablement pas réellement la mesure de la difficulté de cette expérience : « the sense of loss and powerlessness on finding yourself cut off from home, parents, brothers, familiar faces and familiar places can turn the world into a very bleak place indeed »<sup>39</sup>. En outre, Tomalin n'hésite pas à rappeler l'horreur vécue par de nombreuses pensionnaires à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, vivant dans des conditions déplorables dans certaines écoles régies par de véritables marâtres.

Ce qui est certain, c'est que cette expérience dut être traumatisante pour la jeune Austen puisqu'elle n'y manqua pas moins que d'y laisser la vie. À l'été 1783, une épidémie s'était effectivement déclarée dans la ville de Southampton, finissant par se propager au sein de l'école abritant Jane Austen, sa sœur et sa cousine. Averties non pas par la directrice du pensionnat, celle-ci n'ayant pas jugé nécessaire de prévenir les parents, mais par Jane Cooper qui parvint à envoyer un message à sa mère à Bath, Mrs. Cooper et Mrs. Austen vinrent heureusement récupérer leurs enfants à temps : « Jane

---

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 33.

<sup>37</sup> Claire Tomalin, *op. cit.*, p. 32.

<sup>38</sup> Pour rappel, le presbytère de Steventon était à la fois le lieu de résidence de la famille, comprenant les six fils Austen, et une école pour garçons.

<sup>39</sup> Claire Tomalin, *op. cit.*, p. 34.



Austen was by then in danger of her life »<sup>40</sup>. Les trois petites filles furent soignées et parvinrent à se remettre de l'infection mais Mrs. Cooper, qui avait contracté le virus, n'en réchappa point. Elle décéda en octobre de la même année, laissant derrière elle un mari complètement dépourvu et une petite Jane qui finit par intégrer la maisonnée de Steventon.

Outre une série de tragédies familiales (liées à son frère attardé George<sup>41</sup>, à des décès soudains et précoces de proches parents, dont les impacts familiaux furent particulièrement lourds<sup>42</sup>), s'ensuivit en décembre 1800 un nouvel exil : le déménagement soudain à Bath. Après une enfance et une adolescence stables passées dans la campagne de Steventon, l'annonce complètement inattendue que la famille allait déménager en ville et tirer un trait sur cette demeure familiale, appartenant aux Austen depuis plus de quarante ans, fut vécue comme un choc « and a painful one. All the Austen children were affected by it »<sup>43</sup>. Jane Austen en souffrit peut-être d'autant plus (on dit qu'elle perdit connaissance) qu'elle vivait non seulement encore chez ses parents et allait devoir les suivre mais que ces derniers eurent la délicate attention de choisir le jour de son vingt-cinquième anniversaire pour faire part à leur famille de leur décision. Les arguments de Tomalin quant à l'impact éminemment négatif de cette nouvelle sur Jane Austen sont tout à fait convaincants. Ce déracinement et cette perte de repères « depressed her deeply enough to disable her as a writer »<sup>44</sup>. Les répercussions sur son engouement littéraire furent effectivement conséquentes : celle-ci arrêta net d'écrire ses romans à partir de cette époque. Sa correspondance épistolaire avec le reste de sa famille et ses amis, elle aussi, prit soudainement fin. Nous entrerons plus en détail sur cet étiolement plus loin dans notre analyse car le fossé que ce déracinement entraîna dans la carrière de Jane Austen est, de fait, central. À partir de ce jour, les déménagements furent multiples, d'abord dans l'enceinte de Bath, puis à Southampton et finalement à Chawton.

---

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>41</sup> Ce sujet est notamment traité dans la biographie *Jane Austen, a Life* de David Nokes. Voir le premier chapitre « Family Secrets » et plus précisément les pages 38 à 43. Claire Tomalin y fait également référence dans sa biographie page 192 notamment.

<sup>42</sup> Claire Tomalin a souligné le nombre de proches de Jane Austen décédés jeunes et subitement. Pour de plus amples informations sur le décès de Tom Fowle, le fiancé de Cassandra, la sœur de Jane Austen, voir p. 124-125 ; sur celui de sa cousine Jane Williams ou ceux de ses quatre belles-sœurs mortes en couches ou dans des accidents, voir p. 141, 205-206, 243 ; sur celui de ses deux confidentes Mrs. Lefroy et Eliza Hancock ainsi que le fils de quinze ans de cette dernière, voir p. 187, 234-235 et 186 respectivement.

<sup>43</sup> Claire Tomalin, *op. cit.*, p. 169.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 173.

*-La perte des êtres chers*

Les premières années du siècle apportèrent avec elles leurs nouveaux lots de détresse : les fiançailles avortées à la fin de l'année 1802 et la perte du père au début de l'année 1805. Commençons par la rupture des fiançailles. Le soir du 2 décembre 1802, le voisin, ami et confident Harris Bigg-Wither demanda la main de Jane Austen, que cette dernière accepta devant les membres des deux familles réunies ce soir-là. Après une nuit de réflexion, où la romancière prit conscience que toute l'estime et le respect qu'elle éprouvait pour son fiancé ne suffiraient pas à combler, que ce soit pour elle ou pour lui, l'absence d'amour véritable entre eux, celle-ci, au matin du 3 décembre, revint sur sa décision et rompit officiellement son engagement. Il s'agit de comprendre qu'en prenant cette décision, Austen tirait un trait non seulement sur l'assurance de richesse et de confort matériel, non seulement sur sa propre stabilité financière, mais sur celle qu'elle aurait pu du même coup assurer tant à ses parents qu'à sa sœur, veuve. Elle acceptait également de tirer un trait non seulement sur l'assurance d'une stabilité géographique, mais avant tout sur le retour à sa terre d'origine ; la maison de Harris Bigg-Wither à Manydown étant voisine de son ancienne demeure tant regrettée. Elle voyait, de plus, s'envoler la garantie d'un environnement familial et amical chaleureux, avec des belles-sœurs qu'elle avait côtoyées presque quotidiennement lorsqu'elle résidait encore à Steventon et qu'elle considérait comme de fidèles amies. À vingt-sept ans, enfin, il y avait fort à parier qu'elle se fermait par la même occasion toute possibilité de mariage et d'enfants à venir<sup>45</sup>. Une page venait de se tourner.

La fin de l'année 1804 et le début de l'année 1805 furent marquées par deux décès successifs, qui affectèrent Jane Austen au plus haut point. À vingt-neuf ans, elle perdit son amie de longue date, Mrs. Lefroy, disparue soudainement en décembre après une chute de cheval<sup>46</sup>. Un mois plus tard, en janvier 1805, c'est cette fois son père, le révérend George Austen, qu'elle voyait disparaître. Dans une lettre adressée à son frère Francis en janvier 1805, nous pouvons lire qu'elle lui apprit que leur père avait souffert de « fever, violent tremulousness, & the greatest degree of Feebleness », avant finalement d'être emporté très rapidement : « being quite insensible of his own state, he was spared all the pain of separation, & he went off almost in his Sleep »<sup>47</sup>. Dans cette annonce au frère absent, probablement formulée de manière à le ménager, se lit peut-être tout de même la

---

<sup>45</sup> Claire Tomalin, *op. cit.*, p. 180-181.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 187.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 187.

propre « pain of separation » ressentie par la jeune femme à l'occasion de ce décès marquant. Départ d'un être aimé qui ne manqua pas d'entraîner, de surcroît, un nouveau déménagement.

À l'évidence, la biographie écrite par Claire Tomalin présente des qualités indéniables. En accordant, pour la première fois, autant de pages non seulement à la vie de la romancière mais aux divers amis et membres de sa famille, Tomalin parvient à démontrer et souligner deux éléments essentiels à une meilleure compréhension de la vie de Jane Austen. Tout d'abord la grande influence que ses proches eurent sur elle et, par conséquent, l'impossibilité de souscrire à cette image surannée d'une romancière presque recluse, en tous cas imperméable au monde extérieur. Il n'est plus possible à ce jour d'envisager que la vie de Jane Austen fut retirée, ou marquée par la monotonie. Elle fut au contraire « full of events, of distress, and even trauma »<sup>48</sup>.

L'argument principal de Tomalin est qu'Austen fut marquée par trois expériences de l'exil principales – la séparation à la naissance, l'envoi en pension, le déménagement forcé à Bath – et que ces épreuves eurent un effet direct et visible tant sur son tempérament que sur son mode d'écriture. Selon Tomalin, en effet, ces expériences auraient profondément « endurcie » Jane Austen, lui faisant développer un caractère défensif (« a defensiveness »<sup>49</sup>) prenant la forme d'une froideur, non seulement d'une distance émotionnelle envers sa mère mais d'un manque de tendresse plus général, tant envers elle-même qu'envers autrui<sup>50</sup>. Tomalin rejoint ici Halperin pour qui « detachment [...] moral distance [...] coldness »<sup>51</sup> étaient définitives de Jane Austen.

Nous ne quittons le sillage de John Halperin et de Claire Tomalin qu'en ce point précis. Ces drames que vécut Jane Austen n'inscrivirent pas tant une distance émotionnelle profonde au cœur de sa personnalité et de son écriture, n'engendrèrent selon nous pas tant une froideur qu'au contraire un besoin de liant. Tout comme ces deux biographes, nous accordons à ces vécus douloureux toute l'attention qu'ils nous semblent effectivement mériter, mais les considérons avant tout comme des expériences de la séparation, qui engendrèrent un sentiment de déchirure, sinon conscient, du moins profond. Dans les romans austéniens, le constat – navré – de la fragmentation du monde, débouche sur une critique de la froideur et de l'individualisme justement, sur un besoin urgent de remailler le monde, en soulignant la centralité des notions de sociabilité, de bienveillance et

---

<sup>48</sup> Claire Tomalin, *op. cit.*, p. 4.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 6.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>51</sup> John Halperin, *The Life of Jane Austen*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1984, p. 36-37.

d'« attachment » pour tout individu en quête de moralité et de félicité. Le sentiment de la déliquescence du lien social et le besoin conséquent de liant (perceptibles, nous le verrons, d'un point de vue thématique mais également narratif, stylistique et générique) sont le reflet littéraire de ces expériences personnelles et initiales de la déliaison. Nous pensons également que Tomalin met le doigt sur un point important, cette fois, lorsqu'elle définit incidemment ces épreuves comme des « unpleasant experiences over which [Jane] had no control »<sup>52</sup>. Nous pensons effectivement que la romancière ne pouvait retrouver une certaine forme de contrôle qu'à l'intérieur d'un univers fictionnel qu'elle créerait de manière à ce que ce dernier, soit, quant à lui, parfaitement ordonné.

## 1.2. La genèse des romans : expériences littéraires de la déliaison

Dans pareil contexte de rupture, le constat suivant ne peut dès lors passer pour un fait d'écriture purement fortuit, ou simplement anecdotique : le commencement de chacun des romans de Jane Austen est marqué du sceau de la déliaison. Tous les débuts des romans austéniens sont, sans exception, placés sous l'égide de la discontinuité. Les romans sont, pour être plus précis encore, doublement marqués de ce sceau. La déliaison touche tant la genèse des œuvres romanesques que chacun des incipit.

### *-L'écriture ou l'expérience de la rature*

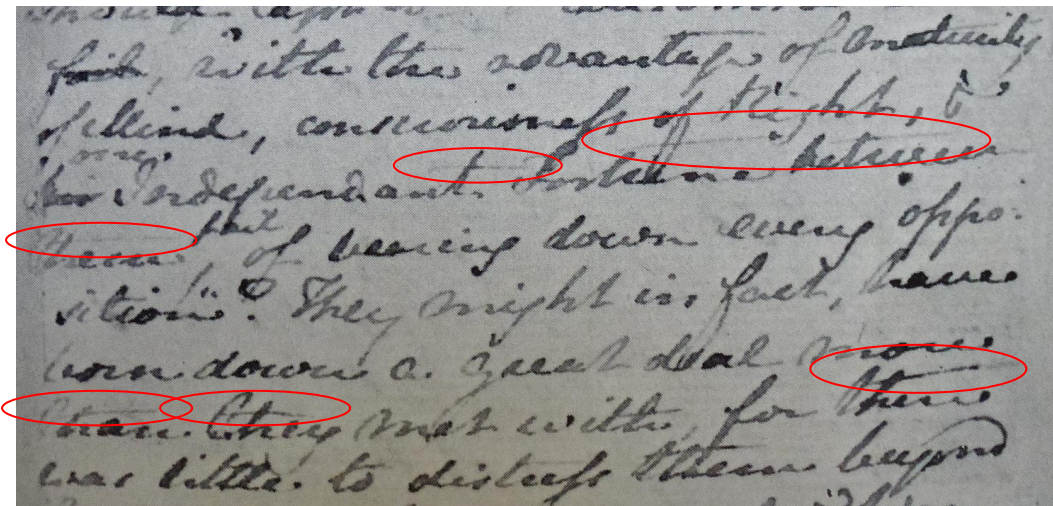
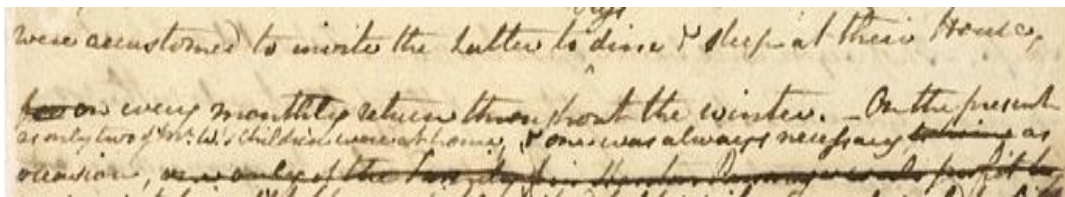
Nous commencerons, pour suivre une logique chronologique, par le phénomène de déliaison affectant l'origine et la conception même des romans. Les manuscrits de notre auteur témoignent d'un premier genre de rupture associé à l'élaboration du récit : la rature. Ratures et rayures noircissent en effet les pages des manuscrits en maints endroits, témoignant par là même d'un processus d'écriture fondamental et inévitable : celui de la production de la pensée et de la mise en mots par modifications, retours en arrière et suppressions constantes. Pour bon nombre d'écrivains, écrire une ligne, aligner des mots et les inscrire dans une continuité pérenne, signifie également dans un premier temps, rayer, modifier, défaire. Nul doute qu'il ne s'agit pas là d'une originalité propre à notre

---

<sup>52</sup> Claire Tomalin, *op. cit.*, p. 173.

auteur mais d'un processus inhérent à tout travail d'écriture et nous ne nous attarderons par conséquent point sur ce fait ; mais la lecture de ces manuscrits originaux permet de rappeler aux lecteurs ce principe intrinsèque au processus d'écriture, lot de tout écrivain : le fil de la plume et celui de l'histoire sont, dès l'origine, constamment sujets à l'interruption. La coupure est au cœur de l'écriture. En un sens même, faire, c'est toujours défaire. Être écrivain, par définition, équivaut à faire une première expérience de la déliaison.

Nous pourrions cependant, à ce premier niveau de notre analyse, noter une caractéristique manuscrite plus particulière à Jane Austen et qui s'inscrit pleinement dans nos commentaires précédents. L'élément le plus frappant à la lecture des manuscrits austéniens, outre le nombre conséquent de ratures y figurant, est certainement la forme idiosyncrasique d'au moins une de ses lettres : la consonne 't', plus précisément.



Il s'agit par exemple ici d'un extrait du manuscrit *The Watsons* ainsi que de la première page du chapitre XI de *Persuasion*<sup>53</sup>. Sans prétendre nullement vouloir, et pouvoir,

<sup>53</sup> Cette première page du chapitre XI du manuscrit de *Persuasion*, présentée au British Museum Egerton est reproduite par B.C. Southam en introduction à l'ouvrage *Jane Austen's Literary Manuscripts: A Study of the Novelist's Development through the Surviving Papers*, Londres, Oxford University Press, 1964.

fournir une analyse graphologique poussée des écrits de Jane Austen, il reste aisé de constater que les notions de liaison et de déliaison peuvent également s'appliquer, de manière frappante, à sa manière d'écrire. Aucun manuscrit ne fait exception à la règle. Les barres horizontales des 't' de Jane Austen sont en effet si longues et disproportionnées qu'à y regarder rapidement, ces dernières pourraient passer pour des ratures supplémentaires, ne pouvant se soustraire à l'évocation d'une dimension disruptive. À l'origine du récit, à cette première étape qu'est la mise en mots, s'inscrit ainsi, inéluctablement, un premier genre de déliaison.

*-Mailler / démailler : de l'importance des révisions*

Cependant, au-delà de ces ruptures graphiques originelles, inéluctables ou personnelles, se trouvent également une autre forme de déliaison – historique celle-ci – caractérisant plus particulièrement la genèse des romans austéniens. Il est en effet fort utile de toujours garder à l'esprit que les œuvres de Jane Austen ont été, pour la grande majorité d'entre elles, et pour des raisons diverses, l'objet de maintes révisions. Ce travail de modification, dans son origine, dans son ampleur, et dans sa variété, nous semble indissociable du procédé d'écriture propre à Jane Austen. Chez elle, et de manière particulièrement prononcée, la rupture est à l'origine même des créations romanesques.

Chacun sait combien Austen était mue par un souci de perfection et un amour du détail profonds<sup>54</sup>. Témoignent de cette attention toute particulière portée aux plus menus détails les relectures et révisions constantes que l'auteur avait l'habitude d'opérer avant de remettre ses manuscrits à chacun de ses éditeurs. Outre les corrections habituelles précédant toute publication, visant à éliminer les coquilles principalement grammaticales et typographiques, les modifications apportées à certains titres de ses œuvres constituent un exemple saisissant de cette pratique textuelle particulière. Le premier des six romans majeurs de Jane Austen, composé aux alentours de 1795, avait ainsi à l'origine pour titre *Elinor and Marianne*, avant que celui-ci ne fût l'objet d'une révision de la part de l'auteur et fût modifié en *Sense and Sensibility*, titre sous lequel le récit est toujours connu de nos jours. C'est par ailleurs le même procédé de révision qui vint marquer l'élaboration de

---

<sup>54</sup> Kenneth C. Phillips, *Jane Austen's English*, Londres, Andre Deutsch, 1970, p. 13.

*Pride and Prejudice*, puisque ce roman fut également modifié dans son intitulé ; le titre initial du roman composé entre octobre 1796 et août 1797 étant *First Impressions*<sup>55</sup>.

Outre ces discontinuités ayant trait aux titres mêmes des récits, la création romanesque chez Austen est également marquée par un travail de révision fondamental, touchant cette fois non plus tant à la forme qu'au contenu même de ses récits. Il n'est en effet pas anodin de la part de l'auteur d'avoir également choisi de complètement métamorphoser la structure profonde de certains de ses écrits, rejetant ainsi la forme épistolaire de deux de ses grands romans, *Sense and Sensibility* et *Pride and Prejudice*, au profit de narrations à la troisième personne du singulier. Nombreux sont les critiques s'accordant en effet à dire que les premières versions de ces deux œuvres étaient des fictions écrites à l'origine sous forme de lettres, dont il est aujourd'hui toujours possible de percevoir la trace de certaines survivances<sup>56</sup>. Ce qui est certain c'est que *Sense and Sensibility* vit sa structure complètement modifiée et recréée ; travail de restructuration d'ensemble qui occupa la romancière de longs mois durant, de novembre 1797 au printemps 1798, précise Claire Tomalin<sup>57</sup>. Nous savons également, aujourd'hui, et ce de source sûre, que *Pride and Prejudice* fut, dès le départ, l'objet de profondes révisions. L'auteur l'écrivit elle-même en janvier 1813, dans une lettre adressée à sa sœur Cassandra : « I have lop't and crop't so successfully, however, that I imagine it [*Pride and Prejudice*] must be rather shorter than S. & S. altogether. » Suppressions que confirmera sa sœur, déclarant que ce roman avait été publié « with alterations and contractions. »

Faire le constat de ces révisions conséquentes apportées tant à *Sense and Sensibility* qu'à *Pride and Prejudice*, premiers grands romans de Jane Austen, ne revient néanmoins nullement à suggérer que ces changements aient été le fait d'un manque d'habitude et d'aisance à écrire, qui se serait graduellement évanoui avec le temps et aurait donc disparu dans les romans dits « de maturité », à savoir *Mansfield Park*, *Emma*, et *Persuasion*. Il serait à l'évidence tout à fait erroné de lire dans ces révisions une possibilité supplémentaire de valider la dichotomie structurelle classique, opérée par

---

<sup>55</sup> Dans *Jane Austen's Literary Manuscripts*, p. 60, B. C. Southam avance l'hypothèse suivante, apportant un premier élément d'explication plausible : Jane Austen serait revenue sur ce titre et aurait été contrainte de le modifier complètement suite à la publication d'un autre roman du même titre par Mrs. Holford en 1801.

<sup>56</sup> L'omniprésence des lettres dans *Pride and Prejudice*, (B. C. Southam en a dénombré 44), a poussé certains critiques (dont T. Tanner et B. C. Southam), à avancer l'idée que cet ouvrage avait à l'origine la forme d'une correspondance épistolaire, c'est-à-dire que *Pride and Prejudice* était au départ, comme *Sense and Sensibility*, « a novel in letters », Brian Charles Southam, *Jane Austen's Literary Manuscripts: A Study of the Novelist's Development through the Surviving Papers*, Londres, Oxford University Press, 1964, p. 58-59 ; Tony Tanner, *Jane Austen*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1986, p. 120-121.

<sup>57</sup> Claire Tomalin, *Jane Austen: A Life*, Londres, Penguin, 1997, p. 120.

nombres de critiques, entre romans dits « de jeunesse » (*NA, SS, PP*) et romans dits « de maturité » (*MP, E, P*). Car l'élaboration du dernier grand récit de Jane Austen, *Persuasion*, publié à titre posthume en 1818, est également marqué par ce travail de révision. Nulle création romanesque de Jane Austen n'échappe ainsi à ce principe : chaque commencement est marqué en son sein par des ruptures. Ainsi, ce sont deux chapitres entiers qui se voient remaniés par l'auteur dans *Persuasion*, et non des moindres, puisqu'il s'agit de nuls autres que des chapitres conclusifs. Après avoir inscrit le mot « finis » sur la dernière page de son roman le 18 juillet 1816, Jane Austen vient modifier les chapitres 10 et 11 du deuxième et dernier volume, qu'elle juge insatisfaisants, développant le chapitre 10 initial, c'est-à-dire la scène de réconciliation entre l'héroïne Anne Elliot et celui dont elle est éprise, le Capitaine Wentworth, en un chapitre 10 et 11 (le chapitre 11 initial devenant, après quelques révisions également, le chapitre 12 que l'on connaît aujourd'hui). Ainsi, outre les modifications usuelles précédant toute publication, Jane Austen opérait des révisions conséquentes, visant tant la forme que le contenu de ses écrits.

Seconde originalité associant l'élaboration de ses œuvres à la notion de rupture : non seulement l'auteur revenait sur ses récits et les corrigeait parfois plusieurs fois avant leur publication, mais, élément peut-être moins connu, elle continuait de les réviser une fois même publiés, signalant des coquilles nouvellement repérées et qu'elle avait la chance de pouvoir rectifier lors des rééditions de son vivant. Claudia Johnson, dans son introduction à l'édition Norton de *Sense and Sensibility*<sup>58</sup>, commente rapidement l'étendue des révisions apportées au texte original publié en novembre 1811 et qu'elle nomme A. Les révisions mineures apportées à la version B du roman publiée deux ans plus tard en novembre 1813 nous paraissent donc de deux ordres. Le premier concerne des erreurs d'impression simples (quant à certains possessifs pluriels, particules et prépositions, guillemets curieusement placés etc.). Le deuxième s'attache à des modifications de ponctuation (l'ajout de points d'exclamation notamment, venant accentuer le désarroi des deux héroïnes aux volume II chapitre 7 et volume III chapitre 7), à des rajouts de 's' du pluriel (au volume III chapitre 7, la crainte de l'apothicaire concernant l'état de santé de Marianne devient *les craintes* – « fears » venant accentuer la gravité de l'état de santé de l'héroïne), à des rajouts de conjonctions (« know that » ;

---

<sup>58</sup> Claudia Johnson, « Introduction », *Sense and Sensibility*, New York, Norton Critical Edition, 2002, p. xvi- xvii.



volume I chapitre 18) etc., toutes ces révisions témoignant d'un souci de clarté et de précision de la part de l'auteur<sup>59</sup>.

Ces derniers exemples permettent en outre d'entr'apercevoir une troisième originalité chez Jane Austen concernant la composition de ses œuvres et leur inscription dans une certaine forme de discontinuité initiale : les modifications effectuées après publication ne relevaient parfois pas de simples révisions mineures mais de suppressions et remaniements bel et bien substantiels. Tels sont ceux, par exemple, ayant marqué les deuxièmes éditions de *Sense and Sensibility* et de *Mansfield Park*, en novembre 1813 et février 1816 respectivement. C'est en effet parfois des phrases entières qui furent rayées de l'édition B du premier roman. Il suffit d'ouvrir *Sense and Sensibility* à la première page pour en avoir la preuve. Le deuxième paragraphe du roman est consacré à la description, contrastée, de la fortune des enfants Dashwood :

By a former marriage, Mr. Henry Dashwood had one son: by his present lady, three daughters. The son, a steady respectable young man, was amply provided for by the fortune of his mother, which had been large, and half of which devolved on him on his coming of age. By his own marriage, likewise, which happened soon afterwards, he added to his wealth. To him therefore the succession to the Norland estate was not so really important as to his sisters; for their fortune, independent of what might arise to them from their father's inheriting that property, could be but small. Their mother had nothing, and their father only seven thousand pounds in his own disposal. (SS, 1)

La version initiale proposait néanmoins une phrase supplémentaire :

By his own marriage, likewise, which happened soon afterwards, he added to his wealth. *His wife had something considerable at present, and something still more to expect hereafter from her mother, her only surviving parent, who had much to give.* (Italiques ajoutés).

Claudia Johnson déduit de cette rupture flagrante avec le texte initial que l'auteur devait estimer les besoins financiers des sœurs Dashwood suffisamment explicites pour ne pas avoir à mettre d'avantage l'accent sur l'aisance financière du frère. Nous partageons cet avis et pensons de plus que la phrase supplémentaire présentait un inconvénient majeur :

---

<sup>59</sup> A titre indicatif, nous dénombrons 71 suppressions et modifications dans le roman *Sense and Sensibility*, réparties de la manière suivante : 20 révisions pour le volume I ; 17 pour le volume II ; 34 pour le volume III.

celui de rendre la dichotomie moins distincte, tant d'un point de vue syntaxique que thématique. L'insertion d'une phrase, relativement longue qui plus est puisque contenant deux propositions et donc deux idées, au milieu du paragraphe, aurait sérieusement risqué de masquer le clivage entre le frère et ses trois sœurs, objet principal du paragraphe. De plus, la focalisation sur la fortune de nouvelles personnes, notamment celle de l'épouse, et l'ajout d'une nouvelle idée (« and something still more to expect from her mother... ») venaient indubitablement nuire au tableau contrasté, en deux parties nettement distinctes, créé jusqu'alors. Il est donc des cas où l'auteur a voulu, et pu, même suite à une première publication, remanier son texte de manière relativement conséquente, tant en termes quantitatifs (si l'on prend en compte *le nombre* de révisions par roman) que qualitatifs (si l'on considère cette fois *l'étendue* de chaque segment modifié).

*Mansfield Park* ne diffère de *Sense and Sensibility* que dans le sens où les modifications apportées par l'auteur à l'occasion de la seconde édition se concentrent sur un unique chapitre au volume III et ne touchent point l'ensemble du roman. Pour autant ces changements n'en sont pas moins importants : la suppression de certains termes au profit d'une terminologie maritime et nautique plus juste et précise (deux des frères de Jane Austen, Francis et Charles, ainsi que son neveu Frank Austen rappelons-le, étaient de brillants marins) témoigne chez la romancière d'un besoin irrépressible de véracité et d'exactitude lexicale.

Il nous semble ainsi que si certains citent tantôt, et à la va-vite, le penchant d'Austen pour la précision lexicale, tantôt sa manie de réviser son texte, l'on ne semble jamais prendre la réelle mesure de l'ampleur de cette dynamique. Pourtant, force est de constater que la révision est bien un principe fondateur chez la romancière. Le processus d'élaboration des œuvres austéniennes est indissociable de cette forme de déliaison.

#### *-L'extrême discontinuité du processus éditorial*

Il en est une autre, tout aussi caractéristique de la genèse des romans austéniens. Cette autre forme de rupture fondamentale, inscrite au commencement même des récits de Jane Austen, est celle liée à l'histoire très particulière de leur publication. Trois de ses six grands romans, *Sense and Sensibility*, *Pride and Prejudice* et *Northanger Abbey* ont

ainsi été marqués par un processus éditorial des plus discontinus. B. C. Southam<sup>60</sup> et Jan Fergus<sup>61</sup> figurent parmi les critiques ayant le plus étudié les complexes histoires de publication de ces trois romans. Lorsque l'on considère ces processus de mise au monde littéraire chez Jane Austen, un premier élément se révèle ainsi particulièrement frappant : la période de quinze années de silence qui vint s'insérer entre le moment de la composition de ses trois premières œuvres et le moment de leur publication. *Sense and Sensibility*, *Pride and Prejudice* et *Northanger Abbey* furent en effet composées, respectivement, dans les années 1795, 1797 et 1798 environ. Pourtant ce n'est qu'en 1811, 1813 et 1817 que leur auteur put les tenir en main pour la première fois et le monde les découvrir enfin. Autrement dit, écrit alors qu'Austen avait vingt ans, *Sense and Sensibility* ne paraît qu'à l'aube du trente-sixième anniversaire de son auteur. Nul ne connaît de manière certaine les raisons réelles de pareille rupture temporelle. Aucune des lettres qui survécurent au terrible tri de sa sœur Cassandra n'y fait référence ni n'en offre le plus petit début d'explication. Il serait par ailleurs malhonnête d'avancer l'idée, pourtant flatteuse, que près de deux cents ans de critique ont su tout éclairer et tout clarifier tant dans les romans de Jane Austen qu'autour de sa personnalité et de sa vie d'écrivain dorénavant légendaire. Il serait bon d'avouer enfin que, de la multitude de critiques et d'idées divergentes quant à la question pourtant fondamentale de l'ordre chronologique à attribuer aux romans de Jane Austen ; de l'abondance de paramètres inconnus, suppositions et extrapolations tant autour de l'ordre de composition<sup>62</sup> que de l'étendue des révisions à associer à ses romans pourtant majeurs, émane l'impression désagréable d'un certain flou artistique, pour ne pas dire un capharnaüm sans nom, une cacophonie dont nulle voix ne pourrait se faire clairement entendre. La disparition de certaines des lettres de Jane Austen, ainsi que la perte de ses tout premiers manuscrits, c'est-à-dire de ceux encore non révisés, constituent pour les lecteurs et critiques d'aujourd'hui de réelles barrières cognitives qu'il ne s'agit pas de minimiser. En ce sens, la déliaison s'inscrit ainsi, de cette nouvelle façon encore, (mais celle-ci Austen ne pouvait la prévoir), au plus profond de son œuvre. Critiques et biographes n'ont ainsi pu

---

<sup>60</sup> Brian Charles Southam, *Jane Austen's Literary Manuscripts*, Londres, Oxford UP, 1964, p. 52-58.

<sup>61</sup> Jan Fergus, *Jane Austen: A Literary Life*, Londres, Macmillan, 1991, p. 129-141.

<sup>62</sup> Les difficultés de datation précise concernant la composition des romans, y compris pour *Mansfield Park*, dont on n'est pas certain qu'il ait été débuté en février 1811, sont notamment rappelées par John Wiltshire dans l'Introduction à l'édition Cambridge de *Mansfield Park*. Jane Austen, *Mansfield Park*, J. Wiltshire (éd.), Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. xxv-xxviii ; ainsi que par Kathryn Sutherland, « Chronology of composition and publication », dans J. Todd (éd.), *Jane Austen in Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 12-22.

qu'émettre des hypothèses quant à ce fossé de quinze années séparant l'écriture de ces romans de leur publication.

Notant que le silence d'Austen entre 1801 et 1809 correspondait au déménagement de la famille à Bath puis à Southampton et donc à l'arrivée en milieu urbain, dans de grandes villes, ce qui, au-delà de requérir un certain temps d'adaptation, entraînait également la découverte de nouveaux lieux, de nouvelles personnes ainsi que de nouveaux divertissements (comme ceux qu'offraient la Pump Room, les Assembly Rooms, les Sydney Gardens ou le théâtre de Drury Lane pour ne citer qu'eux), certains, comme David Nokes, avancèrent l'idée que cette baisse de créativité significative s'expliquait logiquement par ce surplus de découvertes attrayantes et d'activités extérieures potentielles. Menant désormais une existence heureuse et des plus remplies, Austen n'aurait plus eu ni le temps ni l'envie, n'aurait plus éprouvé le besoin non plus, de mettre ses idées par écrit. « Happiness may be just as destructive of literary dedication as unhappiness », conclut le biographe<sup>63</sup>. Nous ne sommes pas convaincus par cette idée. Après lecture des lettres de l'auteur, des récits de la famille, et sachant combien Austen aimait à courir noter sur son bureau les pensées qui l'avaient subitement traversée, combien elle aimait à se réfugier seule dans son bureau, combien elle savait de plus faire preuve d'une capacité de travail conséquente, terminant à peine un roman qu'elle se lançait déjà dans l'écriture du suivant, n'hésitant pas non plus à travailler sur plusieurs manuscrits à la fois, lorsqu'elle résidait à Chawton notamment, connaissant de plus son aversion pour la ville et son bonheur de vivre à la campagne<sup>64</sup>, nous récusons cette idée. Le manque de temps à accorder à ses créations du fait d'un réel épanouissement dans une nouvelle vie de citadine ne saurait expliquer cette rupture temporelle, qui plus est chez une romancière aussi passionnée. D'autres hypothèses farfelues, pour ne pas dire rocambolesques, virent également le jour, tâchant d'offrir un début d'explication à cette béance créative. La modestie de Jane Austen, le manque de confiance en elle dont son frère Henry Austen<sup>65</sup> tâchait de convaincre ses contemporains, frémissant à l'idée que sa sœur puisse être perçue comme une femme de caractère, écrivain professionnel emplie

---

<sup>63</sup> David Nokes, *Jane Austen: A Life*, Londres, Fourth Estate, 1997, p. 350-353: « it is [...] possible to suggest that it was an abundance of amusements, rather than the absence of inspiration, that prevented her from writing ».

<sup>64</sup> Les lettres de la romancière révèlent que cette dernière « was never completely happy away from a settled country home. » Brian Charles Southam, *Jane Austen's Literary Manuscripts: a Study of the Novelist's Development through the Surviving Papers*, Londres, Oxford University Press, 1964, p. 63.

<sup>65</sup> Henry Austen, « Biographical Notice of the Author », dans *Persuasion and Northanger Abbey*, Londres, John Murray, 1818, p. v-xvi.

d'assurance, ne peuvent néanmoins expliquer quinze années de relative inactivité littéraire. Aucune preuve tangible ne vient non plus corroborer l'idée selon laquelle Austen aurait en réalité rédigé un autre roman durant cette période, roman dont toutes traces auraient malencontreusement disparu alors que l'auteur avait pour habitude de conserver minutieusement le moindre morceau de papier sur lequel elle avait pu annoter une pensée.

L'explication la plus vraisemblable et la plus convaincante, puisqu'étayée notamment par quatre lettres au ton relativement morose – pour ne pas dire déprimé – écrites par Jane Austen durant ses premières semaines à Bath, reste ainsi celle fournie par Brian Charles Southam<sup>66</sup> puis développée par John Halperin<sup>67</sup> et Claire Tomalin<sup>68</sup>. Les changements radicaux survenus dans la vie de l'auteur à partir de 1801 (date à laquelle Austen dut faire ses adieux à la résidence familiale de Steventon et à partir de laquelle elle fit l'expérience de plusieurs déracinements, pertes, et décès successifs, comme nous l'avons vu plus haut) furent des ruptures traumatisantes, dont les critiques susmentionnés s'accordent à dire qu'elles constituent un élément d'explication à la béance temporelle existant entre le moment de la fin de la composition des premiers romans et le moment de leur publication effective.

Pourtant, si ces données biographiques constituent un élément de réponse significatif, il s'agit de bien percevoir qu'elles n'expliquent pas à *elles seules* ce fossé. C'est en réalité la combinaison de ces dernières avec deux autres incidents originaux que nous nous devons de prendre en compte, puisque ce sont ceux-ci qui ralentirent, dès le départ et de manière concrète, le processus de publication mis en route par l'auteur. Le premier de ces accrocs survient en novembre 1797. Alors que Jane Austen vient d'achever l'écriture de *First Impressions*, elle soumet le roman à son père qui accepte derechef de se charger de contacter un éditeur. Au sein du cercle familial, le récit lu à haute voix par l'auteur a été applaudi sans réserve<sup>69</sup>. C'est l'éditeur londonien Cadell qui est alors consulté en ces termes, George Austen désirant savoir « what will be the expense

---

<sup>66</sup> Brian Chalres Southam, *Jane Austen's Literary Manuscripts*, Londres, Oxford UP, 1964, p. 63-64.

<sup>67</sup> John Halperin, *The Life of Jane Austen*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1984, p. 101-143.

<sup>68</sup> Claire Tomalin, *Jane Austen: A Life*, Londres, Penguin, 1997, p. 171-172 et 175.

<sup>69</sup> Tous les membres de sa famille éprouvaient une admiration sans faille pour ce roman. L'on pense notamment à sa nièce Fanny Knight, et à celle qui sera sa future belle-sœur, Martha Lloyd, qui lirent et relirent le manuscrit tant de fois que l'auteur, amusée, finit par écrire, en 1799, à sa sœur : « I would not let Martha read 'First Impressions' again on any account... She is very cunning, but I saw through her design ; she means to publish it from memory, and one more perusal must enable her to do it. », Préface à *Pride and Prejudice*, D. Gray (éd.), New York, Norton Critical Edition, 2001, p. vii.

of publishing it at the author's risk, and what you will venture to advance for the property of it, if on perusal it is approved of. » La réponse fut on ne peut plus péremptoire. Cadell préférait publier Mrs Radcliffe<sup>70</sup>. Jane Austen essayait son premier refus. La première tentative pour publier *First Impressions* se solda donc par un échec, dont l'auteur mit par ailleurs du temps à se relever.

Dépendante d'éditeurs parfois capricieux, comme d'imprimeurs manquant quelquefois de sérieux, la romancière fera ainsi à plusieurs reprises au cours de sa carrière l'expérience déroutante de la disjonction. Nous savons aujourd'hui, par exemple, qu'Austen subit des retards conséquents de la part des imprimeurs pour chacun de ses romans. Le récit *Sense and Sensibility* fut celui qui en fit le plus les frais. Alors que son éditeur Thomas Egerton avait accepté de le publier et l'avait par conséquent envoyé à l'imprimeur Charles Roworth<sup>71</sup> vers le mois de février 1811, Jane Austen écrit ainsi, dans une lettre datée du 25 avril de la même année, où peut se lire une pointe de découragement : « Mrs. K[night] regrets in the most flattering manner that she must wait till May [for *Sense and Sensibility*], but I have scarcely a hope of its being out in June— Henry does not neglect it; he *has* hurried the Printer... »<sup>72</sup>. À chaque publication, très clairement, transparaît le regret d'un auteur qui sent qu'elle n'a décidément plus la mainmise sur ses romans. *Sense and Sensibility* ne verra le jour qu'en novembre 1811 par exemple.

Mais le roman qui aura le plus pâti d'un retard de publication, et qui confère toute leur originalité aux commencements des romans de Jane Austen, reste sans nul doute celui de *Northanger Abbey*. Avec cet ouvrage, Austen fait une nouvelle fois l'expérience de la dislocation, mais cette fois-ci l'épreuve est des plus longues et des plus marquantes pour l'auteur, qui ne verra jamais, de son vivant, son roman publié. Achevée en 1799, la version initiale de *Northanger Abbey*, alors intitulée *Susan*, est d'abord remise quelques années par son auteur, avant d'être reconsidérée, revue et corrigée par cette dernière en 1803. Après cette première période de latence, le frère de Jane Austen, Henry, jouant le rôle d'agent, s'enquiert auprès d'une maison d'édition de grande renommée de la possibilité que celle-ci acquiert ledit manuscrit pour £10. Au printemps 1803, et après l'échec de publication de *First Impressions*, c'est avec une joie sans nom

---

<sup>70</sup> John Halperin, *The Life of Jane Austen*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1984, p. 65.

<sup>71</sup> Charles Roworth, rue de Bell Yard, près de Temple Bar.

<sup>72</sup> *L* 70, p. 114.

que l'auteur apprend que la réponse tant attendue est positive. *Susan* devient le premier roman que Jane Austen est parvenue à vendre. L'éditeur londonien, Richard Crosby, est de plus réputé. Très rapidement, ce dernier fait la publicité du roman, dont la parution est annoncée comme imminente. Tout laisse augurer du meilleur. Pourtant, et sans qu'aucune explication ne soit fournie à l'auteur, le processus de publication s'arrête net. Aucun imprimeur n'est contacté et six ans s'écoulent sans que rien n'évolue le moins du monde.

Exaspérée par tant d'attente, la romancière décide alors de reprendre les choses en main et, sans passer par son agent, contacte directement l'éditeur, sous le pseudonyme de Mrs Ashton Dennis :

To B. Crosby & Co.

Wednesday 5 April 1809

Gentlemen

In the Spring of the year 1803 a MS. Novel in 2 vol. entitled *Susan* was sold to you by a Gentleman of the name of Seymour, & the purchase money £10 received at the same time. Six years have since passed, & this work of which I avow myself the Authoress, has never to the best of my knowledge, appeared in print, tho' an early publication was stipulated for at the time of Sale. I can only account for such an extraordinary circumstance by supposing the MS by some carelessness to have been lost; & if that was the case, am willing to supply You with another Copy if you are disposed to avail Yourselves of it, & will engage for no farther delay when it comes into Your hands. [...] Should no notice be taken of this Address, I shall feel myself at liberty to secure the publication of my work, by applying elsewhere. I am Gentlemen &c &c.

MAD.—<sup>73</sup>

La lettre est polie mais ferme, comme le laisse également voir la signature osée de l'auteur, acronyme révélateur de l'état d'esprit de cette dernière, bien décidée à ne pas perdre son texte. La réponse de Richard Crosby trois jours plus tard l'est tout autant, qui menace de la poursuivre si elle se dirige vers une autre maison d'édition et ne lui offre nulle autre option que de racheter *Susan* pour la somme de dix livres. Dans l'incapacité d'accéder à cette demande, la somme représentant la moitié de ses revenus annuels<sup>74</sup>,

---

<sup>73</sup> Deirdre Le Faye, *Jane Austen's Letters*, Oxford, Oxford UP, 2011 (1995), p. 182.

<sup>74</sup> Claire Tomalin précise que la totalité des dépenses effectuées par Jane Austen en un an (le détail donné est celui de l'année 1807, dont les comptes sont les seuls à ne pas avoir été perdus), s'élevait à « £50, and it

Jane Austen voit ses espoirs de récupérer son roman réduits à néant. Il lui faudra encore attendre sept longues années supplémentaires avant de pouvoir renouer avec son texte en 1816, les bénéfices rapportés par la vente d'*Emma* rendant enfin possible le rachat de *Susan*. Le paratexte témoigne de cette déchirure originelle centrale, inscrite au plus profond du roman. Jane Austen écrit ainsi, non sans un certain dépit, en préambule à son récit :

Advertisement by the authoress, to Northanger Abbey.

This little work was finished in the year 1803, and intended for immediate publication. It was disposed of to a bookseller, it was even advertised, and why the business proceeded no farther, the author has never been able to learn. That any bookseller should think it worth while to purchase what he did not think it worth while to publish seems extraordinary. But with this, neither the author nor the public have any other concern than as some observation is necessary upon those parts of the work which thirteen years have made comparatively obsolete. The public are entreated to bear in mind that thirteen years have passed since it was finished, many more since it was begun, and that during that period, places, manners, books, and opinions have undergone considerable changes.

C'est bien l'épreuve de la déliaison dont nous fait part ici l'auteur, qui décide en effet d'inclure ces mots au seuil de son récit, révélateurs qu'ils sont d'une expérience de la dislocation qu'elle considère définitoire. Austen avait parfaitement vu juste d'ailleurs, puisque non seulement la publication n'était encore pas assurée<sup>75</sup>, mais le titre dut également subir non pas une mais deux modifications radicales, achevant d'inscrire la notion de séparation au plus profond du roman. Austen dut en effet renoncer, en 1816, au titre *Susan*, qu'elle abandonna au profit de *Catherine* du fait de la parution en 1809 d'un roman du même nom. Puis, un an après la disparition de l'auteur, c'est cette fois son frère qui tira un trait définitif sur le titre *Catherine*, optant pour *Northanger Abbey* en 1818 à l'occasion de la publication posthume du roman.

---

was made up from money allowed her by her mother, plus a little extra from Edward and also the generous Mrs Knight », répartis de la manière suivante : £14 de vêtements, £8 pour leur entretien, £4 de frais postaux, un peu plus de £6 dépensés en cadeaux et de £3 en dons caritatifs, un peu plus de £2 pour la location de son piano et moins de £1 en divertissements « plays and 'waterparties' ». Claire Tomalin, *Jane Austen: A Life*, Londres, Penguin, 1997, p. 208-209.

<sup>75</sup> La romancière écrit à sa nièce Fanny Knight, dans une lettre datée du 13 mars 1816 que son roman « is upon the Shelve for the present, and I do not know that [it] will ever come out ».



Assurément, il nous est dès lors impossible de faire fi de pareille accumulation d'éléments et d'événements initiaux, dont tous, nous l'avons vu, participent d'une seule et même notion, celle de la déliaison, à l'œuvre tant dans la composition, que la publication des œuvres romanesques de Jane Austen. Ce vécu de la fragmentation, de la dislocation, de la séparation même, est si fort et constant qu'il définit toute la phase d'avant-publication. Il est si prégnant que tout se passe d'ailleurs comme s'il ne pouvait plus être endigué, retenu à l'extérieur des romans. Ce dernier transparait en effet par endroits à l'intérieur même des œuvres, s'infiltrant dans le paratexte notamment. Nous l'avons vu, les titres et la préface de *Northanger Abbey* en portent les stigmates.

### 1.3. Les incipit : déliaisons romanesques initiales

Nous irons même plus loin : l'expérience de la déliaison, telle une vague déferlante, finit par envahir l'intérieur même du récit. Elle investit les premières pages de chaque roman. Au-delà de la genèse des œuvres, elle se fait thématique et vient marquer de son sceau chacun des incipit.

#### *-Sense and Sensibility*

Commençons par analyser la scène d'exposition du premier grand roman que l'auteur composa et publia. Le paragraphe liminal de *Sense and Sensibility* débute comme suit :

The family of Dashwood had been long settled in Sussex. Their estate was large, and their residence was at Norland Park, in the centre of their property, where, for many generations, they had lived in so respectable a manner, as to engage the general good opinion of their surrounding acquaintance. The late owner of this estate was a single man, who lived to a very advanced age, and who for many years of his life, had a constant companion and housekeeper in his sister. But her death, which happened ten years before his own, produced a great alteration in his home; for to supply her loss, he invited and received into his house the family of his nephew Mr. Henry Dashwood, the legal inheritor of the Norland estate, and the person to whom he intended to bequeath it. In the society of his nephew and niece, and their children, the old Gentleman's days were comfortably spent. His attachment

to them all increased. The constant attention of Mr. and Mrs. Henry Dashwood to his wishes, which proceeded not merely from interest, but from goodness of heart, gave him every degree of solid comfort which his age could receive, and the cheerfulness of the children added a relish to his existence. (SS, 1)

Alice Meynell, poète et essayiste du dix-neuvième siècle, ne cache pas son agacement à la lecture de pareilles phrases introductives. Elle écrit, dans un article paru le 16 février 1894 :

Jane Austen seldom begins a novel without a deliberate chapter—generally a family chapter. A masterly consciousness of her own authority gives her the right of control over her reader's impatience or slovenliness. The order of things is hers, not his, and he must wait her time for wit. [...] The moderns would be much depressed were they to open thus [...]. We consent to read the dismal opening; we endure the pother of the unmusical words; we tolerate it all because we know that in a page or two the respectable Dashwoods will be deprived of some of the general good opinion of their surrounding acquaintances. We know that Miss Austen will make of her personages good sport for her reader.

Son exaspération non dissimulée, toute personnelle et peut-être aussi exagérée qu'elle soit, est intéressante en ce sens qu'elle met en lumière un aspect fondamental des œuvres austéniennes : loin de commencer *in medias res*, l'instance narrative prend clairement le temps de poser le décor. Délaissant pour l'heure les protagonistes (qui n'apparaîtront qu'au chapitre 3), retardant la première péripétie qui lancera véritablement l'action, le roman prend le temps d'apporter à la situation d'ouverture un ancrage à la fois spatial et familial.

L'idée d'ancienneté, de longévité, de stabilité, ce sens d'un patrimoine transmis de génération en génération et qui perdure, est clairement mis en exergue. Il est le résultat d'une attention toute particulière portée à cinq éléments : grammatical, lexical, phonétique, rythmique et syntaxique. L'absence de verbe d'action, autrement dit le choix d'un verbe d'état dans la première phrase apporte un premier élément de stabilité, que vient renforcer le lexique. L'isotopie de la permanence envahit en effet chacune des quatre premières phrases. L'on peut lire : « long settled » dans la première, « for many generations » dans la deuxième, « advanced age », « for many years », et l'adjectif « constant » dans la troisième (adjectif dont on trouve une deuxième occurrence dans le même paragraphe). N'échappant pas à la règle, la quatrième phrase initiale se clôt, de

surcroît, sur l'idée de lignée et de transmission (« inheritor », « bequeath »). D'un point de vue strictement sémantique donc, chacune des quatre premières phrases concourt très clairement à créer l'idée d'une stabilité pérenne. Cette image est renforcée d'un point de vue sonore également, puisque dans le premier segment de la seconde phrase (« Their estate was large, and their residence was at Norland Park ») la majorité des voyelles accentuées sont des voyelles longues (« large », « Norland », « Park »). Stratégie phonique à laquelle l'auteur aura recours quelques lignes plus bas également, créant, grâce à une combinaison d'assonances et d'allitérations dans l'expression « had a **constant companion and housekeeper in his sister** », un effet sonore de prolongement vocalique et consonantique évocateur d'une certaine permanence. La longueur des énoncés, qui semblent ne jamais vouloir prendre fin, se combine enfin à une profusion de virgules venant ralentir le rythme des phrases de manière significative. Tout est mis en œuvre pour suggérer, dans un premier temps, le caractère à la fois immuable et immémorial de la situation de départ.

Pourquoi commencer de cette façon ? Quelle est la raison pour laquelle la romancière a choisi non pas de débiter son récit par la présentation directe des sœurs Dashwood, héroïnes du roman, mais par la présentation non seulement de leur père, mais également, et peut-être surtout, du vieil oncle de leur père ? D'un point de vue purement diégétique, l'évocation de ce vieux gentilhomme n'était en effet nullement nécessaire<sup>76</sup>. L'histoire et la chronologie des événements n'auraient en rien été modifiées si elles avaient commencé par le deuxième paragraphe actuel, relatant le décès du père puis son impact sur les fortunes dissemblables du fils et des filles Dashwood. Il n'y a qu'une seule explication possible à ce choix narratif. En incluant cette idée de permanence au seuil de ses romans, et en insistant sur cette dernière avant d'introduire des éléments disrupteurs, liés à la perte d'un territoire légitime, l'auteur parvenait ainsi à ouvrir son récit sur une dialectique au fort pouvoir de résonance à l'époque. N'oublions pas que l'incipit de *Sense and Sensibility* fut écrit dans les années 1795. Caractérisée par un contraste entre stabilité et immuabilité d'une part, puis grands changements et bouleversements de l'autre, la scène s'ouvre sur une dialectique qui, de manière oblique, ne peut que faire écho à l'époque révolutionnaire. L'idée de stabilité n'est ainsi créée dans un premier

---

<sup>76</sup> Gene Ruoff n'a pas manqué de le relever (même s'il insistera quant à lui sur la notion de succession, désignée dans la nature abusive de ses pratiques) : « The first two chapters of *Sense and Sensibility* are *fictively excessive*. To the degree that their narrative function is to get two young ladies on the road so that they can get about their educations, *nothing like the amount of detail we are given on family history, family finances or inheritance practices is necessary*. » (nous soulignons), dans G. Ruoff, *Jane Austen's Sense and Sensibility*, Hemal Hempstead, Harvester Wheatsheaf, 1992, p. 35-48 et plus particulièrement p. 35.

temps que pour être mise à mal plus clairement encore. Placé dans un monde calme, dont la stabilité paraît assurée tant elle remonte à des temps lointains et immémoriaux, le lecteur va vivre l'arrivée fracassante des vents puissants du changement. Très rapidement, deux décès surviennent (celui de « the old gentleman », brusquement suivi de celui de son héritier Henry Dashwood), la demeure ancestrale connaît un changement de propriétaire, auquel s'ajoutent alors deux autres bouleversements successifs : l'arrivée brusque et inattendue de la belle-sœur, Mrs John Dashwood, envahissant la maison abritant encore les quatre femmes Dashwood et se posant en nouvelle maîtresse de maison sans avertissements préalables, puis l'éviction de ces dernières, contraintes de quitter leur demeure du Sussex, terre pourtant légitime. Tous font l'expérience de véritables bouleversements.

Ce constat oriente notre attention vers les noms donnés aux deux personnages présentés en ouverture. À notre connaissance, ces derniers n'ont en effet jamais fait l'objet de commentaires critiques. Ils sont pourtant riches de sens. Il est à noter, tout d'abord, que le nom du premier personnage de l'histoire à nous être présenté ne nous est jamais précisé. Élément suffisamment curieux pour être relevé en effet, c'est sous la seule forme périphrastique de « the old Gentleman », et non par son nom précis, que ce personnage apparaît. L'appellation n'est pas fortuite. Non seulement la romancière choisit l'adjectif « old » comme qualificatif principal de son personnage, l'associant à cette époque lointaine qu'elle s'est évertuée à recréer<sup>77</sup>, mais elle a également recours à une périphrase, c'est-à-dire à une formule du détour, à une formule du contour, ancrant le vieil oncle dans l'indéfini, l'indélimitable, l'incommensurable. Autrement dit, cette heureuse formule permet à la romancière de faire du vieil oncle le parangon de ces temps lointains et immémoriaux qui vont rapidement se voir court-circuités.

Nous connaissons le goût qu'Austen avait pour les jeux linguistiques, l'extrême attention qu'elle portait à la matérialité de la langue, aux lettres comme aux sons. L'on pense à sa signature « MAD », venant clore son pli à Richard Crosby et que nous avons mentionnée plus haut. On peut également se rappeler combien il lui était fréquent de commenter la justesse, voire au contraire l'illogisme apparent, de certaines expressions. Dans une lettre adressée à sa sœur le 14 septembre 1804 par exemple, elle réagit ainsi à

---

<sup>77</sup> Nous nous concentrerons sur le concept de « gentleman » – notion clé de l'idéologie conservatrice – plus loin dans notre analyse. Il suffit, pour l'heure, de noter que l'expression « old gentleman » n'est pas le seul signe de l'âge avancé du *gentleman* mais également du fait que son titre ait été obtenu *de longue date* (le signe, en somme, de son appartenance à l'aristocratie, par opposition au « young gentleman », nouveau riche issu de la classe bourgeoise auquel s'adresse par exemple John Locke à maintes reprises dans son traité *Some Thoughts Concerning Education* (1693)).

l'antithèse présente en creux dans les expressions « yesterday morning » et « yesterday evening », proposant, afin de rendre ces dernières moins incohérentes, de les modifier en « yester-morning » et « yester-evening » : « I called yesterday morning (ought it not in strict propriety to be termed yester-morning?) [...] We all of us attended them both on Wednesday morning and last evening I suppose I must say »<sup>78</sup>. Il ne nous paraît donc pas déraisonnable d'avancer l'idée que le nom propre « Dashwood » contient lui aussi des possibilités sémantiques intéressantes, qui nous paraissent en lien avec la dialectique dégagée plus haut. Comprenant deux syllabes, correspondant à deux substantifs ayant chacun leur entrée dans le dictionnaire : « dash », le tiret, et « wood », l'étendue boisée, ce nom propre renferme en son sein, d'un point de vue structural, un premier pouvoir clivant, que le sémantisme de chacun de ces deux termes vient renforcer. La forêt, cette étendue boisée à laquelle de multiples contes et récits légendaires ont recours, tantôt pour perdre des personnages dans son immensité, tantôt pour y abriter de vieux sages ou des créatures ancestrales, est en effet porteuse de l'idée d'infini et d'ancienneté. Il n'est que de citer Gaston Bachelard<sup>79</sup> pour preuve du caractère usuel de cette association : « il n'y a pas, dans l'imagination, de jeunes forêts », nous rappelle-t-il. La forêt n'est-elle pas 'ancestrale', comme nous le rappelle la collocation ? Effectivement, « la forêt est ancestrale, (elle) règne dans l'antécédent » ; « la forêt est un avant moi », précise-t-il. Le nom « wood » participe donc pleinement de l'idée initiale sur laquelle cherche à s'ouvrir le roman : celle d'immémorialité, de stabilité pérenne. Avec le nom « dash », marqueur de ponctuation représenté typographiquement par un trait et associé quant à lui à une pause rythmique, donc à une certaine forme de rupture, la combinaison « Dashwood », présente dès le premier paragraphe, se fait à la fois symbolique et programmatique. Elle résume à elle seule cette dialectique fondamentale de la stabilité et du changement, de la liaison et de la déliaison présente dans l'incipit de *Sense and Sensibility*.

Cette dialectique se retrouve dans chacune des scènes d'exposition créées par Jane Austen. Si celles de *Northanger Abbey* et *Mansfield Park* n'en sont de ce fait pas exemptes, celles d'*Emma*, *Pride and Prejudice* et *Persuasion*, tout en présentant des similarités certaines avec celle du roman étudié ci-dessus, viennent chacune formuler cette dialectique de manière quelque peu plus complexe et originale encore. Dans *MP*

---

<sup>78</sup> K. C. Phillips a cité cette lettre, présente dans l'ouvrage de Deirdre Le Faye (Lettre 39, p. 96), pour souligner : « [Austen's] keen eye for the illogical expression », Kenneth C. Phillips, *Jane Austen's English*, Londres, Andre Deutsch, 1970, p. 17.

<sup>79</sup> Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012 (1957), p. 172.

c'est l'idée d'une longue unité familiale, d'un lien fort et durable entre trois sœurs (Mrs Norris, Lady Maria Bertram et Mrs Frances Price, nées Misses Ward of Huntingdon) qui est mis en avant, préalablement à l'introduction d'une première déchirure. Dans ce même chapitre 1, l'union initiale laisse en effet place à la discorde et à l'éclatement du noyau familial lorsque l'une des trois sœurs, Frances, épouse un homme en dessous de sa condition, au grand dam de ses aînées. Ce qui est fort intéressant dans cette rupture initiale, et qu'il s'agit donc de souligner, c'est qu'elle ne correspond nullement à la première péripétie servant à lancer le récit. Une fois encore, l'évocation de cette stabilité rompue n'était pas nécessaire à la diégèse. L'histoire aurait pu débiter par ce qui suit : l'union relative de ces trois sœurs, lorsque, au début du roman, Lady Bertram et Mrs Norris viennent épauler leur cadette, que son mariage imprudent a conduit à vivre dans l'indigence, en 'adoptant' l'un de ses neuf enfants, Fanny, invitée à passer le reste de son enfance et de son adolescence auprès de ses tantes. L'ouverture de *Mansfield Park* témoigne donc du même choix narratif que celui opéré dans *SS* : celui, adopté dans chacun des incipit, de l'introduction d'une forme de rupture, sans lien direct avec l'histoire, mais fondamentale et contextuelle.

-*Emma*

Il en va de même pour *Emma*, dont l'incipit s'attache d'abord à souligner la stabilité heureuse de la vie familiale de l'héroïne éponyme, très proche de son père et partageant son quotidien avec son amie et confidente, Miss Taylor, vivant sous le même toit, avant d'introduire très rapidement un premier bouleversement venant mettre un terme abrupt à ces vingt-et-une années non mouvementées : celui du mariage de Miss Taylor et son départ, véritable déchirement pour l'héroïne. À la différence des romans précédents néanmoins, l'arrivée de la perturbation s'annonce plus imminente. Cette dernière se fait sentir dès la phrase introductive, qui récapitule à elle seule l'ensemble des paragraphes suivants :

EMMA WOODHOUSE, handsome, clever, and rich, with a comfortable home and happy disposition, seemed to unite some of the best blessings of existence; and had lived nearly twenty-one years in the world with very little to distress or vex her. (E, 1, nous soulignons)

L'attention portée tant à la qualité rythmique que phonique de la phrase est patente. La tranquillité, la stabilité caractérisant la vie paisible de l'héroïne sont rendues tant sémantiquement, par une accumulation de qualificatifs aux connotations positives, que phoniquement et dans une certaine mesure rythmiquement. Ainsi, d'un point de vue phonique, les allitérations en /h/ et /s/ viennent se combiner aux autres sifflantes et chuintantes /z/ et /ʃ/ pour former un ensemble cohérent de consonnes fricatives, une harmonie sonore douce et continue. Cette dernière est simultanément et habilement renforcée d'un point de vue rythmique par le syntagme « EMMA WOODHOUSE, handsome, clever, and rich », dont le rythme ternaire semble particulièrement régulier, composé qu'il l'est d'éléments formant chacun, sans exception, deux syllabes : « handsome », « clever », « and rich ». Cependant l'on sent bien que, très rapidement, cet énoncé liminal invite à envisager l'arrivée imminente d'un élément perturbateur (qui se glisse déjà dans « *seemed to unite some of the best blessings of existence* »). Cette rupture est comme annoncée rythmiquement par deux éléments modificateurs. Le premier affecte le schéma accentuel du segment d'ouverture. La suite régulière des quatre trochées de départ (« Emma Woodhouse, handsome, clever, ») se voit en effet brusquement interrompue par une inversion accentuelle totale, celle de l'iambe (« and rich »), comme s'il s'agissait en effet de préfigurer un éminent changement dans la destinée de l'heureuse héroïne. Après les attaques fortes que constituent les trochées, véritables prises de possession, par Austen, de son personnage, l'iambe apparaît comme un relâchement, comme si la maîtrise de la romancière cédait soudainement et que le personnage reprenait possession de la suite. Ce premier élément se couple avec le changement de rythme introduit par l'arrivée du point-virgule. Marquant un premier temps d'arrêt et scindant la phrase en deux, il vient, qui plus est, mettre un terme à l'allitération repérée plus haut. Mais peut-être cette rupture était-elle également déjà préfigurée par l'introduction fracassante des deux occlusives /b/, accentuées, (« *seemed to unite some of the **best** blessings of existence* »). Tout se passe en effet comme si, en venant marteler le bonheur initial de l'héroïne avec pareille force, ces deux consonnes en sonnaient simultanément le glas.

-*Pride and Prejudice*

L'incipit de *Pride and Prejudice* diffère de celui des autres romans au sens où la stabilité de départ n'est pas traduite de manière directe et thématique, par l'accent mis sur une longue histoire familiale ou un ancrage spatio-temporel lointain. Tous les lecteurs de Jane Austen, des plus distraits aux plus avertis, connaissent la phrase introductive de *Pride and Prejudice*. Nous ne nous soustrairons point au plaisir de la citer : « It is a truth universally acknowledged, that a single man in possession of a good fortune, must be in want of a wife. » (*PP*, 3). Cette affirmation a été l'objet de maints commentaires car elle est effectivement riche de sens à de multiples égards. À ce point de notre analyse, nul besoin néanmoins de souligner autre chose sinon que le roman s'ouvre sur un aphorisme, c'est-à-dire sur une vérité générale, par conséquent fixe (comme le souligne l'instance narrative deux lignes plus bas « this truth is so well fixed », 3) et associée à un passé lointain, conférant une certaine stabilité au monde ainsi ouvert au lecteur. Dans *Pride and Prejudice*, c'est par le truchement d'une maxime initiale qu'une certaine forme de continuité est ainsi habilement mise en place dès les premiers mots. Elle n'en sera pas moins tout aussi rapidement court-circuitée que les autres. La rupture s'ordonne selon trois axes. C'est tout d'abord l'ironie présente dans ces mots, que l'on peut imaginer être prononcés par la mère Bennet tâchant de se convaincre de la véracité de ses propos tant elle rêve de voir ses filles bien mariées<sup>80</sup>, qui vient contredire cette prétendue vérité intemporelle. Cette dernière est alors également mise à mal par le fait que l'arrivée du beau jeune homme fortuné qu'est Mr. Bingley, au lieu d'être perçue comme l'occasion assurée d'une rencontre puis d'un mariage avantageux pour les filles Bennet, est d'entrée de jeu reléguée au second plan par le père des jeunes filles, qui, rompant avec l'aphorisme initial et l'opinion de son épouse, fait mine de ne pas en saisir la logique.

“A single man of a large fortune; four or five thousand a year. What a fine thing for our girls!”

“How so? how can it affect them?”

“My dear Mr. Bennet,” replied his wife, “how can you be so tiresome! You must know that I am thinking of his marrying one of them.”

“Is that his design in settling here?”

---

<sup>80</sup> Mrs Bennet formule cette même idée, usant d'ailleurs des mêmes termes, dans le dialogue avec son époux : « A single man of large fortune ; four or five thousand a year. What a fine thing for our girls! »



“Design! nonsense, how can you talk so! But it is very likely that he *may* fall in love with one of them, and therefore you must visit him as soon as he comes.”

“I see no occasion for that. You and the girls may go, or you may send them by themselves, which perhaps will be still better, for as you are as handsome as any of them, Mr. Bingley might like you the best of the party.” (PP, 1)

Nous apprendrons par la suite que Mr. Bennet se joue ici doublement de sa crédule épouse puisqu’il a en réalité, au moment de ce dialogue, déjà rendu visite au riche nouveau venu. L’humour délicieux du père, outre qu’il ébranle la certitude présente dans la phrase introductive, permet également à l’auteur de souligner les contradictions internes au discours de Mrs Bennet. Le « must » de l’aphorisme de départ (« must be in want of a wife »), modal épistémique traduisant le haut degré de certitude et de logique, repris par Mrs Bennet elle-même (« You must know that I am thinking of his marrying one of them ») se voit ainsi remplacé par le modal « may » dans l’une de ses réponses suivantes. Ce changement au profit d’un degré de certitude largement inférieur est d’autant plus visible que l’auxiliaire modal apparaît en italique dans le texte que nous venons de citer, et vient directement s’opposer à l’expression adjacente « it is very likely ». Clairement, l’introduction de ce « may » vient ébranler la certitude initiale. La dernière pointe d’humour de Mr. Bennet (« You and the girls *may* go, or you *may* send them by themselves, which *perhaps* will be still better, for as you are as handsome as any of them, Mr. Bingley *might* like you the best of the party». Nos italiques), réutilisant ce « may » à deux reprises, renforcé par l’adverbe « perhaps », pour finir par passer de ces « may » au « might » conclusif, achève d’entamer les certitudes et la stabilité de départ, dévoilant au contraire un monde empli de possibles et d’hypothèses improbables. Dans les incipit austéniens, il n’est de stabilité qui tienne.

#### *-Persuasion, réflexion sur la ligne*

C’est bien sur une expérience similaire que s’ouvre *Persuasion*. Cependant, dans ce roman des dernières années, la dialectique s’étoffe et se fait plus complexe. Au seuil du récit, transparait pour la première fois une vraie tension supplémentaire : l’angoisse du changement. Dans un premier temps, c’est bien toujours sur un univers stable, en opposition à un monde caractérisé par le changement, que l’auteur s’évertue à ouvrir son

récit. Le lecteur se voit présenté Sir Walter Elliot, le père de l'héroïne, dans son activité de prédilection : la lecture d'un ouvrage intitulé « the Baronetage », retraçant les origines de chaque famille possédant le titre de baronnet :

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 remnant 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—this was the page at which the favourite volume always opened:

#### ELLIOT OF KELLYNCH-HALL

Walter Elliot, born March 1, 1760, married, July 15, 1784, Elizabeth, daughter of James Stevenson, Esq. of South Park, in the county of Gloucester; by which lady (who died 1800) he has issue Elizabeth, born June 1, 1785; Anne, born August 9, 1787; a still-born son, Nov. 5; Mary, born Nov. 20, 1791.

Precisely such had the paragraph originally stood from the printer's hands [...] Then followed the history and rise of the ancient and respectable family [...].

La scène est ostensiblement porteuse de l'idée de permanence. La lecture, activité par essence calme, est explicitement définie comme apaisante, procurant un équilibre rassurant au père de famille. Elle est en outre associée à des gestes et des attitudes relevant du domaine de l'habitude ([he] « never took up any book but the Baronetage »; « there [...] he could read his own history with an interest which never failed »). Enfin l'ouvrage en lui-même, son contenu généalogique retraçant chaque héritier et inscrivant le père de famille dans une lignée, mais également le fait que ce contenu soit retranscrit directement, vient parachever ce qui s'avère être une véritable immersion dans la continuité. Le rythme de la phrase initiale n'est pas sans participer à la création de cet univers immuable et stable. La longueur frappante de cette dernière, phrase d'ouverture la plus étirée qui soit de tous les romans austéniens, est non seulement renforcée, comme dans *Sense and Sensibility*, par une profusion de virgules venant en ralentir le rythme (notamment dans le premier segment phrastique : « Sir Walter Elliot, of Kellynch-hall, in

Somersetshire, was a man who, for his own amusement, never took up any book but the Baronetage ») mais également, et de manière plus originale, par la répétition anaphorique du déictique « there », relançant chacune des quatre nouvelles propositions de façon identique. Comme pour les autres romans, l'auteur s'attache ainsi à créer dans cet incipit un univers empreint en premier lieu d'une pérennité rassurante.

À la différence des autres récits néanmoins, l'arrivée fracassante d'un changement ne survient pas, chronologiquement parlant, *suite* à cette stabilité initiale. Tout est fait pour que le lecteur ressente puis dépasse rapidement cette sensation de permanence ; pour qu'il perçoive que, si Sir Walter se réfugie dans cet autre univers que lui ouvre son livre fétiche, ce n'est pas dans la mesure où un bouleversement va survenir mais où ce dernier est d'ores et déjà en cours. La stabilité est en péril au moment précis où débute le roman. Sir Walter Elliot n'a en effet aucun héritier mâle qui pourrait lui succéder (un premier indice est fourni dans l'énumération de sa descendance, comportant trois filles et « a still-born son ») et sa situation financière n'est plus ce qu'elle était, loin s'en faut. On apprendra au chapitre 2 que, criblé de dettes, il est d'ailleurs contraint de quitter et de louer Kellynch Hall, sa résidence principale. C'est là une première différence avec les romans précédents : nous sommes un cran plus loin en termes d'intensité : nous ne nous situons pas avant la déchirure, mais en plein cœur de cette dernière. L'outil rhétorique qu'est le « there » anaphorique est en ce sens particulièrement adapté. Vecteur de permanence par sa dimension répétitive (voire sa qualité phonique – la diphtongue finale /eə/ apportant un prolongement vocalique), ce déictique est, dans le même temps, révélateur d'une prise de distance par rapport à cette même permanence. N'oublions pas en effet que d'un point de vue linguistique le sous-morphème « th- » traduit l'idée d'éloignement. Autrement dit, le monde non fluctuant dans lequel Sir Walter Elliot se plait à se plonger n'est déjà clairement plus le sien lorsque débute le récit.

La différence entre cet incipit et les autres élaborés par Jane Austen ne s'arrête cependant pas là. À y regarder de plus près, la stabilité mise en évidence au départ n'est pas non plus aussi totale et harmonieuse qu'il n'y paraît de prime abord. L'ouvrage tant consulté n'échappe pas à la contamination du changement. Pour preuve, alors que Sir Walter Elliot entreprend de poursuivre l'histoire familiale décrite dans l'ouvrage, il inscrit à l'intérieur du livre quelques nouveaux éléments clés tels le mariage de sa fille et l'identité de l'héritier potentiel. De ce fait, plusieurs modifications, bien que menues, sont apportées à l'ouvrage original, qui ne peut décidément se soustraire aux changements présents : « Precisely such had the paragraph originally stood from the printer's hands ;

but Sir Walter had improved it by adding, for the information of himself and his family, these words, after the date of Mary's birth—"married, Dec. 16, 1810, Charles, son and heir of Charles Musgrove, Esq. Of Uppercross, in the county of Somerset,"—and by inserting most accurately the day of the month on which he had lost his wife. » C'est par l'interruption et la coupure que se solde alors, presque ironiquement, la quête de continuité du baronet, ce que souligne l'adverbe «again», commentaire narratorial inséré dans la phrase suivante : « Then followed the history and rise of the ancient and respectable family [...] concluding with the arms and motto : "Principal Seat, Kellynch hall, in the county of Somerset," and Sir Walter's hand-writing again in this finale : "Heir presumptive, William Walter Elliot, Esq., great grandson of the second Sir Walter." »

Contrairement aux romans précédents, les limites semblent poreuses entre univers stable d'une part, associé au passé, et changements multiples de l'autre, associés au présent. L'ouvrage subit en effet un second type de variation, plus subtil mais non moins significatif, lié à la présentation même du document. La citation textuelle de départ (« ELLIOT OF KELLYNCH-HALL » etc.), interrompant la narration pour respecter religieusement chacun des mots du livre sacro-saint, laisse ensuite place à un résumé succinct inséré dans le récit : « Then followed the history and rise of the ancient and respectable family, in the usual terms: how it had been first settled in Cheshire ; how mentioned in Dugdale—serving the office of High Sheriff, representing a borough in three successive parliaments, exertions of loyalty, and dignity of baronet, in the first year of Charles II., with all the Marys and Elizabeths they had married; forming altogether two handsome duodecimo pages ». De ce changement de mode d'énonciation, et des déperditions qui s'ensuivent quant à l'histoire familiale (on pense au flou évasif de l'expression « with all the Marys and Elizabeths »), découlent ainsi une certaine forme d'instabilité, de précarité, définissant l'ouvrage.

C'est alors qu'apparaît une différence de taille avec les autres incipit : transparait pour la première fois la crainte justifiée du changement. Cette angoisse de la rupture se manifeste de deux façons différentes. Il est intéressant de noter tout d'abord que toute altération dans les premiers paragraphes cherche à être présentée comme non disruptive, comme porteuse de continuité, que cette continuité soit réelle ou non. En d'autres termes, tout se passe comme si l'idée de pérennité, mise sur un piédestal, était recherchée avant toute autre chose, comme si elle pouvait en quelque sorte rédimier ou du moins atténuer la perte associée au changement. Par exemple, la création de nouveaux « peerages », changements apportés à la structure socio-hiérarchique traditionnelle, est décrite, dans

une association terminologique quasi-oxymorique, comme « the almost *endless creations* of the last century », gommant le caractère novateur de ces dernières en en accentuant le nombre et les présentant comme étant un processus ordinaire et continu, dans la droite ligne des choses. Un autre exemple de tentative de minimisation du changement au profit d'une stabilité et d'une continuité idéalisées s'offre au lecteur lorsque Sir Walter Elliot aborde la question de la séparation d'avec la demeure familiale, séparation dont il tente de minimiser la dimension disjonctive en répétant « the Kellynch Estate should be transmitted whole and entire, as he had received it. »<sup>81</sup> C'est bien l'appréhension de la rupture qui se lit ici, dans cette tentative désespérée d'éclipser toute notion de séparation.

Cette angoisse ressurgit par ailleurs d'une seconde façon dans les premières pages du roman, dans un détail fort habilement inséré dans la description physique et psychologique du personnage masculin considéré. Après avoir insisté sur l'importance des notions de continuité, de fil de l'histoire et de lignée ; après avoir commenté l'aspect et la transformation des lignes imprimées et manuscrites présentes dans l'ouvrage de Sir Walter Elliot, la description du personnage finit par déboucher sur la considération d'une autre ligne, objet de toutes les préoccupations de Sir Walter : celle, humaine, qu'est la ride.

It sometimes happens, that a woman is handsomer at twenty-nine than she was ten years before [...]. It was so with [his daughter] Elizabeth; still the same handsome Miss Elliot that she had begun to be thirteen years ago; and Sir Walter might be excused, therefore, in forgetting her age, or, at least, be deemed only half a fool, for thinking himself and Elizabeth as blooming as ever, amidst the wreck of the good looks of every body else; for he could plainly see how old all the rest of his family and acquaintance were growing. Anne haggard, Mary coarse, every face in the neighbourhood worsting; and the rapid increase of the crow's foot about Lady Russell's temples had long been a distress to him. (*P*, 4)

Ces commentaires physiques ne sont pas anodins. S'ils viennent parfaitement rendre compte du caractère de Sir Walter, quinquagénaire vaniteux et narcissique s'étant beaucoup reposé dans sa jeunesse sur sa beauté physique et y accordant par conséquent toujours beaucoup d'importance<sup>82</sup>, ils présentent également l'avantage de mettre en

---

<sup>81</sup> *Persuasion*, volume 1, chapitre II, p. 8.

<sup>82</sup> Le nombrilisme de Sir Walter est notamment rappelé avec ironie dans le chapitre 13, lorsque l'Amiral Croft, son locataire, indique à Anne que l'un des seuls changements apportés à Kellynch Hall fut celui du retrait du nombre incommensurable de miroirs présents dans la demeure : « I have done very little besides

évidence un nouveau clivage entre pérennité d'une part (« still », « the same », « as blooming as ever »), et rupture de l'autre (« wreck », « increase of the crow's foot », pour ne citer qu'eux). Dans ce contexte, on comprend alors que l'exécration de la ride et l'aversion prononcée pour les personnes ridées dont Sir Walter Elliot fait preuve (il critiquera également l'amiral Baldwin par exemple, marin qu'il décrit comme étant avant tout « all lines and wrinkles<sup>83</sup> ») n'est pas simple adhésion aux critères de beauté physique de l'époque mais à la fois signe de distinction sociale (son rang étant supérieur à celui des marins, contraints de travailler durement, de leurs mains, en extérieur) et marque révélatrice d'une peur profonde de cette rupture à venir qu'est la mort. Le signe d'un âge avancé n'est ainsi pas perçu comme synonyme de longévité et de sagesse, bien au contraire. C'est plutôt l'appréhension de la finitude humaine qu'il éveille. À travers cette attention portée aux rides et ridules, pointe la conscience que la ligne continue peut également se faire sillon rupteur, que la stabilité et la continuité sont menacées en leur sein. Indubitablement, la scène liminale de *Persuasion* vient associer la dialectique de la liaison et de la déliaison à une forme de menace, aux affres du changement.

Nous terminerons cette analyse des ouvertures romanesques chez Jane Austen en prenant en considération un dernier élément simple mais hautement significatif puisqu'il vient enrichir la dialectique examinée jusqu'ici. L'épreuve du changement conté par l'auteur dans chacun de ses incipit nous semble d'autant plus considérable qu'elle est en réalité doublement vécue par le lecteur. N'oublions pas qu'il s'agit en effet de scènes *liminales*. Autrement dit le lecteur commence sa lecture en faisant l'expérience d'une première rupture : comme nous le rappelle l'origine étymologique du terme *incipit* (du latin *incipere*, dérivé de *in-capio*, « prendre dans ») le lecteur est « pris dans », « placé dans » un autre univers, se défaisant du sien. Ainsi, chaque scène d'ouverture est synonyme, par essence, d'une première expérience de la déliaison. Or le monde romanesque proposé par Austen étant lui aussi l'objet de mutations, comme nous l'avons souligné jusqu'à présent, nous nous retrouvons donc à faire l'expérience d'un double bouleversement. Nous changeons de monde et, par ce premier bouleversement, entrons simultanément dans un univers lui aussi sujet à des mutations. Que Jane Austen eût conscience de la nature disruptive de tout incipit nous semble indéniable : elle en joue

---

sending away some of the large looking-glasses from my dressing-room, which was your father's [...]— Such a number of looking-glasses! oh Lord! there was *no getting away from oneself*. » (*P*, 84, nous soulignons).

<sup>83</sup> volume 1, chapitre III, p. 14.

d'ailleurs, afin d'accentuer et d'intensifier cette dynamique de la liaison et de la déliaison, et ne manque pas de nous le rappeler dans la scène d'ouverture de *Persuasion*, dont la dimension autoréflexive est patente. S'ouvrant précisément sur un personnage défini avant tout comme lecteur, lecteur décrit comme se plongeant lui aussi dans les pages d'un ouvrage, la scène d'exposition fonctionne comme un miroir de notre univers extradiégétique. Alors que nous ouvrons notre roman, Sir Walter Elliot fait de même, entrant dans un monde bien différent du sien. L'auteur nous met ainsi sous les yeux la rupture qui vient de s'opérer, le changement de monde qui vient de se produire.

Au seuil des romans austéniens, la stabilité est ainsi toujours remise en question. Le texte s'ouvre, dès le départ, non pas tant sur un vide sidéral ou un néant perturbateur à combler, que sur une déchirure. C'est là une caractéristique majeure de cette œuvre romanesque : nous sommes contraints, en tant que lecteurs, de visualiser et de faire l'expérience d'un monde en cours de fragmentation.

## **2. Les failles de l'échange langagier, risques de déliaison interpersonnelle**

Au cœur des romans et au sein de ce monde au bord de la rupture, le lecteur prend alors véritablement conscience que le tissu social et familial présenté n'échappe pas à une nouvelle menace : celle de l'effilochage des liens entre les individus d'une même société. Ce risque de dislocation particulier, que nous nommons « risque de déliaison interpersonnelle », recouvre chez Jane Austen deux domaines intimement corrélés et nous semble une thématique clé pour la romancière, une préoccupation majeure réunissant l'ensemble de ses romans.

La première menace de fragmentation du lien social a partie liée avec le langage. Plusieurs critiques considérés comme majeurs ont souligné l'importance de la réflexion accordée par Austen au domaine linguistique<sup>84</sup>. L'incroyable habileté de cette dernière à dépeindre et définir ses personnages non pas tant au travers de la description

---

<sup>84</sup> Voir, pour la thématique langagière : Mary Lascelles (*Jane Austen and her Art*, 1939), Howard S. Babb (*The Fabric of Dialogue*, 1962), Kenneth C. Phillips (*Jane Austen's English*, 1970), et Susan Allen Ford notamment (*Imperfect Articulations: Language and Structure in Jane Austen's Novels*, 1989).

(« telling ») mais plutôt au moyen du langage qu'ils emploient (« showing »)<sup>85</sup> a souvent été mise en exergue<sup>86</sup>, et ce à juste titre. C'est bien une attention constante et particulière, portée au discours, que révèle le travail méticuleux de Jane Austen sur les dialogues notamment. Ces derniers fonctionnent en effet comme de véritables révélateurs d'identité<sup>87</sup>. Idiolectes et sociolectes divulguent ainsi au lecteur, directement mais subtilement, tantôt l'âge, tantôt la personnalité, la vulgarité ou l'intelligence des personnages, sans oublier leur statut social ; le langage parvenant ainsi à définir dans le même temps toutes les strates de la structure hiérarchique du monde ainsi créé. Certes, le logos constitue un outil essentiel permettant au lecteur d'identifier et de différencier tel personnage de tel autre. Il se fait le reflet de toute la société. Certes. Nous sommes d'avis, néanmoins, que l'attention portée au langage sert, parallèlement, un objectif différent, commun à tous les romans : celui de soulever le problème fondamental qu'est celui de la déliaison langagière. Pour le dire simplement, ce sont les problèmes de communication qui sont au centre des préoccupations austéniennes dans tous ses romans<sup>88</sup>. Plus intéressant encore, ce sens, prégnant, d'un langage qui a perdu ses fonctions premières de communicateur constitue une menace de déconnection double chez Austen. Le langage ne relie plus<sup>89</sup> ; il ne relie plus ni les personnes entre elles (autour d'une conversation commune), ni même véritablement les mots aux choses.

---

<sup>85</sup> Distinction narratologique prise dans un sens similaire à celle qu'établit Platon dans *La République* (III.392c-394c) entre *diegesis* (au sens classique de discours, de présentation) et *mimesis* (imitation, représentation).

<sup>86</sup> On peut citer, parmi tant d'autres, les propos d'Ernest Baker : « [i]n her own way, she adopted and carried further Fielding's dramatic method of presenting action through a succession of short scenes in dialogue. Though keeping the right to comment, she relied more on dialogue. », Ernest Baker, *The History of the English Novel: Edgeworth, Austen and Scott*, New York, Barnes and Noble, 1967 (1929), p. 110. Voir également Isobel Grundy, « Why do they talk so much? How can we stand it? », dans H. Bloom (éd.), *Jane Austen's Emma. New Edition*, New York, Chelsea House, 2010, p. 54.

<sup>87</sup> Comme l'indique M. Butler par exemple : « the brilliant dialogue in *Pride and Prejudice* [...] gives [...] an objective insight into character », Marilyn Butler, *Jane Austen and the War of Ideas*, Oxford, Clarendon Press, 1975, p. 223-224 ; remarque que Mary Lascelles étend à l'ensemble des romans, en précisant que « [Austen]'s unemphatic treatment of idiosyncrasy [...] tends to suggest social variants in speech », Mary Lascelles, *Jane Austen and her Art*, Londres, The Athlone Press, 1995 (1939), p. 95.

<sup>88</sup> Les commentateurs n'ont pas manqué de noter l'existence de difficultés de communication dans les romans ; Tony Tanner l'affirme : « Jane Austen enacts and dramatises the difficulty as well as the necessity of using language to proper ends » ( dans Tony Tanner, *Jane Austen*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1986, p. 6), mais nous souhaiterions définir et détailler la nature de ces difficultés, démontrer leur étendue et souligner que cette problématique investit l'ensemble des romans d'Austen.

<sup>89</sup> Le préfixe *com-* de 'communication' traduit l'idée de lien, censé être l'objectif principal de la parole.



## 2.1. Problèmes de contenu informationnel

### *-Vacuité des dialogues*

Si le langage ne joue plus son rôle de connecteur interpersonnel, s'il ne relie plus l'énonciateur à son co-énonciateur, celui qui parle à celui qui l'écoute voire lui répond, c'est tout d'abord parce qu'à de multiples reprises les communications sont présentées comme étant dépourvues de tout contenu informatif.

Autrement dit, le langage ne communique plus, dans un premier temps parce qu'il ne remplit tout simplement plus sa fonction signifiante, c'est-à-dire son rôle premier d'apporter de l'information à autrui. « Le langage a pour fonction de dire quelque chose », assurera en 1954 Benveniste. De manière moins anachronique, au XVII<sup>e</sup> siècle déjà, Thomas Hobbes s'était intéressé au langage, et avait dégagé plusieurs fonctions langagières, dont celle qui nous occupe à présent. Plus connu pour sa pensée politique, il dénombre pourtant dans son *Léviathan*, dans un chapitre intitulé « Le langage et ses abus », quatre usages de la parole, qu'il regroupe en deux usages généraux. Voici le premier des deux :

L'usage général de la parole est de transformer notre discours mental en discours verbal, et l'enchaînement de nos pensées en un enchaînement de mots : et ceci en vue de deux avantages : d'abord d'enregistrer les consécutions de nos pensées ; celles-ci, capables de glisser hors de notre souvenir [...] peuvent être rappelées par les mots qui ont servi à les noter ; le premier usage des dénominations est donc de servir de marques ou de notes en vue de la réminiscence<sup>90</sup>.

Hobbes octroie ainsi au langage une première fonction, mémorielle. Il est intéressant de noter, par conséquent, que pour ce philosophe, l'une des fonctions du langage est destinée à celui qui le produit. Hobbes souligne l'existence d'une fonction disons individuelle, ou auto-dirigée, du langage. À cette première fonction, correspond en outre un premier « abus » : « lorsque les hommes enregistrent incorrectement leurs pensées, à cause de la signification flottante des mots dont ils se servent »<sup>91</sup>. On peut ajouter que cette déperdition peut également incomber à la linéarité du langage, s'opposant à la simultanité de la représentation. Pour faire court néanmoins, nous allons tâcher de

---

<sup>90</sup> Thomas Hobbes, *Léviathan*, (1651), F. Tricaud (trad.), Paris, Sirey, 1971, 1<sup>ère</sup> partie, chap. IV, p. 28.

<sup>91</sup> *Ibidem*, p. 28.

démontrer que Jane Austen, contrairement à Hobbes, ne prend pas pour objet cette première fonction langagière. C'est-à-dire qu'elle ne s'intéresse pas au langage en tant que système verbal qu'un individu choisi pour lui-même. Au contraire, Austen insiste sur les autres usages et abus langagiers relevés par Hobbes : ceux qui, dans la formulation du message, prennent en compte autrui. Voici le second usage général de la parole, tel que défini par Hobbes :

L'autre usage consiste [...] en ce que ces hommes se signifient l'un à l'autre [...] ce qu'ils conçoivent ou pensent de chaque question ; et aussi ce qu'ils désirent ou craignent, ou qui éveille en eux quelque autre passion.<sup>92</sup>

En somme, qu'il s'agisse d' « exprimer à autrui la connaissance que l'on a atteinte » en se conseillant et s'enseignant les uns les autres ; qu'il s'agisse de « faire connaître à autrui ses volontés et ses projets, de façon à ce que nous recevions les uns des autres une aide mutuelle » ; ou qu'il s'agisse de « contenter et de charmer soit autrui soit nous-mêmes en jouant innocemment avec nos mots, pour le plaisir ou l'agrément », toujours, selon ce philosophe empiriste, le locuteur cherche à transmettre un message signifiant à un allocataire.

Pourtant *Northanger Abbey*, *Sense and Sensibility* et *Emma* abondent en exemples de conversations creuses, inintéressantes, voire vides de sens. Il n'est que de considérer les premiers échanges auxquels participe l'héroïne Catherine Morland ou son chaperon, Mrs Allen, à Bath pour s'en convaincre. Les personnages parlent de la pluie et du beau temps, voire simplement pour parler, comme l'indique le paragraphe initial du chapitre 5 :

a fine Sunday in Bath empties every house of its inhabitants, and all the world appears on such an occasion to walk about and tell their acquaintance what a charming day it is (NA, 20)

À l'image de cette idée de temps radieux à laquelle il est fait mention à deux reprises et sur laquelle la phrase à la fois s'ouvre et s'achève, les propos restent superficiels, loin de répondre au principe de pertinence censé régir tout discours. Cette affirmation de l'existence d'une certaine forme de superficialité discursive nous est d'ailleurs confirmée par les faits à de nombreuses reprises.

---

<sup>92</sup> *Idem*, p. 28.

L'artificialité de la communication ne touche en outre pas uniquement les coquettes, les personnages superficiels, naïfs ou dénués de bon sens. Elle contamine l'ensemble des échanges. Y compris à l'occasion du deuxième bal à Bath dans les Upper Rooms, lorsque l'héroïne Catherine finit par faire la connaissance de la sœur d'Henry Tilney, Eleanor, jeune femme non seulement de son âge mais également raffinée et dotée d'une grande intelligence, qu'elle souhaite, de plus, ardemment apprendre à connaître, la conversation reste figée, les liens difficiles à créer :

Catherine, interested at once by her appearance and her relationship to Mr. Tilney, was desirous of being acquainted with her, and readily talked therefore whenever she could think of anything to say, and had courage and leisure for saying it. But the hindrance thrown in the way of a very speedy intimacy, by the frequent want of one or more of these requisites, prevented their doing more than going through the first rudiments of an acquaintance, by informing themselves how well the other liked Bath, how much she admired its buildings and surrounding country, whether she drew, or played or sang, and whether she was fond of riding on horseback. (NA, 37).

Le manque d'originalité de leurs propos viendra affecter leur deuxième rencontre alors même que leur désir de se connaître a été décrit comme grand et particulièrement fort :

not an observation was made, nor an expression used by either which had not been made and used some thousands of times before, under that roof, in every Bath season. (NA, 48)

À travers l'accumulation des négations ainsi que la répétition de termes relativement banals (« made » et « used »), c'est bien le résultat de l'échec du langage à communiquer un véritable message reliant le locuteur à son interlocuteur qui est mis en avant.

Cet échec communicationnel n'est d'ailleurs pas l'apanage des situations de communication urbaines. *Sense and Sensibility* révèle que ce travers tend à affecter les conversations dans la convivialité même d'une demeure de campagne. Ainsi, lors d'un dîner organisé par Mrs. John Dashwood regroupant tout un groupe de connaissances non seulement relativement intimes mais comprenant de plus les très sociables Sir John Henry Dashwood et Mrs. Jennings, « an everlasting talker » (SS, 42) :

no poverty of any kind, except of conversation, appeared—but there, the deficiency was considerable. John Dashwood had not much to say for himself that was worth hearing, and his wife had still less. (SS, 165)

L'abondance du nombre de négations, tant grammaticales (« no », « not ») que lexicales (« poverty », « deficiency », « less »), associée au silence induit par le tiret, souligne évidemment l'absence de teneur réelle des échanges langagiers.

### *-Propos circulaires et propos décousus*

N'échappant pas à cette problématique, le roman *Emma* vient quant à lui travailler la question sous un angle quelque peu différent. *Emma* diffère tout d'abord des autres ouvrages en ce qu'il met en scène le plus grand nombre de conversations triviales tout en soulignant l'incidence négative sur le lien énonciateur / co-énonciateur. Qu'il s'agisse de Mrs. Elton, du père de l'héroïne, Mr. Woodhouse, « full of trivial communications », de Harriet Smith ou de Miss Bates, « a great talker upon little matters », tous se voient donner l'occasion, à de multiples reprises, de tenir des propos inconsistants, fastidieux voire soporifiques, ayant pour effet d'éloigner leurs interlocuteurs réciproques. C'est là, à notre avis, la particularité d'*Emma* pour ce qui est de la thématique langagière : l'accent est mis, explicitement ou non, sur la réception négative des propos formulés. Les paroles insignifiantes des personnages ne sont considérées que dans l'effet de déconnection de l'auditoire qu'elles produisent. En outre, la fiction propose une seconde variation intéressante sur ce même thème : à l'intérieur du récit, les discours triviaux des personnages prennent une forme particulière. Bon nombre ont pour point commun l'absence de fil directeur, de suite linéaire et logique. Autrement dit, les propos sont soit circulaires, soit complètement décousus.

Le premier chapitre du volume II d'*Emma* constitue un bel exemple de propos cette fois circulaires, presque sans queue ni tête, et de réception explicitement négative. Le chapitre correspond à l'échange conversationnel entre l'héroïne éponyme – accompagnée de sa protégée Harriet Smith – et Mrs. et Miss Bates. Autrement dit, le volume s'ouvre, de manière significative, sur une visite de courtoisie, c'est-à-dire sur un

désir de préservation de lien social et d'ouverture à autrui<sup>93</sup>. Pourtant, cette tentative de rapprochement entre individus d'une même société va rapidement tourner court, du fait même des propos vides de sens de Miss Bates. La conversation, essentiellement au discours direct, de cette dernière et d'Emma, ponctuée des réflexions de l'héroïne, constitue l'intégralité du chapitre. Tout du long, le lecteur est rendu témoin tant de la prévisibilité et de la banalité des paroles de Miss Bates que des réactions de l'héroïne. Jouant tout d'abord le jeu de l'échange verbal, quoique par pure politesse, Emma fait au départ mine d'écouter et de porter de l'intérêt aux informations insignifiantes que lui apporte sa compagne au sujet des Coles puis de Mr. Elton : « she went through it very well, with all the interest and all the commendation that could be requisite » (*E*, 122). S'ensuit alors le moment clé où Miss Bates informe son interlocutrice qu'elle vient de recevoir des nouvelles de sa nièce, Jane Fairfax :

Emma's politeness was at hand directly, to say, with smiling interest—

'Have you heard from Miss Fairfax so lately? I am extremely happy. I hope she is well?'

'Thank you. **You are so kind!**' replied the happily deceived aunt, while eagerly hunting for the letter. —'Oh! *here it is. I was sure it could not be far off; but I had put my huswife upon it, you see, without being aware, and so it was quite hid, but I had it in my hand so very lately that I was almost sure it must be on the table. I was reading it to Mrs. Cole, and since she went away, I was reading it again to my mother, for it is such a pleasure to her—a letter from Jane—that she can never hear it often enough; so I knew it could not be far off, and here it is, only just under my huswife—and since **you are so kind** as to wish to hear what she says'*

-----  
(Emma) was pondering, in the mean while, upon the possibility, without seeming rude, of making her escape from Jane Fairfax's letter. (*E*, 123-124, nous soulignons).

Deux éléments essentiels ressortent de cet exemple. Le premier concerne la teneur du propos, caractéristique du personnage. C'est la circularité, c'est-à-dire la répétition insignifiante de paroles ne menant nulle part (semblant dans le même temps se refermer

---

<sup>93</sup> En ce sens, le fait que Mrs. Bates soit décrite en train de tricoter, c'est-à-dire de travailler le fil, d'œuvrer sur du liant, n'est probablement pas anodin.

sur Emma tel un piège sur sa proie) qui paraît ici. Le deuxième concerne les réactions de l'héroïne, et peut-être même du lecteur, aux dires de Miss Bates.

Emma esquisse tout d'abord un sourire, réagissant « *with smiling interest* ». L'expression est riche de sens : c'est à la fois le sourire extérieur, affiché, d'une Emma feignant la joie pour tâcher d'être polie, et le rire sous cape d'un personnage frappé par l'ironie du sort. Car la mention de l'arrivée de nouvelles de la part de Miss Fairfax était ce qu'appréhendait par-dessus tout Emma, comme son hésitation au seuil de la maison des Bates nous l'a indiqué plus tôt : « *she made the sudden resolution of not passing their door without going in—observing, as she proposed it to Harriet, that, as well as she could calculate, they were just now quite safe from any letter from Jane Fairfax.* » (*E*, 121). L'ironie dramatique est ici un ressort du comique. Le lecteur étant dans la confiance, et en sachant plus que Miss Bates, ce sourire traduit peut-être aussi, par la même occasion, celui du lecteur, amusé de cette situation quocace.

Toujours est-il que, suite au discours de Miss Bates, la seconde réaction de l'héroïne témoigne d'une évolution conséquente : celle-ci ne désire plus poursuivre l'échange. Bien au contraire, elle souhaite y mettre un terme dans les plus brefs délais et ainsi échapper à la lettre de Jane Fairfax. Au final, la tentative initiale de maintien du lien social a laissé place au désir de fuite. Cette évolution ne fera alors que s'accroître au cours du chapitre, pour finir par le départ précipité d'Emma et de Harriet<sup>94</sup>. Autrement dit, dans la diégèse, le langage ne *com*-munique plus, ne relie plus. Au contraire même, il sépare. Quelle est l'attitude de Harriet dans cette conversation d'ailleurs ? Durant tout l'échange cette dernière reste en retrait, comme effacée ; tant et si bien qu'un lecteur inattentif en oublierait facilement sa présence. Car non seulement elle ne s'exprime pas de manière orale, mais, contrairement à Emma également, aucune de ses réactions ne nous est communiquée non plus. Son détachement durant l'échange entre Emma et Miss Bates se double ainsi d'une certaine forme de séparation d'avec le lecteur, dans une double déconnexion qui ne peut alors être perçue que comme emblématique de l'échec du langage à communiquer.

Dans le même roman, mais à travers le personnage de Mrs Elton cette fois, nous est présenté un tout autre type de vide informatif, d'autant plus destructeur de toute idée

---

<sup>94</sup> « 'I am afraid we must be running away', said Emma [...] And not all that could be urged to detain her succeeded. She regained the street—happy in this, that though much had been forced on her against her will, though she had in fact heard the whole substance of Jane Fairfax's letter, she had been able to escape the letter itself. » (*E*, 127)

de liaison : celui de propos décousus. La menace que ces derniers présentent pour le maintien de liens interpersonnels, et donc pour l'harmonie de la société dans son ensemble, y est de surcroît non plus explicitement mais fort habilement suggérée. Dans le discours suivant de Mrs. Elton, qui s'adresse à Mr. Knightley alors qu'elle déambule à travers les fraisiers de la propriété de ce dernier, la perception, par le lecteur, que la réception de pareilles élocutions est négative nous semble l'objectif implicite, mais principal, de l'auteur :

'The best fruit in England—every body's favourite—always wholesome. —These finest beds and finest sorts. —Delightful to gather for one's self—the only way of really enjoying them. —Morning decidedly the best time —never tired—every sort good—hautboy infinitely superior—no comparison—the others hardly eatable—hautboys very scarce—Chili preferred—white wood finest flavour of all—price of strawberries in London—abundance about Bristol—Maple Grove—cultivation—beds when to be renewed—gardeners thinking exactly different—no general rule—gardeners never to be put out of their way—delicious fruit—only too rich to be eaten much of—inferior to cherries—currants more refreshing—only objection to gathering the strawberries the stooping—glaring sun—tired to death—could bear it no longer—must go and sit in the shade.' (E, 282)

La contradiction entre la présence de guillemets et le contenu du monologue est hautement significative<sup>95</sup>. Les guillemets, opérateurs citationnels annonçant du discours direct, créent chez le lecteur une attente d'authenticité et d'exhaustivité. Nous escomptons la reproduction complète des propos de Mrs. Elton. Or la teneur de ces paroles vient complètement saper nos attentes puisque nous nous retrouvons face à pléthore de tirets, c'est-à-dire face à uniquement des bribes dudit monologue. Ce style asyndétique et elliptique très particulier sert deux objectifs simultanés. Le premier est évident : il permet à l'auteur d'apporter une certaine forme de réalisme à sa fiction. Un réalisme psychologique tout d'abord, ces propos décousus traduisant efficacement la sottise et la frivolité de l'inattentive et survoltée Mrs. Elton. Mais également un réalisme que l'on pourrait qualifier de 'topographique' et de 'physique', puisqu'il semble rendre dans le

---

<sup>95</sup> Adela Pinch l'a noté dans son introduction au roman : « We tend to treat quotation marks as the stamp of truth; we take as an article of faith that whatever lies inside them is what a person—even a fictional person—really said. But here Austen seems to give us an even greater truth, the truth of the voice: not what the voice says, but what its essence is, what is heard, as Mrs. Elton's satisfactions and dissatisfactions wax and wane. », dans Jane Austen, *Emma*, J. Kinsley (éd.), Oxford, Oxford University Press, 2003, p. xvii.

même temps l'avancée spatiale du personnage à travers les massifs, (dont on peut imaginer que chaque pas révèle probablement de nouvelles visions, qui lui inspirent de nouvelles idées) et les dégustations multiples d'un fruit dont elle doit finir par avoir la bouche pleine.

Cependant, ce style haché sert un second objectif, qui nous intéresse plus particulièrement à ce stade de notre analyse. Il permet à la romancière de traduire l'inintérêt du monologue de Mrs. Elton en rendant l'effet de bourdonnement qu'il en résulte pour celui qui l'écoute. Autrement dit, ce qui nous est donné à lire n'est pas l'intégralité des propos formulés mais plutôt ce qu'*entendent* et *retiennent* les personnages forcés de l'écouter. Ce sont les propos tels que recueillis par une oreille inattentive et lassée. Le plus frappant, de ce fait, dans la représentation tant de Mrs. Elton que de son langage, est qu'ils sont définis par l'impact qu'ils ont sur les autres personnages. Nous avons vu que la narratrice ne venait pas toujours *dire* que les propos de Mrs. Elton étaient vides de sens, mais qu'elle le *montrait* à travers le langage utilisé – opposition entre *telling* et *showing* souvent soulignée par la critique, mais concernant plus généralement *Pride and Prejudice*. Or, outre ce premier constat, ce qui est d'autant plus intéressant ici, c'est que cette démonstration s'opère en indiquant la *réception* de pareils propos. Autrement dit, le locuteur est jugé non pas tant par le narrateur, ni directement par ses propres dires, que par son impact sur autrui. C'est la perception que les autres ont de lui/elle qui se fait centrale. La romancière démontre ainsi que les failles de l'échange langagier ont des répercussions non pas seulement sur celui qui s'exprime de manière incorrecte, mais également, et peut-être avant tout, sur les autres. Nous sommes d'avis que c'est ainsi le lien interpersonnel et la menace de sa perte qui sont au cœur des préoccupations langagières de Jane Austen. Que les raisons en soient une indigence intellectuelle des locuteurs, une superficialité peut-être toute citadine, un respect de certaines conventions sociales, une timidité excessive ou autres, dans tous les cas, c'est bien le résultat, navrant, de l'échec du langage à communiquer un message propre à relier le locuteur à son interlocuteur qui est mis en avant.

#### *-Defendere : les mises à distance comme stratégies défensives*

Ces multiples menaces de fragmentation sociale dues à l'échec du langage à communiquer un contenu informationnel réel sont souvent relevées et condamnées chez



Austen. Le besoin de parer, voire de mettre un terme, à ce risque de dislocation, est fréquemment mis en exergue, par un personnage du roman voire par la voix narrative.

Chaque roman propose ainsi un (ou une) défenseur du bien dire, du dire vrai. Ce sont les sœurs Elinor et Marianne Dashwood qui remplissent ce rôle dans *Sense and Sensibility* par exemple (par opposition à l'artificialité des sœurs Steele) ; Mr. Bennet et sa fille Elizabeth dans *Pride and Prejudice* (par opposition à la superficialité des propos de Mrs. Bennet et William Collins) ; Mr. Knightley dans *Emma*, c'est également Henry Tilney qui remplit explicitement cette fonction dans *Northanger Abbey*<sup>96</sup>. Le troisième chapitre du roman contient ainsi ce dialogue savoureux entre Catherine Morland et Henry Tilney dans lequel, et alors qu'ils ont d'ores et déjà entamé la conversation, ce dernier vient soudainement l'interrompre, feignant d'avoir manqué à son devoir de poser à sa compagne les questions initiales, habituelles et rébarbatives, liées à pareille entrevue :

“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. I have been very negligent—but are you now at leisure to satisfy me in these particulars? If you are I will begin directly.”

“You need not give yourself that trouble, sir.”

“No trouble I assure you, madam.” Then forming his features into a set smile, and affectedly softening his voice, he added, with a simpering air, “Have you been long in Bath, madam?” (NA, 14)

Le dialogue se poursuit alors, où non seulement ces questions sont posées à l'interlocutrice à l'identique, mais en respectant également strictement le même ordre de formulation. C'est alors une suite de questions non seulement toutes faites mais qui plus est tautologiques qui s'enchaîne :

“Have you been long in Bath, madam?”

“About a week, sir,” replied Catherine, trying not to laugh.

“Really!” with affected astonishment.

“Why should you be surprized, sir?”

---

<sup>96</sup> Son rôle de défenseur du langage a souvent été mentionné par la critique. L'existence de cette fonction n'est néanmoins pas spécifique à NA. Elle est au contraire commune à l'ensemble des romans.

“Why, indeed!” said he, in his natural tone— “but some emotion must appear to be raised by your reply, and surprise is more easily assumed, and not less reasonable than any other.—Now let us go on. Were you never here before, madam?”

“Never, sir.”

“Indeed! Have you yet honoured the Upper Rooms?”

“Yes, sir, I was there last Monday.”

“Have you been to the theatre?”

“Yes, sir, I was at the play on Tuesday.”

“To the concert?”

“Yes, sir, on Wednesday.”

“And are you altogether pleased with Bath?”

“Yes—I like it very well.”

“Now I must give one smirk, and then we may be rational again.” (*NA*, 14)

C'est bien évidemment l'artificialité de certains échanges ainsi que leur prévisibilité que le personnage masculin vient souligner et tourner en ridicule ici. L'humour à proprement parler communicatif de Henry Tilney, venant préserver et renforcer le lien l'unissant à Catherine, ne fait simultanément que d'autant plus ressortir l'absence de liens réels et de spontanéité entre les interlocuteurs d'échanges communs, à l'intérieur desquels les questions ne témoignent d'aucun intérêt véritable de la part de l'émetteur. La communication réelle d'informations est d'autant plus absente de cet échange, et avant tout de ceux dont il se moque, que les réponses en sont tout aussi prévisibles et dépourvues d'intérêt (les lieux mentionnés correspondant aux lieux de divertissement incontournables de la ville, c'est-à-dire aux endroits conventionnels, habituels et sans surprises). Témoignant de la stérilité de ces échanges, la fin du dialogue vient habilement transcrire, de par la concision des répliques finales (« “To the concert?” », « “Yes, sir, on Wednesday” »), l'étiollement inévitable d'une conversation ne pouvant déboucher que sur la déconnection des participants.

Lorsque les personnages défenseurs du « dire vrai » sont absents de la scène, il arrive alors que l'instance narrative prenne le relai, intervenant pour battre en brèche, elle aussi, pareilles conversations. Le stratagème utilisé contre cette menace de dislocation interpersonnelle diverge néanmoins de celui adopté par les personnages. Si ces derniers tendent à souligner la futilité et l'absence de liant de ces échanges en les répétant et les singeant, leur accordant de ce fait, quoiqu'involontairement et indirectement, toujours une

place prépondérante, la voix narrative a quant à elle recourt, lorsqu'elle s'exprime, à une stratégie plus radicale. Elle vient y mettre un terme en les excluant de la narration.

Les derniers paragraphes du chapitre 4 de *Northanger Abbey* fournissent un bel exemple de ce rejet. Alors que l'héroïne vient d'être présentée pour la première fois à la très volubile Mrs. Thorpe ainsi qu'à ses trois filles, et que ces dernières n'ont eu de cesse de s'extasier sur la ressemblance de Catherine avec son frère (« "How excessively like her brother Miss Morland is!" "The very picture of him indeed!" cried the mother—and « I should have known her any where for his sister!" was repeated by them all, two or three times over »), la narratrice reprend les rennes de son texte :

The whole being explained, many obliging things were said by the Miss Thorpes of their wish of being better acquainted with her; of being considered as already friends, through the friendship of their brothers, &c. (NA, Vol. I, chapitre 4, p. 19)

La futilité de tout échange avec la famille Thorpe ayant été mise en évidence à de multiples reprises au cours de ce chapitre, l'instance narrative vient mettre un terme à ces paroles peu dignes d'intérêt. Inutile de risquer une autre déliaison interpersonnelle en s'aliénant cette fois-ci le lecteur. Le discours direct cède ainsi la place au résumé succinct (« many obliging things were said »). L'ellipse syntaxique « &c. » se fait alors le symbole de la stratégie défensive de l'auteur, rejetant en dehors du récit cet échange faillant à ses fonctions premières de transmission d'informations suffisamment significatives pour retenir l'intérêt de l'allocataire. Le chapitre se clôt d'ailleurs, comme pour mettre un terme définitif au flot de paroles des Thorpe, sur un ultime résumé :

Mrs. Thorpe was a widow, and not a very rich one; she was a good-humoured, well-meaning woman, and a very indulgent mother. Her eldest daughter had great personal beauty, and the younger ones, by pretending to be as handsome as their sister, imitating her air, and dressing in the same style, did very well.

This brief account of the family is intended to supersede the necessity of a long and minute detail from Mrs. Thorpe herself, of her past adventures and sufferings, which might otherwise be expected to occupy the three or four following chapters; in which the worthlessness of lords and attorneys might be set forth, and conversations, which had passed twenty years before, be minutely repeated. (NA, Vol. I, chapitre 4, p. 20)

Ce commentaire narratorial vient explicitement dénoncer l'inanité des propos de Mrs. Thorpe. Les moyens mis en œuvre pour cette prise de distance sont cette fois de trois ordres. Tout d'abord, en s'imposant, la voix narrative a ainsi pragmatiquement ôté les mots de la bouche de Mrs. Thorpe. Tout comme dans notre exemple précédent également, l'instance narrative propose de plus un résumé (« a brief account ») de la situation de cette dernière, refusant de laisser libre cours à ce qui aurait été à la place un flot de paroles triviales. À la différence de l'exemple précédent néanmoins, c'est l'ironie présente dans ce commentaire qui permet la plus grande mise à distance, le plus grand rejet des dires de Mrs. Thorpe. L'écart entre « the necessity » et la superficialité des propos reposant tantôt sur des généralités sans fondement (« the worthlessness of lords and attornies ») tantôt sur des anecdotes obsolètes (« conversations, which had passed twenty years before ») traduit le regard critique d'une narratrice qui, réprouvant le langage débilisant des Thorpe, se pose en gardienne du langage.

Cette offensive narrative radicale qu'est ce rejet hors du récit des propos futiles, sert alors dans le même temps un second objectif : conférer, par opposition, de la crédibilité aux mots de la narratrice. Soutenant avoir, contrairement à certains personnages, pleine conscience de la valeur des mots, cette dernière affirme être en possession d'éléments hautement signifiants à communiquer dans ses « trois ou quatre chapitres » suivants. En se posant en avocate du bien dire, la voix narrative parvient ainsi non seulement à fustiger le pouvoir de disjonction du langage, à critiquer la rupture du lien communicationnel entre ses personnages, mais également à donner du crédit et de l'autorité à ses propres mots, préservant par là un autre lien, celui établi entre l'instance narrative et le lecteur. Si cette dénonciation prend la forme d'une autojustification de l'intérêt de son propre récit, c'est ainsi pour convaincre le lecteur de rester connecté. Le lien avec le récepteur, avec la personne à qui s'adresse le message, est par conséquent toujours au cœur des préoccupations langagières d'Austen.

## 2.2. Défaillances de l'allocutaire

Si l'échange langagier est décrit comme difficile, pour ne pas dire impossible, la raison n'en est néanmoins pas toujours un manque de contenu informatif à communiquer. La menace de la disjonction devient d'autant plus pressante chez Jane Austen que l'absence, physique ou discursive, d'un interlocuteur véritable se fait également

fréquemment ressentir. L'interlocution est pourtant « partie essentielle de la constitution du sens » affirme Paul Ricoeur, qui précise, dans sa préface à *L'esprit de société* :

Grice insiste beaucoup sur le fait que signifier, dire quelque chose, c'est inclure dans son intention l'intention qu'elle sera reconnue pour ce qu'elle est par un autre. Si je dis quelque chose, il y a l'attente d'une réception de ce que je dis telle que l'intention—mon intention—implique l'intention de l'autre de me reconnaître. C'est un circuit de *recognition*, de reconnaissance<sup>97</sup>.

L'interlocution a beau être fondamentale, chez Austen la fonction langagière est dépeinte comme privée de ses rôles clés non seulement de communicateur d'information mais également de communicateur à autrui.

#### -Aliénation des héroïnes

Plusieurs critiques ont relevé l'isolement fréquent de certains personnages et notamment celui des héroïnes<sup>98</sup>. Walton Litz a souligné la solitude d'Anne Elliot dans *Persuasion* :

the heroine finds herself terribly alone. Anne Elliot has no trustworthy confidante, no Jane Bennet, or Mrs. Weston, or Mr. Knightley<sup>99</sup>. The sympathetic brothers, sisters, and fathers of the earlier novels have disappeared [...] Anne's need is as much communication as it is love, and in spite of the happy ending the deepest impression we carry away from *Persuasion* is one of human isolation<sup>100</sup>.

Anne Elliot n'est néanmoins pas la seule héroïne austénienne à pâtir de solitude, loin s'en faut. Nous pourrions penser également à l'isolement de Catherine Morland lors de son

---

<sup>97</sup> Paul Ricoeur, *L'esprit de société : vers une anthropologie sociale du sens*, Liège, Mardaga, 1993, p. 7-8. Pour plus de précision quant à l'idée de reconnaissance et du rôle central de l'allocutaire dans l'échange langagier, voir Paul Grice, « Utterer's Meaning and Intentions », *Philosophical Review*, n° 78, 1969, p. 147-177.

<sup>98</sup> C. S. Lewis évoque celui des héroïnes de *Mansfield Park* et de *Persuasion*. Clive S. Lewis, « Two Solitary Heroines », dans J. O'Neill (éd.), *Critics on Jane Austen. Readings in Literary Criticism 5*, Londres, George Allen & Unwin Ltd, 1970, p. 72-77.

<sup>99</sup> Personnages des romans *Pride and Prejudice* et *Emma*.

<sup>100</sup> Arthur Walton Litz, *Jane Austen: A Study of her Artistic Development*, New York, Oxford UP, 1965, p. 150-160 ; reproduit dans *Persuasion*, P. Meyer Spacks (éd.), New York, Norton Critical Edition, 1995, p. 219.

premier bal à Bath, dans *Northanger Abbey*<sup>101</sup>, aux sentiments d'abandon d'Emma Woodhouse et Jane Fairfax dans *Emma*, à la déréliction de Fanny Price dans *Mansfield Park*, à celle d'Elinor dans *Sense and Sensibility* et d'Emma Watson dans *The Watsons*. Les sorts d'Anne Elliot (séparée de son bien-aimé, constamment tenue à l'écart par sa sœur Elizabeth et son propre père), Elinor Dashwood (éloignée de la demeure familiale, mais également de celui qu'elle chérit, exclue de surcroît de la relation complice entre sa propre mère et ses deux autres sœurs), Emma Watson (séparée de sa famille quatorze années durant et éduquée par sa tante Jane avant d'être rejetée par cette dernière et renvoyée à sa famille devenue étrangère) et Fanny Price (forcée de quitter le foyer familial alors qu'elle n'est encore qu'une enfant, toujours en marge de toutes activités dans sa nouvelle demeure) présentent en ce sens des similarités frappantes. Dans tous les cas, comme l'a laissé entendre cette citation de Walton Litz, l'isolement est envisagé selon le prisme de la déliaison langagière. C'est la conscience de l'absence de personnes avec qui partager ses idées qui prime et ne fait qu'accroître ce sentiment de solitude.

Prenons *Mansfield Park* et son héroïne Fanny Price comme exemple. Les premiers chapitres du roman sont placés sous l'égide de l'absence et du manque, financier, intellectuel mais surtout affectif. Enfant contrainte de quitter le noyau familial dès l'âge de dix ans, cette dernière est alors présentée comme souffrant grandement de l'éloignement conséquent de son frère et unique confident, William. Fanny restera par ailleurs décrite comme ostracisée dans la large majorité du roman, de l'âge de 10 ans jusqu'à ses 15 ans (« Fanny had no share in the festivities of the season » 35), et ce jusqu'à ces 18 (où la scène d'abandon dans la forêt de Sotherton devient emblématique de son exclusion générale, synonyme d'absence de communication : « she began to be surprised at being left so long, and to listen with an anxious desire of hearing their steps and their voices again », 100). La primauté du sentiment d'isolement et son association irrémédiable avec l'absence de partage langagier se font ressentir jusque dans la scène de retrouvailles avec son aîné William :

Once and once only in the course of many years had she the happiness of being with William. [...] Their eager affection in meeting, their exquisite delight in being together, their hours of happy mirth and moments of serious conference may be

---

<sup>101</sup> N'oublions pas que l'héroïne se trouve non seulement loin de ses parents, mais qu'elle est également loin d'être au centre des préoccupations de ses deux chaperons Mr. et Mrs. Allen. L'abandon de ce dernier, couplé à l'absence de connaissances et de points de repères géographiques en ce nouveau lieu qu'est Bath est particulièrement patent lors du premier bal dans cette ville.

imagined; as well as the sanguine views and spirits of the boy even to the last, and the misery of the girl when he left her. (*MP*, 21)

On voit que l'allégresse des retrouvailles (« eager affection », « exquisite delight in being together », « happy mirth ») se traduit par des échanges langagiers fructueux (« serious conference »). Pourtant, c'est bien l'isolement et l'absence de communication générale qui ressortent de cette phrase pour Fanny. L'instance narrative, refusant de courir le moindre risque de faire oublier la solitude caractéristique de l'héroïne, escamote autant que faire se peut cette liesse et ce partage momentanés. Elle ne vient ni retranscrire directement ces échanges (« may be imagined »), ni en souligner la durée, s'évertuant au contraire à en accentuer la brièveté en usant d'un temps narratif largement inférieur (deux lignes) au temps diégétique de cette réunion (une semaine). *Mansfield Park* met ainsi en lumière cette limite langagière qu'est l'absence physique de compagne ou de compagnon avec qui échanger.

Ce constat se retrouve dans *The Watsons*, dont les résonnances avec *Mansfield Park* sont frappantes. Emma Watson, séparée de sa famille pendant quatorze ans, éduquée par sa tante Jane, se voit effectivement rejetée à dix-neuf ans par cette dernière qui, après avoir perdu son époux, décide de suivre un capitaine irlandais, renvoyant Emma dans sa famille d'origine. Comme dans *Mansfield Park* lorsque Fanny Price, après une longue période de séparation, rejoint sa famille d'origine à Portsmouth où le sens de son ostracisation se fait prégnant, les retrouvailles entre Emma Watson avec sa vraie famille se soldent par un sentiment très fort d'isolement : « An absence of fourteen years had made all her Brothers and Sisters Strangers to Emma », (*TW*, 305-6). Cette aliénation est clairement envisagée dans l'absence d'échange langagier qu'elle induit (la communication entre eux étant définie comme « scanty », 280, à l'image de cet épisode où Emma se retrouve seule avec Mrs. Edward et sa fille : « some very languid remarks on the probable Brilliancy of the Ball were all that broke at intervals a silence of half an hour », 282). *The Watsons* diffère simplement des autres romans en ce que le *pathos* de pareille situation se trouve accru. Si *Sense and Sensibility*, *Emma* et *Mansfield Park* commencent et insistent sur ce bouleversement initial pour finir par le dépasser, *The Watsons*, lui, s'ouvre sur un bal auquel va assister la nouvelle venue Emma, mettant au contraire en exergue la thématique du lien social. La perte (de l'oncle, de la situation familiale et financière) n'est évoquée qu'à de rares occasions, petit à petit, jusqu'à ce qu'elle finisse par être détaillée et soulignée dans les deux dernières pages du roman,

centrés sur cette rupture (*TW*, 317-8). Parce que *The Wastons* se clôt sur ce terrible constat de la perte, la situation déplorable dans laquelle se trouve Emma paraît d'autant plus tragique qu'elle semble irrémédiable.

-*Sourdes oreilles*

Toutefois chez Jane Austen, les problèmes communicationnels ne trouvent pour autant pas de résolution lorsque les personnages cessent d'être isolés. Au contraire, les difficultés paraissent peut-être d'autant plus flagrantes dès l'instant que les personnages se retrouvent en petit comité. Car alors ce sont de véritables dialogues de sourds qui prennent place sous nos yeux.

Dans *Persuasion* par exemple, alors qu'après une longue séparation Anne Elliot retourne à sa famille (qui a entre temps déménagé à Bath) et se trouve enfin réunie à son père, sa sœur Elizabeth et leur jeune protégée Mrs. Clay, voici toute l'attention qu'elle reçoit :

They had no inclination to listen to her. After laying out for some compliments of being deeply regretted in their old neighbourhood, which Anne could not pay, they had only a few faint enquiries to make, before the talk must be all their own. Uppercross excited no interest, Kellynch very little, it was all Bath. (*P*, 90).

Le manque de coopération des trois allocutaires envers Anne est ici patent. L'absence d'écoute prime, alors même que l'attention aurait dû être maximale dans ce contexte de séparation préalable. Personne n'est désireux d'ouïr les nouvelles qu'elle a à communiquer d'Uppercross, et plus surprenant encore, du devenir de leur ancienne demeure pourtant si chère à leurs yeux quelques semaines auparavant. De surcroît, cette absence d'écoute – au départ unilatérale – se double du refus de la part d'Anne de répondre aux attentes de flatteries de sa famille. Les retrouvailles se soldent ainsi par un échec conversationnel double et définitif.

Ne se limitant pas à un couple d'individus en particulier, cette absence d'écoute se trouve largement généralisée dans *Northanger Abbey*. Personne ne semble écouter personne dans ce roman, qui regorge en effet d'oreilles on ne peut plus inattentives. À



Bath, Isabella Thorpe n'écoute pas plus sa meilleure amie que ne le fait son frère John<sup>102</sup>. Ce manque d'attention est encore plus marquant lorsque les personnages se retrouvent simplement à deux, face à face. Car c'est alors une véritable rupture du contrat langagier qui s'opère. Dans cette interaction conversationnelle entre deux instances énonciatives principales (l'une de production, l'autre d'interprétation), la seconde ne remplit clairement pas son rôle. Mrs. Allen ne prête ainsi aucune attention à ce que son amie Mrs. Hughes lui expose, alors même que la situation d'énonciation semble d'autant plus requérir de l'écoute que Mrs. Allen se trouve en effet être sa seule interlocutrice. Ainsi au volume I chapitre 9, alors que Catherine, ayant malencontreusement manqué Mr. and Mrs. Tilney, qu'elle désirait ardemment revoir, s'enquiert auprès de Mrs. Allen de sa rencontre avec eux, cette dernière ne peut rien lui apprendre :

“We met Mrs. Hughes, and Mr. and Miss Tilney [...] Mrs. Hughes talked to me a great deal about the family.”

“And what did she tell you of them?”

“Oh! a vast deal indeed; she hardly talked of any thing else.” (NA, 44-5)

Comme le laisse augurer cette réponse évasive, aux sonorités tautologiques presque programmatiques, “a vast *deal indeed*”, Mrs. Allen ne parviendra à restituer aucune information nouvelle et précieuse à Catherine dans la conversation qui s'ensuivra entre elles. Malgré la profusion des détails dans laquelle Mrs. Hughes est entrée, et à la grande déception de l'héroïne que cette conversation aurait intéressée au plus haut point, ses questions ne trouveront aucune réponse dans les propos de Mrs. Allen émaillés d'expressions irrémédiablement vagues : « I cannot recollect now » ; « I am not quite certain » ; « I cannot be quite positive about that my dear » (NA, 46).

Jane Austen ne s'arrête néanmoins pas là dans sa démonstration de l'existence d'un risque tangible d'échec conversationnel. Il est des cas où, pire encore, deux personnes présentées en situation d'échange non seulement ne prêtent aucune attention aux paroles de l'autre mais développent chacune leur propre sujet de leur côté. L'exemple du dialogue rapporté entre Mrs. Thorpe et Mrs. Allen, au volume I chapitre 4 de

---

<sup>102</sup> Par exemple au volume I, chapitre 11, John Thorpe fait la sourde oreille à la requête de Catherine, puis à ses supplications lorsque celle-ci souhaite s'adresser à des amis croisés en véhicule (« “Stop, stop, Mr. Thorpe”, she impatiently cried, “it is Miss Tilney; [...] Stop, stop, I will get out this moment and go to them. ” But to what purpose did she speak?—Thorpe only lashed his horse into a brisker trot») puis au volume II, chapitre 3 : « “My dearest Catherine,” continued the other (Isabella) without at all listening to her ».

*Northanger Abbey*, véritable dialogue de sourds, est particulièrement frappant. Mrs. Allen, ayant emmené l'héroïne Catherine Morland avec elle à Bath, n'a eu de cesse jusqu'alors d'émettre le regret de ne reconnaître personne et de n'avoir ainsi nulle amie avec qui converser. Le chapitre 2, décrivant le premier bal auquel assistent ces dernières, se concentre sur cette idée, répétée *ad nauseam* par Mrs. Allen : « I wish we had a large acquaintance here » (NA, 12). Pas moins de six occurrences de ce regret se retrouvent en moins de trois pages. Le paragraphe initial du chapitre 3 ne laisse aucun doute quant à la prégnance de ce sentiment d'isolement tant social que langagier : « The wish of a numerous acquaintance in Bath was still uppermost with Mrs. Allen, and she repeated it after every fresh proof, which every morning brought, of her knowing nobody at all. » (NA, 13). Lorsque, au chapitre 4, et alors que cette conscience de l'absence de liens interpersonnels semble avoir atteint son paroxysme, Mrs. Allen finit par rencontrer une ancienne connaissance, Mrs. Thorpe, le lecteur s'attend donc à voir ce manque d'échange social comblé par d'incessants bavardages féminins. L'échange langagier promet d'être d'autant plus long et riche que les deux femmes étaient à l'époque proches et qu'elles ne se sont pas vues depuis des années, ayant ainsi plus d'une décennie à couvrir.

Pourtant, les attentes du lecteur se voient rapidement court-circuitées car la conversation engagée prend rapidement la tournure de deux monologues simultanés :

Compliments on good looks now passed; and, after observing how time had slipped away since they were last together, how little they had thought of meeting in Bath, and what a pleasure it was to see an old friend, they proceeded to make inquiries and give intelligence as to their families, sisters, and cousins, talking both together, far more ready to give than to receive information, and each hearing very little of what the other said. (NA, 18)

Le plus frappant est peut-être qu'il y a échec à communiquer alors même que les messages possèdent une teneur informative réelle. Le problème dans ces cas est clairement l'absence de circulation de l'information. Celle-ci est comme doublement unilatérale, ce que souligne le passage suivant extrait du chapitre 5 :

[Mrs. Allen was] never satisfied with the day unless she spent the chief of it by the side of Mrs. Thorpe, in what they called conversation, but in which there was scarcely ever any exchange of opinion, and not often any resemblance of subject, for Mrs. Thorpe talked chiefly of her children, and Mrs. Allen of her gowns. (NA, 22).

Tout comme semble le laisser supposer la position des deux locutrices, assises côte à côte et non face à face, il s'agit plus d'une juxtaposition d'informations sans liens entre elles que véritablement d'une conversation (*cum*, avec, et *versare* : commercer, être en relation, puis passer d'un état à l'autre, c'est-à-dire changer d'avis à l'aide de quelqu'un). Le lecteur se retrouve ainsi confronté à de faux échanges, dans lesquels les deux interlocutrices ne semblent avoir pour point commun que leur inattention mutuelle.

### *-Logorrhées verbales : l'allocutaire effacé*

Les dialogues peuvent alors laisser place à des monologues, véritables logorrhées verbales introduisant un nouveau risque : celui de l'effacement de l'allocutaire<sup>103</sup>.

Plusieurs personnages se montrent particulièrement volubiles dans les romans austéniens. L'on pense, dans *Sanditon*, à Lady Denham, noble et riche septuagénaire, régnant sur le village de Sanditon du haut de sa belle demeure, en véritable « Lady of Sanditon » (*S*, 331), tout comme elle semble vouloir régner dans les conversations : « Lady Denham like a true great Lady, talked and talked only of her own concerns, and Charlotte listened » (*S*, 353). Il est ainsi des cas où la domination linguistique se fait le reflet évident de la domination sociale et de l'égoïsme de certains. La déférence de Charlotte Heywood trouve ici, si ce n'est une justification, du moins une explication dans l'infériorité du rang de cette dernière par rapport à celui de Lady Denham, ainsi que peut-être dans sa différence d'âge, une jeune femme de 22 ans devant faire preuve de respect envers une autre de près de 40 ans son aînée.

Les logorrhées verbales dans les romans austéniens ne sont néanmoins pas toujours la traduction d'une supériorité sociale ou d'un narcissisme sans frein, loin s'en faut. Le personnage de Miss Bates dans *Emma*, femme altruiste et généreuse, vivant pourtant très humblement, dépendant même dans une large mesure de la charité de ses

---

<sup>103</sup> Susan Allen Ford a souligné l'importance des monologues dans *Emma*, pour leur assigner deux fonctions. L'une, sur laquelle elle insiste, de dissimulation (« language designed only to conceal and deceive ») ; l'autre, que nous voudrions développer et dont nous voudrions montrer qu'il est présent dans d'autres romans, d'effacement : « Despite all the chatter, *Emma* reveals an utter absence of communication, a society of speakers, each so comically absorbed in self-centered concentration as to exclude even the slightest awareness of the concern of others. », Susan Allen ford, *Imperfect Articulations: Language and Structure in Jane Austen's Novels*, Michigan, University of Microfilms International, 1989, p. 152 et 151 respectivement.

voisins depuis la mort de son époux, témoigne elle-aussi de cette logomachie. Alors que l'héroïne éponyme se trouve avec sa protégée, Harriet Smith, dans un magasin de Highbury, l'arrivée de Miss Bates et de Mrs. Weston est décrite comme suit : « Voices approached the shop—or rather one voice and two ladies » (*E*, 185). La réification de Miss Bates (décrite avant tout comme une « voix ») se conjugue à l'antithèse numérique (« *one voice* », « *two ladies* ») pour souligner avec force non seulement la prépondérance de la voix de Miss Bates, mais également le caractère excessif du flot de paroles déversées. Cette fois le problème semble s'être aggravé, car ce ne sont plus deux voix, mais bien une seule qui se fait entendre. Miss Bates ne laisse aucun temps de parole à Mrs. Weston, pas plus qu'elle n'en laissera par ailleurs à Emma et Harriet après leur rencontre. Les six pages du roman qui s'ensuivent directement seront en effet dédiées intégralement au discours quasiment ininterrompu de Miss Bates. Autrement dit, plus personne ne fait même plus mine de dialoguer, l'autre est totalement effacé des préoccupations du locuteur, la prolixité discursive se fait destructrice de tout véritable échange social.

L'analyse d'un passage, extrait du chapitre 23 de *Persuasion*, mettant en scène la particularité de l'interaction conversationnelle entre Mrs. Musgrove et Mrs. Croft, vient confirmer les perspectives ouvertes à l'instant, dans le même temps qu'elle permet de les prolonger. L'échange langagier entre les deux femmes présente trois failles principales. Il y a tout d'abord rupture du flot conversationnel et logorrhée verbale, la locutrice principale n'ayant de cesse de couper la parole de Mrs. Croft. Il y a également absence de contenu informatif véritable, les deux femmes ne faisant que répéter à satiété des idées communes et bien établies. Mais surtout, le passage met en avant un troisième et nouveau type de dysfonctionnement conversationnel. C'est, cette fois-ci, la portée de la voix de Mrs. Musgrove qui est présentée comme inadéquate. Celle-ci s'exprime :

just in that inconvenient tone of voice which was perfectly audible while it pretended to be a whisper. [...] Anne felt that she did not belong to the conversation, and yet, [...] she could not avoid hearing many undesirable particulars (*P*, 153)

À l'évidence, le problème tient au choix du sujet récepteur du message. Les paroles de Mrs. Musgrove, censées ne cibler qu'un destinataire, font au contraire relativement abstraction de celui-ci, passant au-delà pour parvenir aux oreilles d'une pluralité de destinataires. L'on pourrait tout à fait imaginer, en d'autres occasions, que ce

débordement sonore délibéré ait une valeur stratégique ; les propos contenant des informations précieuses qu'il s'agirait, de manière détournée, de communiquer à une tierce personne. Il y aurait alors une explication logique à ce que l'allocutaire premier soit délaissé de la sorte. Pourtant ici, nulle justification à ce déploiement sonore :

Minutiae which, even with every advantage of taste and delicacy which good Mrs. Musgrove could not give, could be properly interesting only to the two principals. (*P*, 153)

Il s'agit uniquement, sans qu'aucun doute ne puisse subsister, d'un énième dysfonctionnement de l'échange langagier. Les codes communicationnels se trouvent une nouvelle fois dynamités, chose que l'auteur souligne efficacement, en résumant l'échange à une expression frappante, l'oxymore : « powerful whisper » (*P*, 153). Figure marquante de l'opposition, d'autant plus efficace ici qu'elle se voit renforcée phoniquement par la puissance de l'occlusive /p/, ainsi que par l'opposition symétrique /p/ /w/ ; /w/ /p/, l'oxymore mime, dans le même temps qu'elle fustige, tant la puissance que le déploiement sonore. Au travers de ce trope conclusif c'est, une nouvelle fois, l'échec de l'échange conversationnel réglé qui est mis en exergue.

Dans ce monde où, à maintes reprises, la fonction langagière est privée de ses rôles clés de communicateur d'information et de communicateur à quelqu'un, où plus personne ne semble écouter personne, où les conversations sont inintéressantes tant elles sont creuses, vides de sens, ou autocentrées, chacun se retrouve ainsi menacé d'être déconnecté d'autrui, isolé, voire pris et enfermé dans le propre fil de ses pensées.

### 2.3. Rupture du lien signifiant / signifié

La menace de déconnection se fait alors double. Si le langage ne communique plus (ni d'information, ni à autrui), c'est-à-dire s'il ne s'ouvre plus sur l'extérieur mais suit au contraire un mouvement centripète de repli sur lui-même, alors les personnages encourent un autre risque : celui d'une déconnection d'avec la réalité. L'individu qui ne vient éprouver son point de vue en le confrontant à celui d'autrui, qui ne peut nuancer son propos au regard de ce que lui a appris son interlocuteur, tend à verser dans l'erreur. Seul,

il s'éloigne de la vérité. Les liens interpersonnels ne sont par conséquent pas les seuls à menacer de se rompre. Ceux entre le dire et leur objet réel, eux aussi, s'avèrent quasi-inexistants. Ce risque de déconnection langagière totale – d'autrui et de la réalité – est mis en exergue dans chacun des romans, quoique dénoncé par des moyens légèrement différents.

### *-Exagérations*

Dans *Northanger Abbey*, ce sont les idiolectes, semblables, d'Isabella Thorpe et de son frère John qui pointent l'existence d'un fossé potentiel entre les signes et le réel. Ces derniers usent d'un langage qui leur est propre, hautement hyperbolique<sup>104</sup>, multipliant les superlatifs.

Deux expressions caractérisent ainsi plus particulièrement Isabella : « my dearest Catherine » mais surtout « I have a thousand things to tell you », superlatif et hyperbole que l'on retrouve en maints endroits dans les propos d'Isabella, au discours direct (*NA*, 24, 31 et 41) ou indirect libre (*NA*, 45 et 46 notamment). Ces deux expressions sont dénoncées dans le texte à plusieurs reprises et de diverses façons. Deux stratégies principales de mise à distance ressortent plus particulièrement.

L'expression « I have a thousand things to tell you » est tout d'abord reprise par la voix narrative, qui vient l'insérer dans son récit. À l'ouverture du chapitre 10, voici comment le début de soirée entre les amies Catherine et Isabella est décrit, alors que celles-ci ont passé une partie de l'après-midi ensemble et se sont quittées à quinze heures :

The Allens, Thorpes, and Morlands, all met in the evening at the theatre; and, as Catherine and Isabella sat together, there was then an opportunity for the latter to utter some few of the many thousand things which had been collecting within her for communication, in the immeasurable length of time which had divided them. (*NA*, 46)

La énième réitération de cette hyperbole ne surgit cette fois-ci non pas au discours direct, ni au discours indirect libre, mais bien au sein du récit hétérodiégétique, dans le corps

---

<sup>104</sup> « Their shared vocabulary is dominated by a narrow and nearly obsessive reiteration of "excessively strong" terms of endearment, as if they are locked in a verbal world of some half dozen hyperboles that somehow have to fit the whole range of their thoughts. », Susan Allen Ford, *Imperfect Articulations: Language and Structure in Jane Austen's Novels*, Michigan, University of Microfilms International, 1989, p. 19.

même du texte à la précision lexicale largement saluée par la critique. Elle se double en outre d'une modification intéressante puisqu'elle fait l'objet d'une nouvelle amplification. L'on notera en effet la transformation de l'expression « an hundred things » (NA, 24) puis « a thousand things » (NA, 41, 45) en « many thousand things » (NA, 46), et ainsi le recours final à un pluriel emphatique, accentuant la nature excessive de l'expression. Le contraste se fait alors aussi saisissant qu'ironique. Il permet à l'instance narrative à la fois de critiquer implicitement pareille démesure, semblant aller toujours grandissant, et d'établir dans le même temps un lien de connivence avec le lecteur. Si les mots d'Isabella sont rarement en phase avec la réalité et ne semblent trouver aucun frein dans la diégèse, inscrivant la notion de déliaison au cœur du *logos*, ceux du narrateur, au contraire, épousent le réel et s'attachent à dénoncer les débordements linguistiques d'Isabella.

La seconde technique narrative soulignant la déconnection des propos de la jeune femme d'avec la réalité est non plus une stratégie de reprise à des fins contrastives mais de contraste seul. Ainsi, à la page 41, l'expression d'Isabella au discours direct, « My dearest creature [...] you have been at least three hours getting ready », se trouve immédiatement discréditée par son incohérence avec le récit neutre et objectif que vient de lire le lecteur et selon lequel : « Catherine took the advice and ran off to get ready. In a very few minutes she re-appeared, having scarcely allowed the two others time enough to get through a few short sentences in her praise » (NA, 41). La dichotomie « three hours » et l'ensemble des expressions « ran off », « a very few minutes », « scarcely », « a few short sentences » achève de totalement discréditer Isabella. Tout se passe comme si l'on était un cran plus avant dans le rejet et la volonté de mise à distance de pareils propos, comme si leur démesure à elle seule était également suffisamment visible pour n'avoir plus besoin d'être soulignée.

Le frère d'Isabella, John Thorpe, n'est pas à l'abri de pareilles extravagances linguistiques, loin s'en faut. Comme en témoigne le segment phrastique suivant, caractérisé par une accumulation de quatre superlatifs de supériorité, il verse tout autant dans les exagérations :

she readily echoed whatever he chose to assert, and it was finally settled between them without any difficulty, that his equipage was altogether the most complete of its kind in England, his carriage the neatest, his horse the best goer, and himself the best coachman. (NA, 43)

Les mots de John ont beau ne pas refléter la réalité, son opinion n'en est pas moins partagée par sa comparse. Que ces idiosyncrasies linguistiques soient en réalité le signe d'une superficialité commune à tous les enfants Thorpe, voilà qui apparaît lorsque les deux sœurs cadettes se voient donner l'unique occasion de s'exprimer :

Maria desired no greater pleasure than to speak of it [yesterday's party]; and Catherine immediately learnt that it had been altogether the most delightful scheme in the world; that nobody could imagine how charming it had been, and that it had been more delightful than any body could conceive. (NA, 80).

Les hyperboles et superlatif initiaux conduisent à un propos final circulaire et encore une fois presque sans queue ni tête, témoignant de l'artificialité de tous les enfants Thorpe. Ces exagérations langagières semblent d'autant plus difficiles à canaliser qu'elles menacent d'affecter les expressions des personnages au-delà du simple cercle familial.

L'héroïne Catherine Morland est ainsi la première confrontée à ce risque de contamination langagière. Janet Todd, Rachel M. Brownstein et Susan Fraiman<sup>105</sup>, parmi d'autres, ont souligné l'importance des remontrances explicites faites par le vertueux Henry à la survoltée Isabella quant à l'utilisation idiosyncrasique que celle-ci fait du langage. L'excessive Isabella est décrite par Henry comme usant des adjectifs « amazing » et « horrid » à tort et à travers. Recourant à ces qualificatifs à outrance<sup>106</sup> et surtout sans se préoccuper le moins du monde de leurs acceptions sémantiques traditionnelles (prises respectivement au sens de « qui provoque l'étonnement » et de « terrible, qui engendre l'horreur »)<sup>107</sup>, n'envisageant au contraire que leur acception toute récente (« amazing » étant par exemple employé en tant que simple intensifieur)<sup>108</sup>, Isabella n'a de cesse de mettre à mal l'orthodoxie lexicale. Si c'est l'héroïne, Catherine,

---

<sup>105</sup> Rachel M. Brownstein, «Northanger Abbey, Sense and Sensibility, Pride and Prejudice », dans E. Copeland et J. McMaster (éds.), *The Cambridge Companion to Jane Austen*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 41 ; Susan Fraiman, Introduction à l'édition Norton Critical Edition de *Persuasion*, p. xi ; Janet Todd, *Jane Austen in Context*, Cambridge, Cambridge UP, 2005, p. 24.

<sup>106</sup> Plusieurs occurrences du terme « horrid » peuvent être relevées, notamment aux pages 24, 25, 26, 32, 47, 62, 114 et 147.

<sup>107</sup> Kenneth C. Phillips rappelle que seul ce dernier sens est accepté par Austen, qui se conforme ainsi à l'étymologie latine du terme, de *horridus* « prickly, rough shaggy [...] causing a bristling or shuddering with fear », Kenneth C. Phillips, *Jane Austen's English*, Londres, Andre Deutsch, 1970, p. 18.

<sup>108</sup> Susan Fraiman, note de bas de page de l'édition Norton Critical Edition de *Persuasion*, concernant le volume I, chapitre 14, p. 73.



qui a recours la première à l'adjectif « horrid », celle-ci le fait dans un premier temps à bon escient, utilisant l'épithète pour s'enquérir de la nature à proprement parler horrifiante des romans gothiques proposés par son amie : « Castle of Wolfenbah, Clermont, Mysterious Warnings, Necromancer of the Black Forest, Midnight Bell [...] are they all horrid, are you sure they are all horrid? » (NA, 24-5). Lorsqu'à son tour Isabella opte pour le même terme dans la conversation qui s'ensuivra entre elles, son choix relève cette fois non plus de l'ordre du consensus ou du canon mais de la transgression puisqu'elle se sert de l'adjectif pour qualifier tant *Sir Charles Grandison* que *Camilla*, deux œuvres romanesques que tout, et peut-être principalement leur réalisme psychologique, oppose à l'horreur surnaturelle du gothique. Dans la description qu'Isabella donne du roman de Samuel Richardson, Austen va jusqu'à lui faire prononcer les deux adjectifs au sémantisme mal maîtrisé dans un seul et même segment : « Sir Charles Grandison! That is an amazing horrid book, is it not? » (NA, 26). Isabella ne cessera de commettre ces abus de langage tout au long du roman, maladroites lexicales que ne manquera pas de reproduire par la suite l'influenable Catherine.

L'épisode de Beechen Cliff, au chapitre 14, est réputé pour son imbroglio central entre Catherine et la sœur d'Henry suite aux choix lexicaux de l'héroïne<sup>109</sup>. Mais, chose moins relevée que cette référence implicite au contexte mouvementé de l'époque, c'est en outre dans ce même passage que Catherine a recours de manière inadéquate au terme « amazing », emploi non consensuel que soulignera Henry à de multiples reprises et dans une critique relativement acerbe. Cette critique explicite de l'arbitraire du signe linguistique ou de l'aspect individuel de l'utilisation du langage a souvent été perçue comme une critique des effets de mode et de l'artifice urbain, ce qu'elle est, indéniablement. Henry, en véritable défenseur de l'orthodoxie lexicale, souligne ce phénomène d'érosion du sens et n'a de cesse de dénoncer les multiples transgressions opérées par Isabella et Catherine à sa suite. En ce sens, son association à Samuel Johnson

---

<sup>109</sup> Pour rappel, alors que Catherine annonce la publication à venir d'un roman gothique, le choix de ses termes (« something very shocking will soon come out in London » ; « I do not know [...] who the author (is) but it is to be more horrible than anything we have met with » ; « it is to be uncommonly dreadful. I shall expect murder and everything of the kind ») laisse entendre à Eleanor que Catherine parle de toute autre chose. Elle est ainsi persuadée que son amie a entendu parler d'émeutes et de sérieux troubles politiques à venir. On notera que cette interprétation est fondée et tout à fait compréhensible, d'autant que Catherine a préalablement indiqué que Beechen Cliff lui évoquait la France et ses mystères.

Norman Page, *The Language of Jane Austen*, Abingdon, Routledge, 2011, p.16-17 ; Sandra M. Gilbert et Susan Gubar, « on Beechen Cliff Catherine finds that her own language is not understood. », « Shut up in Prose: Gender and Genre in Austen's Juvenelia », dans H. Bloom (éd.), *Jane Austen*, Broomal, Chelsea House Publisher, 2004, p. 84.

– ce maître du langage, auteur du remarquable *Dictionary of the English Language* en 1755 – et dont Henry est décrit comme un lecteur avide, est plus que judicieuse. Elle ne laisse aucune ambiguïté quant au rôle attribué à Henry : celui de rappeler explicitement la norme. Cette dernière se trouve également implicitement renforcée par la romancière, qui fait utiliser l’adjectif « horrid » dans sa juste acception par la voix narrative à la page 128 notamment.

À travers ces efforts similaires, transparait ainsi, au-delà peut-être d’une simple critique des effets de mode et des mœurs urbaines, le désir d’une certaine fixité des essences linguistiques. S’inscrivant dans la droite ligne de Johnson, et se reposant sur cette autorité extérieure supplémentaire, la visée commune à Henry et au narrateur semble avant tout être celle de la compréhension universelle. Le problème langagier soulevé n’est ainsi pas tant la pauvreté lexicale de certains, ou l’arbitraire du signe qui aurait du mal à transcrire une expérience subjective. Autrement dit, la réflexion sur cette limite langagière ne s’assimile pas à une réflexion sur un problème individuel, mais bien sur un problème social. Comme le figure peut-être ce décor qu’est la falaise (Beechen Cliff), *topos* de la rupture peu commun dans les romans austéniens plus coutumiers des salons, Henry, comme la voix narrative, ouvre la problématique de l’être (« Be »), de la parole et de sa difficile transmission. C’est l’atteinte à l’universalité du langage qui est montrée du doigt. Or, si toute possibilité de compréhension entre individus semble menacée, qu’en est-il du tissu social ? C’est une nouvelle fois le risque de fragmentation sociale qui est au cœur de la réflexion d’Austen sur le langage.

#### *-Contradictions, flatteries et mensonges*

Les exagérations langagières sont mises en évidence de manière légèrement différente dans *Sense and Sensibility*. La fréquence de ces dernières, s’enchaînant par occasions en cascade, et la multiplicité de leurs auteurs sont particulièrement frappantes. Au volume I, chapitres 19, 20 et 21, contradictions, flatteries et mensonges deviennent omniprésents, menaçant ainsi de prendre le dessus.

La première série d’exagérations survient dès l’arrivée de l’exubérante Mrs. Charlotte Palmer, fille de Mrs. Jennings et sœur cadette de Lady Middleton (elle-même propriétaire de Barton Cottage, demeure louée par les femmes Dashwood). Il est précisé,

dès les premières phrases de présentation, que cette dernière ne ressemble en rien à son aînée. L'onomastique se fait alors une nouvelle fois révélatrice. Effectivement, si l'on s'en tient au nom propre « Middleton », représentatif du caractère modéré de Lady Middleton, rien de mesuré ne semble caractériser Charlotte Palmer. Au contraire, le personnage apparaît rapidement comme le parangon tant de l'excès que de la contradiction, car la fausseté de l'exagération est toujours soulignée dans *Sense and Sensibility*. Ainsi, au chapitre 19, Mrs. Palmer nous est d'abord présentée comme n'ayant de cesse d'exprimer son ravissement. À peine franchie la porte de Barton Cottage à l'occasion d'une première visite rendue aux femmes Dashwood, cette dernière se pâme d'admiration devant la pièce offerte à ses yeux :

“Well! what a delightful room this is! I never saw anything so charming! Only think, mama, how it is improved since I was here last! I always thought it such a sweet place, ma'am! (turning to Mrs. Dashwood,) but you have made it so charming! Only look, sister, how delightful every thing is! How I should like such a house myself!” (SS, 78)

Il nous a été précisé auparavant qu'il s'agissait d'une bien humble demeure, pourtant Charlotte Palmer ne s'exprime ici qu'au moyen de phrases exclamatives, qui plus est saturées d'adverbes intensifieurs (« so », « such a », « never », « always »), dans un débordement d'enthousiasme caractéristique de chacune de ses prises de paroles. Alors qu'elle pose ensuite son regard sur les dessins et peintures des sœurs Dashwood suspendus aux murs, le même transport la saisit :

“Oh! dear, how beautiful these are! Well! how delightful! Do but look, mama, how sweet! I declare they are quite charming; I could look at them for ever.” And then sitting down again, she very soon forgot that there were any such things in the room. (SS, 79)

Cette fois, néanmoins, la fausseté de cette exagération est mise en avant par la voix narrative. L'emphase des expressions est dénoncée comme ne correspondant pas à la réalité.

Ce ne sera, en outre, pas la seule et unique fois que les propos excessifs de Mrs. Palmer seront contredits. « He is so droll! » est une phrase clé associée à Charlotte Palmer, cette dernière ne cessant d'y avoir recours pour décrire son époux. Or non seulement l'exclamation, combinée à la présence de l'intensifieur « so » et à l'utilisation

disproportionnée qu'elle fait de cette phrase, vient une nouvelle fois marteler le caractère échevelé du personnage, mais elle sert également à mettre en évidence la perpétuelle inadéquation entre ces dires et la réalité. En effet, c'est au sens de 'drôle' et de 'comique' que l'adjectif polysémique « droll » est employé, comme le signalent entre autres les rires de Mrs Palmer, concomitants avec l'énonciation. Or, après les rires de cette dernière et cette exclamation insistant sur la nature jugée facétieuse, pour ne pas dire désopilante, de Mr. Palmer, s'ensuit inmanquablement une phrase réaffirmant au contraire la nature singulièrement taciturne et déplaisante de ce dernier. Ce rappel peut provenir de la voix narrative (« This was quite a new idea to Mrs. Dashwood, she had never been used to find wit in the inattention of any one »), comme, plus singulièrement, de l'intéressée elle-même (« "He is so droll! He never tells me any thing!" » 81; « "Mr. Palmer is so droll! [...] He is always out of humour." », 82). Figure incarnant les abus langagiers par excellence, Mrs Palmer se voit en conséquence sempiternellement contredite par les faits, finissant, pire encore, par se contredire elle-même à maintes reprises, comme dans ce dernier exemple du chapitre 20 alors qu'elle évoque Mr. Willoughby, bien-aimé de l'héroïne Marianne : « "I know him extremely well," replied Mrs Palmer—"Not that I ever spoke to him indeed" » (SS, 84).

À ce nombre d'ores et déjà pléthorique de propos insensés, viennent néanmoins s'ajouter les amplifications d'un second personnage. À peine la visite terminée et les Palmer retournés à leur résidence de Cleveland, s'ensuivent les exagérations de Sir John Middleton, dès le lendemain. Désireux d'annoncer l'arrivée de nouvelles arrivantes en sa demeure, ce dernier décide de se rendre chez ses cousines afin de les convier à rencontrer le nouveau groupe :

He set off directly for the cottage to tell the Miss Dashwoods of the Miss Steeles' arrival, and to assure them of their being the sweetest girls in the world. From such commendation as this, however, there was not much to be learned; Elinor well knew that the sweetest girls in the world were to be met with in every part of England. (SS, 87)

Les intensifieurs des chapitres 19 et 20 ont laissé place, en ce chapitre 21, aux superlatifs, habituels chez Sir John. L'accent n'en reste pas moins toujours mis, grâce à l'antithèse « the sweetest [...] in the world » / « every part of England », sur le fossé existant entre les signifiants employés et la réalité. Dans *Sense and Sensibility*, le cliché

hyperbolique, qui ne peut épouser parfaitement le réel, fait partie des expressions incriminées.

Suite aux exagérations de Charlotte Palmer, puis à celles de Sir John, surviennent celles des nouvelles arrivantes, les Miss Steele. Non seulement l'enchaînement est des plus rapides et les amplifications langagières se font omniprésentes, mais elles deviennent également délibérées. Le crescendo se fait ainsi relativement vertigineux car il s'avère tant quantitatif que qualitatif. La disjonction d'avec le réel s'accroît en effet, les exagérations s'apparentant cette fois à de la flatterie puis à de flagrants mensonges. La flagornerie de Lucy Steele ainsi que de sa sœur Anne transparait d'abord dans leur attitude face à Lady Middleton et ses capricieux enfants :

With her children they were in continual raptures, extolling their beauty, courting their notice, and humouring all their whims; and such of their time as could be spared from the importunate demands which this politeness made on it, was spent in admiration of whatever her ladyship was doing, if she happened to be doing anything, or in taking patterns of some elegant new dress, in which her appearance the day before had thrown them into unceasing delight. [...] the excessive affection and endurance of the Miss Steeles towards her offspring were viewed therefore by Lady Middleton without the smallest surprise or distrust. (SS, 88)

Les signes qui parsèment ces premiers paragraphes afin d'indiquer que les agissements des Miss Steele ont dépassé le stade de la simple politesse de rigueur lors d'une visite à des membres de la famille et tirent vers l'insincérité, se feront de plus en plus pressants. Pour l'heure, seuls quelques adjectifs (tels « importunate », « unceasing », « excessive ») et un nom (« distrust ») traduisent la nature fallacieuse des propos tenus. Au fil des pages, les exagérations se font néanmoins de plus en plus nombreuses et flagrantes, comme en témoigne cette description faisant suite aux éloges de la famille Middleton, au discours direct, dont le lecteur a déjà dû être témoin :

They (The Miss Steeles) came from Exeter, well provided with admiration for the use of Sir John Middleton, his family, and all his relations, and no niggardly proportion was now dealt out to his fair cousins, whom they declared to be the most beautiful, elegant, accomplished and agreeable girls they had ever beheld. (SS, 91)

Loin de se restreindre à un ou deux individus particulièrement méritants, les louanges insistantes des sœurs Steele s'adressent désormais à tout un chacun, et sont formulées à tout va. Les deux séries d'accumulations, hyperbolique pour la seconde, traduisent cette profusion, trop grande pour être empreinte d'une quelconque véridicité. Ces éloges dithyrambiques seront d'ailleurs qualifiés quelques dizaines de pages plus loin d'évidents mensonges :

Their (the Miss Dashwoods') hours were therefore made over to Lady Middleton and the two Miss Steeles, by whom their company was in fact as little valued, as it was professedly sought. (SS, 173)

L'ironie de la voix narrative, reposant sur une antithèse d'autant plus frappante qu'elle se double d'un parallélisme de construction (« little valued » / « professedly sought »), révèle sans ambiguïté aucune la nature délibérément mensongère des propos des sœurs Steele.

L'auteur a ainsi recours à deux outils principaux dans le cadre de cette thématique langagière. Tout d'abord l'hyperbole, présente tant dans l'idiolecte de Charlotte Palmer (caractérisé par une profusion d'exclamations et d'intensifieurs) que dans les remarques de Sir John et des sœurs Steele (multipliant les superlatifs). Ensuite l'ironie, fondée sur l'antithèse. Ces deux tropes lui permettent de dépeindre et de dénoncer un monde envahi tant par la duplicité que les excès langagiers. Ce sont ces mêmes procédés stylistiques que l'auteur utilise dans les autres romans afin de dénoncer la fausseté de certains de ses personnages. L'on pense notamment aux propos du General Tilney, qui, après s'être longtemps et âprement opposé au mariage de son fils avec Catherine Morland, finit par soudainement accorder son consentement, « very courteously worded in a page *full of empty professions* to Mr. Morland. » (SS, 173, nous soulignons). Le brusque revirement opéré par le General, assorti d'une non moins nouvelle affabilité, n'efface nullement son manque de considération réelle pour la famille Morland, rappelée sans ambages par cette antithèse conclusive.

Autrement dit, tant dans *Sense and Sensibility* que dans *Northanger Abbey*, la description d'un monde dans lequel le langage menace de ne plus véritablement relier ni les mots aux choses, ni les hommes entre eux, est une fois de plus le centre du sujet.

-« *The eclat of a proverb* » : maximes, généralisations et commérages

Face à ces différents problèmes de discours tendant à révéler la nature trop individuelle de toute énonciation et, partant, la raréfaction des relations interpersonnelles supposées être maintenues dans le langage, Austen vient travailler une nouvelle thématique : celle de la voix collective. À l'inverse de la voix personnelle, cette concordance vocale pourrait se faire le signe rassurant de l'existence d'une certaine forme de cohésion sociale fournie par le langage. À maintes occasions, personnages et lecteurs sont ainsi confrontés à ces mots de la multitude que sont les proverbes, les généralisations<sup>110</sup> et les commérages.

D'aucun pourrait objecter qu'il existe une explication formelle à l'abondance des rumeurs dans *Pride and Prejudice* notamment, le roman étant à l'origine « a novel-in-letters ». Walter Benjamin et Ian Watt ont en effet établi qu'une des différences fondamentales entre ces deux formes romanesques tenait en la primauté accordée aux bruits qui courent dans les romans épistolaires, s'éloignant du pur « storytelling »<sup>111</sup>. Néanmoins, dans notre cas précis, la présence de ce thème central qu'est la rumeur ne peut s'expliquer par ce seul fait, initial et générique. Car Jane Austen, adepte des révisions quand bien même conséquentes et tardives, aurait fort bien pu supprimer ou ne serait-ce qu'atténuer cette thématique en retouchant ses romans. Or elle ne l'a point fait. Ce choix est significatif : il démontre qu'elle considérait la présence de cette voix commune comme une thématique digne d'intérêt.

Effectivement, dans l'optique de cette préoccupation austénienne fondamentale que nous venons de dégager – celle de la déliaison langagière – la thématique du langage collectif présente un intérêt certain. Toute notion d'individualité semble évacuée tant dans les proverbes que dans les généralisations et les commérages. Ne parle-t-on pas des rumeurs comme des *on-dit* ? De la même façon, proverbes comme généralisations et rumeurs ne sont-ils pas toujours associés à une certaine forme d'*anonymat* (dont la racine

---

<sup>110</sup> Susan Allen Ford s'est concentrée sur le problème des exagérations dans *Pride and Prejudice* pour démontrer que : « [Pride and Prejudice] makes all generalisations suspect as it focuses attention on the language of those characters who employ generalizations (...) to level, to distance, to simplify, to control », Susan Allen Ford, *Imperfect Articulations: Language and Structure in Jane Austen's Novels*, Michigan, University of Microfilms International, 1989, p. 55.

<sup>111</sup> Ian Watt, *The Rise of the Novel*, Berkeley, University of California Press, 1957, p. 193.

étymologique latine, *a* privatif précédant *nomen*, témoigne de l'absence d'individu précis à leur origine) ? L'intérêt que porte Austen tant aux proverbes qu'aux généralisations et commérages nous semble tenir dans cette plurivocalité définitoire, dans cette quasi-impossibilité d'assigner une origine unique, précise et subjective à ces dires. En outre, la rumeur semble d'autant plus renier toute notion d'individualité qu'elle est, par définition, refus de la clôture sur soi ; elle est le privé rendu public, l'ouverture aux autres des secrets les plus intimes ; elle se propage, de plus, reliant les individus. C'est en un sens similaire, de révélation brillante, propre à éclairer et toucher tout un chacun, qu'Elizabeth Bennet parle ainsi de « the éclat of a proverb » (*PP*, 63)<sup>112</sup>, souhaitant souligner la puissance du Verbe.

L'expression est intéressante car c'est tout le potentiel de fragmentation intrinsèque à la voix collective que la polysémie du mot « éclat » révèle dans le même temps. Plus que mettre en lumière l'adéquation générale des proverbes à l'ensemble des situations, plus qu'insister sur les idées de communication et de propagation souvent associées aux rumeurs et généralisations, autrement dit, plus que mettre en avant l'existence d'une certaine forme d'union interpersonnelle dont le langage serait à l'origine, c'est effectivement l'inadéquation de cette voix collective et, partant, la précellence de la déliaison langagière qui sont toujours mises en exergue dans les romans de Jane Austen. Ainsi, la voix de la multitude est en règle générale toujours considérée sous l'angle de l'excès. Il n'est besoin pour s'en convaincre que de prendre pour exemple, parmi tant d'autres, le bal donné à Meryton dans *Pride and Prejudice*, à l'occasion duquel se crée puis se propage en quelques secondes le bruit selon lequel le nouveau venu Mr. Darcy serait d'abord des plus aimables « he was looked at with great admiration » (*PP*, 8), puis, à l'inverse, totalement dépourvu d'aménité et d'intérêt :

His character was decided. He was the proudest, most disagreeable man in the world, and every body hoped that he would never come there again. Among the most violent against him was Mrs. Bennet, whose dislike of his general behaviour was sharpened into particular resentment, by his having slighted one of her daughters. (*PP*, 8)

---

<sup>112</sup> L'expression est tirée du propos suivant, émis par Elizabeth s'adressant à Darcy lors du bal de Netherfield : « We are each of an unsocial, taciturn disposition, unwilling to speak, unless we expect to say something that will amaze the whole room, and be handed down to posterity with all the *eclat* of a proverb. » (*PP*, 63).



Tout est excessif dans cet on-dit qui perdurera jusqu'à la fin du récit. La versatilité de l'opinion publique est des plus frappantes. Le segment initial « His character was decided », par sa brièveté, mime à la perfection le caractère tranché de ce jugement plus que hâtif. La rapidité de sa création comme de sa propagation, ainsi que son contenu des plus catégoriques, pour ainsi dire aux antipodes du précédent, finissent par invalider totalement ce jugement commun. L'on remarquera en outre que la sottise et le manque d'exactitude de ce commérage sont rendus d'autant plus visibles par son association finale à une opinion personnelle, celle de Mrs. Bennet, comme pour souligner l'absence de différence majeure entre voix collective et voix individuelle. L'une comme l'autre sont sujettes à l'erreur, semblant plus enclines à favoriser la déliquescence du lien social qu'à le renforcer.

Les personnages austéniens ont également recours à une deuxième forme de voix collective : la généralisation, c'est-à-dire l'extension à d'autres personnes de leurs propres paroles et pensées. Celle-ci ne remporte néanmoins pas plus de succès que les autres. L'exemple fourni, au volume II chapitre 2 de *Emma*, par les réponses de Jane Fairfax aux questions de l'héroïne, est des plus notables :

She seemed bent on giving no real insight into Mr. Dixon's character, or her own value for his company [...]. It was *all general approbation* and smoothness; nothing delineated or distinguished. [...] The like reserve prevailed on other topics. [...] not a syllable of real information could Emma procure as to what [Frank Churchill] truly was. 'Was he handsome?' –'She believed *he was reckoned* a very fine young man.' 'Was he agreeable?' –'*He was generally thought* so. [...] She believed *every body found* his manners pleasing." Emma could not forgive her. (*E*, 132-3, nous soulignons)

La généralisation est envisagée sous un angle éminemment négatif. Elle n'est pas considérée dans sa capacité à asseoir l'autorité des dires d'un personnage en gommant leur caractère individuel et en suggérant qu'ils sont partagés par autrui<sup>113</sup>. Autrement dit, le potentiel d'harmonie interpersonnelle et langagière qu'elle détient, aussi mince fût-il, est totalement évacué. C'est son potentiel essentiellement destructeur qui est mis en avant. Le recours à la généralisation est en effet décrit comme s'apparentant à une fuite, à un refus d'ouvrir à autrui le fond réel de sa pensée, autrement dit à un refus d'établir tout

---

<sup>113</sup> Pouvoir de la généralisation affirmé par l'imprudente Isabella Crawford : « I speak what appears to me the general opinion ; and where an opinion is general, it is usually correct. » (*MP*, chapitre 11) mais qui sera rapidement invalidé dans le texte. Le recours à la généralisation signifie rarement l'obtention d'une crédibilité accrue chez Austen.

lien interpersonnel réel via le langage. La réaction antipathique d'Emma (« Emma could not forgive her ») témoigne de cette barrière langagière que finit par constituer la voix collective<sup>114</sup>. L'absence totale d'individualisation de cette voix, constitutive des proverbes, des généralités et des commérages, ne se révèle guère plus convaincante puisqu'elle est principalement décrite comme masquant les particularités et trahissant la vérité factuelle. La déliaison langagière semble ainsi régir le monde dépeint par l'auteur.

En conclusion de notre analyse, il ressort que la réflexion menée par Jane Austen sur le langage présente au moins deux particularités. La première est que la romancière nous met aussi bien face à des problèmes de *logos* qu'à des problèmes d'activité langagière. Autrement dit, elle nous confronte aussi bien à des problèmes liés au discours même, à la matière du discours, à la formulation (avec des propos creux, circulaires, décousus, mensongers, collectifs) qu'à des difficultés liées tant à la situation d'énonciation, qu'au manque de coopération de l'allocataire ou d'échange conversationnel véritable. Jane Austen envisage ainsi le langage dans l'ensemble de sa fonction définitoire : elle souligne combien il contribue à définir les êtres non seulement en tant que sujets parlants<sup>115</sup>, mais également en tant qu'acteurs sociaux. Par conséquent, et contrairement aux jugements critiques qui dominent encore aujourd'hui, ce n'est pas l'énonciation en tant qu'acte *individuel* d'utilisation du langage, en tant que seule représentation du statut social ou du fonctionnement psychologique de l'individu, qui l'intéresse. Au contraire, Austen lie fréquemment la production d'un énoncé à sa réception. Elle s'évertue ainsi à mettre en avant le fonctionnement dialogique de l'énonciation.

Deuxième particularité de sa réflexion sur le langage : c'est l'incidence *négative* sur le lien locuteur / allocataire qui est toujours savamment mise en exergue. L'enjeu de l'analyse austénienne est de montrer les défaillances de l'échange langagier, qui ont l'originalité de transparaître tant au niveau de l'activité langagière que – de manière plus surprenante, puisque cela pourrait sembler ne toucher que l'individu – au niveau du discours. C'est là, à notre avis, une caractéristique fondamentale de l'écriture austénienne concernant la thématique langagière : si la romancière s'intéresse à la dimension sociale

---

<sup>114</sup> La position de cette généralisation, en fin de paragraphe et de chapitre, apporte une saillance complémentaire à ce faux échange dans le même temps qu'elle renforce sa dimension destructrice en mettant un terme définitif à l'échange entre les deux femmes.

<sup>115</sup> Aristote dirait « animal possédant le *logos* ».

du langage, au rapport langage-société, c'est pour décrire les instances énonciatives de production mais également d'interprétation comme faillibles, pour révéler combien l'interrelation langagière est mise en échec, et combien, par là même, tout le tissu du monde s'en trouve menacé. Derrière ces préoccupations thématiques (et narratives, puisque le lien narrateur / lecteur n'est jamais omis), se présente ainsi un enjeu social, trans-individuel, majeur.

### **3. Problèmes de perception**

Dès lors, comment comprendre autrui, s'insérer et évoluer sans heurts à l'intérieur de ce monde régi par la déliaison langagière ?

#### 3.1. Un champ de vision limité ?

##### *-Précellence du visuel sur le linguistique*

Si l'échange discursif s'avère problématique chez Austen, tout semble de fait indiquer qu'il faille se fier, plus qu'au langage, à la vue. Pour comprendre pleinement le monde qui les entoure et s'y mouvoir de manière adéquate, les héroïnes comme les personnages secondaires tendent ainsi à favoriser une approche visuelle de leur environnement.

Que le regard supplante la parole, que la démarche cognitive des personnages s'appuie sur la perception visuelle, c'est ce que souligne le chapitre 13 de *Sense and Sensibility*, émaillé de non-dits. On pense au départ impromptu du Colonel Brandon alors que celui-ci avait prévu de conduire ses amis à Whitwell afin de leur faire découvrir la beauté de cet endroit privé, situé à quelques lieues du village de Barton, et dont l'accès n'était possible qu'en sa présence. Alors que tous se sont réunis le matin du départ et sont rassemblés autour d'un petit-déjeuner convivial, rassemblant quelques forces avant l'excursion matinale tant attendue, le Colonel Brandon reçoit une lettre, dont le contenu ne nous est pas révélé, mais qui va mettre fin à l'excitation générale. Coupant court aux discussions, ce dernier décide effectivement de quitter sur le champ, et à la surprise générale, le groupe d'amis avec lequel il commençait pourtant à peine à prendre du bon

temps. Le Colonel Brandon s'éclipse ainsi sans avoir fourni d'autre élément d'explication que l'extrême urgence de son départ pour Londres (« it is not in my power to delay my journey for one day! », affirmation rapidement amplifiée en « I cannot afford to lose *one* hour », *SS*, 49). Des raisons de son départ, ainsi que de la durée probable de son éloignement, malgré ses sentiments pour Marianne, nous ne savons rien. Ni l'intéressé, ni la voix narrative, et encore moins les convives bouches bées, ne nous sont d'aucune aide pour éclaircir cette nouvelle énigme : « 'What is the matter with Colonel Brandon?' said Sir John. Nobody could *tell*. » (*SS*, 48, nous soulignons). Le langage ne révèle rien. Mrs. Jennings n'a pourtant eu de cesse, jusqu'à ce que le Colonel Brandon quitte la pièce, d'interroger son compagnon sur les raisons de son départ au pied levé. En vain. Ce que nous rappelle de plus la voix narrative, suite à ce dialogue infructueux au discours direct, insistant ainsi sur l'aura de mystère entourant cette *perturbatio* : « The sudden termination of Colonel Brandon's visit at the park, with his steadiness in concealing its cause, filled the mind and raised the wonder of Mrs. Jennings » (*SS*, 53).

Les seuls indices qui pourront être récoltés seront non pas verbaux, mais visuels. Ce n'est en effet qu'en *voyant* la mine contrite du Colonel Brandon que Mrs. Jennings parvient à déduire certaines choses, comprenant notamment la gravité réelle des raisons sous-tendant ce départ<sup>116</sup> et évacuant à son origine tout motif professionnel, pourtant évasivement invoqué par le Colonel Brandon : « 'Something very melancholy must be the matter, I am sure,' said she. 'I could *see* it in his face'. » (*SS*, 53, nous soulignons). C'est, à n'en pas douter, la supériorité du scopique sur le linguistique que Mrs. Jennings pose ici. Car il faut noter un dernier point d'importance : la source des indices visant à élucider le mystère autour de ce départ précipité aurait pu provenir, outre de la bouche même du Colonel Brandon ou de celle de la voix narrative, tout simplement de la *lettre* reçue par ce dernier. Un début d'explication aurait pu provenir de la lecture, même partielle, par un des personnages présents, du contenu de cette lettre, ou de son auteur, ou encore du type d'écriture utilisé. Autrement dit, les indices permettant le déchiffrement du mystère, même récoltés à la dérobée, indirectement, voire partiellement, auraient tout de même pu être linguistiques. Il n'en est rien. La lettre ne révèle rien. Elle est définitivement pli, refus du déploiement de la vérité, de l'ouverture au public. La quête herméneutique des personnages comme du lecteur ne s'appuiera donc point sur des signes verbaux qui,

---

<sup>116</sup> Contrairement aux médisances de Marianne et Willoughby, s'accordant à penser que cette lettre était un faux, écrite de la main même du C. Brandon, afin de lui servir de prétexte pour échapper à cette joyeuse excursion, dont, selon eux, il n'aurait pu souffrir la seule idée, en vieux taciturne qu'il était.

souvent chez Austen, semblent faire défaut. L'accès à la vérité et aux premières certitudes (« must », « I am sure ») ne sera rendu possible que par des signes visuels.

À l'image du procédé déductif de Mrs. Jennings, les trois sœurs Dashwood – Margaret ainsi que les deux héroïnes Marianne et Elinor – s'appuient sur les signes visuels dans leur quête de sens. C'est le cas pour chacune des grandes interrogations qui ponctuent le roman. Que ce soit concernant l'existence – fondée, ou non – d'un engagement amoureux entre Marianne et Willoughby, concernant l'existence d'un amour réciproque et possible entre Elinor et Edward Ferrars, ou encore cette fois entre Edward et Lucy Steele, le visuel prime car le langage, à chaque fois, barre l'accès à la vérité. Le *logos* constitue une barrière à deux titres. Il peut tout d'abord simplement faire défaut, les personnages au centre de ces mystères restant muets, ne se livrant à personne, pas même au sein de leur cercle familial ou dans l'intimité fraternelle. C'est le cas du non-dit entourant la relation entre Marianne et Willoughby, dont nul ne sait quoi que ce soit avec certitude. Dans ce contexte, c'est par conséquent la perception visuelle de preuves tangibles qui fournira les premières certitudes à Margaret :

'I am sure she will be married to Mr. Willoughby very soon.' [...] 'I am sure they will be married very soon, for he has got a lock of her hair.' [...] indeed, Elinor, it is Marianne's. I am almost sure it is, for I saw him cut it off. Last night after tea, when you and mama went out of the room, they were whispering and [...] he took up her scissors and cut off a long lock of her hair [...] and he kissed it, and folded it up in a piece of white paper' (SS, Vol. I, chap. 12, p. 46).

L'on notera ici l'opposition discrète entre scopique et linguistique. La voix basse employée par Marianne et son supposé amant, dont les murmures ne peuvent parvenir aux oreilles de Margaret, se fait rappel indirect de la difficulté du langage à révéler des informations. C'est ainsi par opposition à une certaine forme de limites langagières que le crédit, voire la primauté, accordé au regard dans l'entreprise herméneutique des personnages, s'affirme. Levant nos derniers doutes, éveillés par l'adverbe d'approximation présent dans les propos de Margaret (« I am *almost* sure it is), le pouvoir

du scopique nous est immédiatement confirmé par la sage héroïne elle-même, achevant définitivement de nous convaincre<sup>117</sup> :

From such particulars, stated on such authority, Elinor could not withhold her credit : nor was she disposed to it, for the circumstance was in perfect unison with what she had *heard and seen herself*. (SS, 46, nous soulignons).

C'est parce que le don de la mèche de cheveux a été vu que Elinor peut envisager et surtout croire au mariage à venir de sa sœur Marianne avec Willoughby. La conjonction de coordination « and » est d'importance. Elle est nouveau rappel de l'insuffisance de l'appui sur le langage seul pour accéder au sens. Pour renforcer les dires encore douteux, une preuve visuelle, observable de tous, doit être apportée afin de persuader les plus sages.

Il est un autre cas où le langage constitue une barrière dans le cheminement vers la vérité. Outre le problème du silence, c'est-à-dire du déficit langagier, les personnages rencontrent en d'autres occasions le problème de l'excès du langage, qu'il soit jargon ou mensonge, fonctionnant comme une couche masquant la vérité. Que ce soit par manque ou par surplus, le Verbe est donc rarement le lieu de la vérité et l'on comprend que le pouvoir scopique s'impose alors également dans la quête herméneutique de Marianne, concernant le deuxième mystère du roman, celui auréolant la relation amoureuse entre sa sœur et Edward. Marianne n'a cessé d'émettre des doutes sur l'amour qu'Edward portait à Elinor, doutes relativement fondés puisqu'à l'occasion partagés par l'intéressée elle-même<sup>118</sup>. Cette incertitude est levée au volume 1, chapitre 18. Le contexte de cette révélation est significatif : Marianne, Elinor et Edward ont conversé sur le Picturesque : « admiration of landscape scenery is become a mere jargon. [...] I detest jargon of every kind, and sometimes I have kept my feelings to myself, because I could find no language to describe them in but what was worn and hackneyed out of all sense and meaning. » (SS, 71). Ils se sont donc accordés à souligner l'existence de certaines limites langagières.

---

<sup>117</sup> Le lecteur tend à attribuer le manque de certitude totale de Margaret à son manque de confiance en elle et de maturité face à Elinor, son aînée, autrement plus sage qu'elle.

<sup>118</sup> Le chapitre 18 s'est ouvert sur du discours indirect libre qui nous a donné accès aux doutes secrets de Elinor : « It was evident that he was unhappy ; she wished it were equally evident that he still distinguished her by the same affection which once she had felt no doubt of inspiring ; but hitherto the continuance of his preference seemed very uncertain ; and the reservedness of his manner towards her contradicted one moment what a more animated look had intimated the preceding one ». (70)

Or, suite à ce constat de l'échec du langage à communiquer une vérité, le silence s'est de plus invité entre eux (« The subject was continued no farther; and Marianne remained thoughtfully silent »). Silence auquel s'ajoute la réserve habituelle d'Edward, d'un naturel peu communicatif.

C'est pourtant dans ce contexte de non-communication langagière que la quête de sens des héroïnes va progresser. Et c'est une preuve visuelle qui va aider les deux jeunes femmes à y voir plus clair. Marianne aperçoit effectivement qu'Edward porte une bague ornée de cheveux. Elle se méprend tout d'abord quelques secondes, demandant s'il s'agit des cheveux de la sœur d'Edward, Fanny ; mais la perception quasi immédiate que la teinte est trop claire pour être celle de Fanny, combinée à la réaction visible d'Edward, rougissant à l'extrême, et au rapide coup d'œil qu'elle parvient à capter entre Elinor et lui, la persuade, malgré les dires d'Edward, qu'il s'agit bien des cheveux d'Elinor, dont il est effectivement épris. Cette perception visuelle est essentielle pour Elinor également : « Elinor had met his eye, and looked conscious likewise. That the hair was her own, she instantaneously felt as well satisfied as Marianne. » (SS, 71). C'est à la fois la vision de l'objet et la rencontre des regards, en tous cas toujours la vue, qui conduit également Elinor sur la voie de la certitude. L'on peut souligner le fond sur lequel cette avancée a opéré : non seulement sur fond de silence, c'est-à-dire de déficit langagier, mais également de mensonge, Edward ayant menti en répondant qu'il s'agissait bien de la chevelure de Fanny.

Le dernier mystère, celui entourant cette fois la relation entre Edward et Lucy Steele, souligne, bien que différemment, les mêmes points clés. Ce sont les yeux qui vont donner tout leur sens aux deux faux-échanges entre Lucy et Elinor. Dans leur première entrevue privée, au chapitre conclusif du volume 1, Lucy prêche effectivement le faux pour *voir* le vrai, observant les moindres réactions de sa rivale (« eyeing Elinor attentively as she spoke », 93 ; « with one side glance at her companion to observe its effect on her », « fixing her eyes upon Elinor », 94). Lors de leur second échange en tête à tête au volume II, chapitre 2, les deux personnages féminins continuent de s'appuyer sur le regard, les yeux restant, bien que pour une seconde raison, le lieu de la révélation. Dans ce dialogue savoureux, ponctués tant de phrases à double sens que de silences qui en disent long, chacune des deux jeunes femmes signifie plus à l'autre par le regard que par la parole (« her little sharp eyes full of meaning », SS, 104), quitte à révéler l'antagonisme entre sentiments mentionnés et réellement éprouvés (« 'I am sorry for that,' returned the other, while her eyes brightened at the information », SS, 108). Parce que la force de vérité de

la vision a été établie par les deux rivales, c'est sur l'accumulation de preuves visuelles que reposera la stratégie de conviction de Lucy, cette dernière s'efforçant de mettre sous les yeux de son ennemie quantité d'objets afin de la forcer à croire que c'est d'elle dont Edward est éperdument amoureux, et non d'Elinor. Lucy exhibera d'abord le portrait miniature qu'elle tient d'Edward, requérant de plus la validation visuelle de l'observatrice (« taking a small miniature from her pocket, she added, 'To prevent the possibility of mistake, be so good as to look at this face », SS, 95). Comme elle n'omettra pas ensuite d'exposer la correspondance entretenue entre eux (« taking a letter from her pocket and carelessly shewing the direction to Elinor. 'You know his hand, I dare say », SS, 97), avant d'achever Elinor en lui demandant si cette dernière a bien vu la bague d'Edward ornée de ses cheveux (« I gave him a lock of my hair set in a ring [...] Perhaps you might notice the ring when you saw him? », SS, 98). Témoignant, une dernière fois, du crédit accordé au scopique, Elinor, accablée, se soumet à ce qu'elle ne peut envisager que comme des preuves accablantes (« when Elinor saw the painting [...] she could have [no doubts] of its being Edward's face », 96 ; « Elinor saw that it *was* his hand, and she could doubt no longer. », 98). Parce que le langage a ses limites, les personnages austéniens – qu'ils soient secondaires ou centraux – se soumettent ainsi à la loi du scopique.

Deux caractéristiques principales ressortent par conséquent de la démarche herméneutique des personnages et du lecteur. Tout d'abord, les personnages octroient un pouvoir conséquent au domaine visuel, s'appuyant tant sur les objets venant à tomber sous leurs yeux que sur leur propre capacité d'observation, nécessitant avant tout de voir pour valider. Autrement dit, l'espace visible permet de déchiffrer la réalité, d'accéder à la vérité dans le même temps qu'il atteste de la puissance des personnages et du lecteur à découvrir. Force est de constater cependant que si le sens et une certaine forme de cohésion sociale ne semblent pouvoir émaner que du visuel, le pouvoir scopique chez Austen n'est pourtant réellement affirmé qu'en opposition à l'échec du langage à révéler.



Samuel Johnson a dit du *logos* qu'il était « the dress of thought<sup>119</sup> », au sens où celui-ci épouserait nos pensées et les arrangerait afin de les offrir à autrui sous une forme présentable. Nous l'avons vu, le langage est loin de ce sens premier d'adéquation et d'ouverture à autrui chez les personnages austéniens. Pour autant, l'image de la couche vestimentaire reste appropriée car le langage apparaît comme un voile, une épaisseur pouvant masquer le fort intérieur, menaçant d'isoler les individus les uns des autres. Nous allons tâcher de démontrer à présent que cette couche segmentante repérée dans le domaine linguistique trouve un écho dans le domaine scopique via la primauté donnée aux limites visuelles et à l'opacité dans les romans. L'appui des personnages sur la vue pose problème car les difficultés de perception, et principalement de perception d'autrui, y sont effectivement légion, démultipliant ainsi le risque de fragmentation sociale. Ces dernières sont plus précisément de trois ordres. La perception est décrite comme fluctuant sans cesse car elle varie selon la présence potentielle d'obstacles visuels entre l'observateur et son objet, mais également selon la personne percevant, ainsi que, nous le verrons plus loin dans notre analyse, selon le degré de dévoilement de la personne perçue.

La perception visuelle varie tout d'abord selon la ou les personnes percevant. L'auteur n'a de cesse de véhiculer cette idée à travers l'image du cercle, laquelle est présente dans tous ses romans. Le cercle symbolise l'inscription – volontaire ou non – de chaque individu dans un groupe. Chaque être naît et évolue non pas indépendamment des uns et des autres mais au sein d'une unité, ce cercle pouvant être social, géographique, familial ou amical. Or, dans tous ses romans, sans exception, Austen use de la notion de cercle pour véhiculer deux idées principales. La première est positive. En accord avec l'essence de cette figure ronde et matricielle, c'est celle de protection et de réconfort. L'on pense aux fameux « circle of friends » et « family circle », que les personnages ont plaisir à rejoindre, à l'image de Sir Thomas Bertram regagnant Mansfield Park de retour de son tumultueux voyage aux Indes (*MP*, Chapitre 19)<sup>120</sup>.

---

<sup>119</sup> Samuel Johnson, *Prefaces, Biographical and Critical, to the Works of the English Poets. volume the First*, Londres, J. Nichols, 1779, p. 149-150.

<sup>120</sup> Denis Bonnecase a relevé l'existence de cette image circulaire – symbole d'harmonie – dans *Mansfield Park* : « Que les Bertram forment un *cercle* familial est, bien sûr, une remarque importante (souvent faite, implicitement, par la “voix” narrative, et même les personnages). Toute usée qu'elle soit, la métaphore pointe un type de perfection idéale associant stabilité, ordre, pérennité, resserrement des liens et loyauté des comportements. », Denis Bonnecase, « Jane Austen ou la rhétorique séduite », dans B. Brugière (éd.), *L'espace littéraire dans la littérature et la culture anglo-saxonnes*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, p. 53.

La seconde idée attachée à la notion de cercle est celle de la restriction du champ perceptif. On a beaucoup cité *Persuasion* en ce sens. Les différences de perception sont, c'est certain, au cœur du roman. La famille Elliot d'une part, tout comme la famille Musgrove de l'autre, constitue chacune un cercle, qui, plus que protecteur, apparaît surtout comme restreint et de fait aliénant. Anne Elliot, qui passe d'une famille à l'autre puisqu'elle séjourne chez les Musgrove deux mois durant avant de retrouver sa famille établie dans ses nouveaux quartiers à Londres, se fait le témoin de ces limites perceptives et cognitives. « [T]he Kellynch Hall circle » se concentre sur son propre monde, à mille lieux des centres d'intérêts, des propos et des visions du cercle d'Uppercross<sup>121</sup>. Anne apprend ainsi à voir « how unknown, or unconsidered there, were the affairs which at Kellynch Hall were treated as of such general publicity and pervading interest » (*P*, 28).

Cette prise de conscience, « the art of knowing our own nothingness beyond our own circle » (*P*, 28), est essentielle pour Austen et mérite ainsi d'être soulignée. Tant phoniquement que visuellement, cette phrase est d'ailleurs admirable, qui, par l'entremise de la répétition, de la paronomase et de l'allitération, mêle les termes « knowing », « own » et « beyond », pour les associer dans le même temps à la négation. Le « no » semble effectivement s'inscrire en chacun de ces mots, dans une contamination venant signer l'impossibilité de toute connaissance intime d'autrui. C'est que la romancière n'a de cesse que de soulever le problème des implications à la fois sociales et cognitives de cette restriction de champ que constitue le cercle. La connaissance approfondie d'autrui, le véritable partage, semblent impossibles. Voilà une impasse dans laquelle l'homme semble condamné à se trouver. Visuellement d'ailleurs, le segment s'appuie longuement sur la lettre /o/ (« knowing our own nothingness beyond our own circle ») dans un quasi-monovocalisme figurant habilement tant la centralité et l'omniprésence du cercle que la difficulté de s'en extraire.

La connaissance intime de l'autre semble impossible. Y compris au sein d'une même famille. Cette barrière ressurgit effectivement dans *Mansfield Park* entre les Bertram et les Price, pourtant sœurs. Lorsque Fanny et sa sœur Susan Price doivent s'empressement de quitter leur famille de Portsmouth pour rejoindre et procurer du réconfort aux Bertram, assaillis coup sur coup par la maladie terrassante de leur fils Tom puis par la fuite de leur fille, récemment mariée, avec un homme autre que son époux, puis par la

---

<sup>121</sup> La proximité géographique de ces deux communautés, situées à moins de trois lieues l'une de l'autre, rend les différences de perception d'autant plus frappantes.

fugue de leur seconde fille Julia à l'étranger, c'est bien le manque de réel intérêt des Price pour ces drames qui ressort :

The affliction of the Bertrams was little felt in the family. Mrs Price talked of her poor sister for a few minutes – but how to find anything to hold Susan's clothes, because Rebecca took away all the boxes and spoiled them, was much more in her thoughts. (*MP*, 462)

L'opposition est centrale (« but »), accentuée par le tiret qui, plus que symboliser le lien familial, ce fait figure de l'écart. Comme lors des précédentes annonces de ces drames (*MP* 444-445 ; 457), le profond désarroi des uns ne rencontre en effet que le désintérêt et les préoccupations matérielles et superficielles des autres. Pour souligner ce clivage, la *profondeur* de la peine des Bertram et *l'ouverture* de leurs sentiments aux Price ne rencontrent qu'un souci opposé, celui non seulement du vêtement, qui masque, mais surtout de la *fermeture* du bagage. Le contenu n'intéresse nullement les Price, bien plus occupés quant à eux à chercher un contenant. Le cercle ne figure ainsi plus le lien familial mais la barrière : « the ties of blood were little more than nothing. An attachment, originally as tranquil as their tempers, was now become a mere name » (*MP*, 445). Contre toute attente, lorsque le dernier drame lui est conté, Fanny Price elle-même, qui partage un lien d'autant plus fort avec les Bertram qu'elle est comme leur fille adoptive et est, de plus, profondément éprise de leur fils, éprouve également des difficultés à partager leur peine tant sa joie personnelle de retrouver Mansfield Park prend le dessus :

To be going so soon, sent for so kindly, sent for as a comfort, and with leave to take Susan, was altogether such a combination of blessings as set her heart in a glow, and for a time, seemed to distance every pain, and make her incapable of suitably sharing the distress even of those whose distress she thought of most. [...] She was obliged to call herself to think of it, and acknowledge it to be terrible and grievous, or it was escaping her, in the midst of all the agitating, pressing joyful cares attending this summons to herself. (*MP*, 461)

*Persuasion* est ainsi loin d'être le seul roman à convoquer la notion de cercle et à l'analyser dans ses rapports aux relations sociales et à la connaissance. Tous le font, et *Sanditon*, *Pride and Prejudice*, *Persuasion*, *Emma* et *Mansfield Park* plus que les

autres<sup>122</sup>. Aucun roman ne masque le pendant négatif du cercle qui, souvent, est qualifié de « petit ». Dans *Persuasion* « the Kellynch circle » est défini comme « the small limits of the society around them » (*P*, 20) et fait écho à « the small circle of friends » de *Northanger Abbey* (75), au « much smaller circle » convoqué dans *Mansfield Park* (160) ou encore, dans *Sanditon*, au cercle restreint d'amis et de connaissances du couple Heywood : « Marrying early and having a very numerous family, their movements had been long limited to one small circle » (330). Si la petitesse du cercle est toujours soulignée, elle n'est pas toujours gage de réconfortante intimité. Elle se fait rappel constant qu'hors du cercle, nulle connaissance n'est assurée. C'est ce que signale l'exemple de Fitzwilliam Darcy dans *Pride and Prejudice* dont personne, en dehors de ses proches du Hertfordshire, ne connaît la véritable nature ni n'est capable de dresser un portrait moral authentique : « the circle in Hertfordshire to which he was known would not have recognized it for M. Darcy » (*PP*, 171). À chaque cercle, sa limite cognitive.

On s'en souvient, cette critique avait d'ailleurs été adressée, à de multiples reprises et assez rudement parfois, à l'auteur elle-même, qui assurait que pour un roman « 3 or 4 families in a country village is the very thing to work on »<sup>123</sup>. Walter Scott, Charlotte Brontë, Elizabeth Barrett Browning, Mark Twain, D. H. Lawrence et Emerson n'avaient pas hésité à crier haro sur ses choix thématiques restreints, évacuant le contexte historique de la révolution française et des guerres napoléoniennes pour ne se concentrer que sur la sphère domestique et le cercle limité des mœurs de la gentry. D'aucun qualifia sa vision de « parochial », reprochant à l'auteur, décrite comme « a spinster living in the sheltered margin of her period », « the narrowness of her work »<sup>124</sup>. Tony Tanner a rappelé la dureté des propos d'Emerson notamment, selon lequel avec Austen « Never was life so pinched and narrow »<sup>125</sup>. Embrassant ce reproche à bras le corps, la romancière elle-même n'hésitait d'ailleurs pas à se définir, de son propre aveu, comme « the most unlearned and uninformed female who ever dared to be an authoress », la femme écrivain revêtant judicieusement l'habit de la modestie dans une humilité propice

---

<sup>122</sup> À titre indicatif, et bien que *Persuasion* soit le roman le plus donné en exemple pour ce qui est de la thématique perceptive, si l'on dénombre 8 occurrences du terme « cercle » dans *Persuasion*, on en dénombre plus du double tant dans *Emma* que dans *Mansfield Park*, comportant respectivement 18 et 19 mentions de ce nom.

<sup>123</sup> Célèbre commentaire formulé par Jane Austen dans une lettre adressée à sa nièce Anna Austen, datant du 9-18 septembre 1814 et reproduite dans *Jane Austen's Letters*, D. Le Faye (éd.), Oxford, Oxford University Press, 2011 (1995), Lettre 275.

<sup>124</sup> Tony Tanner, *Jane Austen*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1986, p. 1.

<sup>125</sup> Commentaire paru dans les journaux d'Emerson de 1861 et retranscrit dans Tony Tanner, *Jane Austen*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1986, p. 9.

au pardon. Outre que ce grief à l'encontre de la romancière n'a plus lieu d'être – les exégèses ayant révélé depuis la présence indéniable d'éléments relatifs aux guerres napoléoniennes, notamment<sup>126</sup> – il n'en reste pas moins qu'Austen avait pleinement conscience de la double nature du cercle.

C'est ce que tous ses romans signalent. S'il est une dimension négative de la restriction du champ d'observation pour Austen, il est également une dimension éminemment positive de celle-ci. Elle est synonyme d'acuité visuelle ainsi que de connaissance fine et assurée des éléments constitutifs du cercle. Dans *Mansfield Park*, la réponse de Mary Crawford à la question posée par Edmund quant à l'étendue de ses connaissances sur la Navy (« “Do you know anything of my cousin's captain?” », 61) est en ce sens particulièrement éclairante. Ayant fréquenté chez son oncle « a circle of admirals », celle-ci éprouve une certaine fierté à révéler qu'elle est absolument incollable sur ce sujet : « 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. ». Même si elle se doit de concéder que ses connaissances ne vont pas au-delà de cette ligne démarcatrice : « “but,” with an air of grandeur, “we know very little of the inferior ranks. Post-captains may be very good sort of men, but they do not belong to us.” » (*MP*, 61). On le voit, l'image du cercle se double à l'occasion d'une réflexion sur les démarcations sociales, sur la hiérarchie et la porosité, ou non, de ces limites. Nous ne nous attarderons pas sur cet aspect particulier, pour nous concentrer sur la dimension à la fois perceptive et cognitive du cercle. Sa présence indique qu'Austen avait conscience de l'imperfection de toute vision, constamment soumise à un point de vue.

---

<sup>126</sup> Certains critiques se sont opposés à cette vision restrictive – qui n'envisageait les romans austéniens qu'en termes de limitations négatives – sans pour autant dresser la liste des références au contexte historique de l'époque présentes dans les œuvres austéniennes et ainsi remettre intrinsèquement en question cette restriction de champ. Stuart Tave, par exemple, n'a pas cherché à nier ce « tight and demarcated little world [...] restricted in its scope » mais à en souligner sa grandeur intrinsèque. Ainsi objecte-t-il en premier lieu : « the restrictions in the world of Jane Austen's heroines do not make their choices less significant. As boundaries become clear and close and alternatives are few and final, choice becomes more heroic ». Il rejette en second lieu, et de manière tout aussi convaincante, la faible portée du monde représenté, lui conférant au contraire une valeur universelle : « That definition, clarity of atmosphere, fullness of articulation, with which she gives us the actions of men and women in common life, give her stories such original simplicity that it is understandable why even sophisticated critics have thought of her as a primitive. Her stories have a freshness and firstness, even while what we see seems to have happened many times before, and will happen again, because it is in the inevitable order of things; it is an old story, always beginning, the same story, always different. In that sense hers is a timeless world, where life repeats and renews itself in each well-lived individual life. And in that sense it is a spacious world », *Some Words of Jane Austen*, Chicago, University of Chicago Press, 1973, p. 33-35.

L'auteur n'a de cesse de souligner deux points essentiels. Tout d'abord, que chacun ne voit que ce qu'il souhaite regarder ; c'est-à-dire que chaque cercle se concentre sur ses propres objets, quitte à ce qu'ils soient aux antipodes de ceux des cercles adjacents. C'est ce que reflète la multitude de cercles existants ainsi que la dichotomie Elliot / Musgrove dans *Persuasion*. Ensuite, que même si, à l'intérieur d'un cercle par exemple, le même objet vient à être considéré, celui-ci sera toujours perçu sous un angle différent. Alistair Duckworth l'a admirablement bien montré en prenant cette fois l'exemple d'Elizabeth Bennet observant la beauté du jardin depuis les diverses fenêtres de la demeure de Pemberley<sup>127</sup>. La perception résulte d'une position particulière, voire de l'adoption volontaire d'un certain point de vue. Le réel est ainsi toujours envisagé sous une multiplicité d'angles différents. Le point de vue d'une même personne pouvant en outre évoluer avec le temps, comme l'indique la déambulation d'Elizabeth d'une pièce à l'autre dans la demeure.

Mais le perspectivisme d'Austen ne cède jamais le pas à un relativisme sceptique. Duckworth a noté que la vision de l'objet toisé n'était pas toujours subjective, que la vérité n'était pas relative à chacun puisque tous les points de vue s'accordent dès lors qu'ils font face à la beauté du monde : « that which is good and true in life resists the perversions of the individual viewpoint, as Pemberley is a beautiful scene from wherever it is viewed. », 312. Nous ajouterons que, si chacun regarde le monde non seulement depuis son propre cercle, mais avec sa propre lunette, cela ne signifie nullement que l'aspect de la vérité dévoilé soit entièrement faussé et dépourvu de toute valeur. Au contraire. D'où le conseil formulé par Jane Austen à sa nièce ayant entrepris d'écrire un roman, dans lequel certains des personnages, quittant leur domicile et leurs habitudes anglaises, feraient l'épreuve du hors-cercle :

you had better not leave England. Let the Portmans go to Ireland but as you know nothing of the manners there, you had better not go with them. You will be in danger of giving false representations. Stick to Bath and the Foresters. There you will be quite at home.

Plus que d'être simplement consciente que toute restriction du champ d'observation, impliquant une vision certes parcellaire, possède également une dimension positive,

---

<sup>127</sup> Alistair Duckworth, *The Improvement of the Estate: a Study of Jane Austen's Novels*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1971, p. 116-143.

Austen va jusqu'à faire de cette vision circonscrite un principe même d'écriture. Parce que son domaine de compétences, ainsi que celui de sa nièce, est plus celui de la sphère domestique que celui des voyages et des contrées lointaines, autant ne pas l'outrepasser au risque de travestir la réalité. La restriction du champ de perception, symbolisée par l'image du cercle, ne doit pas nécessairement être rejetée parce qu'elle ne serait que cloisonnement préjudiciable au savoir. Elle constitue un problème de perception inévitable, dont il s'agit de prendre conscience, mais qui peut en un sens être dépassé puisqu'elle ne signifie pas que tout accès à la vérité soit bloqué. Loin de là.

On l'a vu, chez Austen le cercle peut même correspondre à une exigence de vérité et être érigé au rang de critère méthodologique non seulement valide mais désirable.

### 3.2. La cécité généralisée

Le problème associé au perspectivisme n'est pas tant que la perception visuelle – et au final cognitive – du monde environnant résulte d'un point de vue, qui n'offrirait qu'*un aspect* de l'objet perçu. Le problème est, bien plutôt, que ce point de vue puisse provenir d'un regard *faussé*, la représentation en résultant devenant elle aussi erronée. Les romans austéniens mettent en effet l'accent sur les problèmes de regard initial du sujet percevant.

#### *-Le refus de voir*

Ainsi, *Persuasion* met en exergue l'aveuglement de certains de ses personnages. Sir Walter Elliot et sa fille Elizabeth, endettés au point de devoir céder leur propriété, manquent cruellement de discernement. Signe de leur infériorité intellectuelle et morale, ils sont dans l'incapacité de voir, contrairement à Anne Elliot et à leurs deux amis Lady Russel et Doctor Shepherd, la gravité de la situation avec laquelle ils sont aux prises. Lady Russel perçoit quant à elle clairement l'étendue du problème, mais tend à fermer les yeux sur la part de responsabilité du baronnet dans ce fiasco : « She had a value for rank and consequence which blinded her a little to the faults of those who possessed them » (*P*, 9). Parce que ses liens d'amitié sont forts avec Sir Walter Elliot, parce qu'en tant

qu'épouse de chevalier elle partage avec le baronnet un statut social relativement élevé, parce que l'infériorité de son rang par rapport à celui de baronnet ainsi que l'estime qu'elle éprouve à l'égard d'une noble lignée l'incite à en respecter les héritiers, Lady Russel ferme les yeux sur certains points, dans un aveuglement qui est signe de partielle compassion. L'on notera en outre la présence intéressante du quantifieur « a little » dans l'expression « blinded her a little », comme s'il pouvait exister différents degrés de cécité.

Chez Austen, en effet, un personnage peut être plus ou moins aveugle selon qu'il ne voit pas, tout simplement, ou bien qu'il ferme les yeux volontairement, selon également qu'il en soit conscient ou non. L'aveuglement du Capitaine Wentworth par exemple, vis-à-vis de l'amour qu'Anne éprouve pour lui, n'est pas involontaire ; ce dont il ne prendra conscience que tard dans le récit : « lamenting the blindness of his own pride » (*P*, 162), « I did not understand you. I shut my eyes, and would not understand you, or do you justice », « six years of separation and suffering might have been spared » (*P*, 164). Ce n'est pas tant qu'il n'ait pas vu les sentiments persistants d'Anne à son égard, mais plutôt qu'il ait sciemment fermé les yeux, l'expression de la volonté « would » associant explicitement son aveuglement à un refus de voir.

### *-Le regard ébloui*

Cette déficience visuelle du regard initial se retrouve dans les autres romans, sous des formes néanmoins différentes. *Lady Susan*, *Pride and Prejudice* et *Sense and Sensibility* notamment introduisent l'idée de « love at first sight », d'une présence éblouissante qui serait source d'aveuglement.

Dans *Lady Susan*, la crainte que Reginald De Courcy ait succombé à la beauté de la séductrice éponyme, décrite comme alliant « Symmetry, Brilliancy and Grace » (*LS*, 214), s'avèrera justifiée. Nulle certitude préalable quant à ses propres capacités de perception (« by all that I can gather, Lady Susan possesses a degree of captivating Deceit which must be pleasing to *witness* and *detect* », 212, nous soulignons), nuls avertissements et menaces paternels n'y pourront rien changer, Reginald sera effectivement immédiatement « blinded by a sort of fascination » (*LS*, 223), « blinded [...] to her faults » (*LS*, 224). Le danger de l'éblouissement est également évoqué dans *Pride and Prejudice*. C'est effectivement la jeunesse et la beauté éclatante de Mrs. Bennet dans



son jeune âge qui a captivé Mr. Bennet et l'a poussé à l'épouser ; ce plaisir initial des yeux l'ayant momentanément rendu aveugle à leur incompatibilité morale et de caractère. Mrs. Bennet finira effectivement par tant sortir des yeux à son époux que ce dernier éprouvera le besoin fréquent de la placer hors de sa vue, se réfugiant dans la pénombre de sa bibliothèque. C'est ce même danger de capture visuelle qui, dans *Sense and Sensibility*, frappe Edward, fiancé à dix-neuf ans à l'éblouissante Lucy Steele<sup>128</sup> ; fiançailles qu'il regrettera amèrement et s'efforcera de garder secrètes, dans l'ombre, comme pour les effacer. On le comprend, au travers de cette transformation de la présence éblouissante en absence et en besoin d'obscurité, à travers son association à l'erreur et à l'aveuglement, ces deux exemples similaires offrent en réalité une condamnation de ce thème central à la rhétorique sentimentale qu'est l'éclat lumineux<sup>129</sup>. La présence éblouissante présente des dangers et doit, de fait, être écartée.

L'on notera à ce titre que les relations amoureuses pérennes sont justement celles qui naissent loin de tout danger d'éblouissement. Dans *Persuasion*, la relation amoureuse entre Anne et le Capitaine Wentworth, essentiellement décrite en termes visuels d'ailleurs, ne pourra s'imposer, paradoxalement, qu'à partir du moment où Anne aura perdu de son éclat. « [H]er loss of bloom » est soulignée à plusieurs reprises (*P*, 20 ; 41 ; 101). C'est pourtant à partir du moment où la jeune femme ne brillera plus que la flamme entre elle et Wentworth pourra se rallumer pour ne plus jamais s'éteindre. De façon quelque peu similaire, dans *Pride and Prejudice*, la première rencontre prévue entre Charles Bingley et les filles Bennet – comprenant Jane, sa future épouse – se fait à l'abri de tout éblouissement :

---

<sup>128</sup> Lucy « [has] considerable beauty » (*SS*, 87). La beauté de la jeune femme est associée, si l'on prend en compte l'étymologie latine du qualificatif (*considerare*, de *siderare* : subir l'action des astres), à la notion de luminosité. Surtout, c'est une beauté qui aveugle : Edward, contrairement à Elinor, est « blinded by her beauty » (*SS*, 90).

<sup>129</sup> Jean Starobinski, dans *L'œil vivant*, rappelle qu'un des éléments caractéristiques des romans sentimentaux est l'association de la première rencontre amoureuse avec l'introduction frappante d'une présence éblouissante. Il écrit, dans son chapitre sur Corneille : « Corneille a-t-il inventé cette mythologie de la présence efficace ? Assurément non. C'est un thème favori de la rhétorique amoureuse de l'époque, qui l'a reçu d'une longue lignée de prédécesseurs. Une jeune beauté, élue du poète, conquiert tout l'univers par son seul éclat, rend l'aurore jalouse (motif de *La belle matineuse*), donne aux fleurs une raison de fleurir (pour figurer dans *La Guirlande de Julie*). Non seulement la préciosité, mais l'âge baroque tout entier en ont fait l'un de leurs lieux communs. Un être ne peut se montrer admirable sans devenir le centre de l'univers ». Starobinsky précise « (c'est) une rhétorique qui emprunte ses armes à une émotion très primitive : le saisissement devant le sacré et sa lumière. », Jean Starobinski, *L'œil vivant*, Paris, Gallimard, 1999 (1961), p. 32-34.

In a few days Mr. Bingley returned Mr. Bennet's visit, and sat about ten minutes with him in his library. He had entertained hopes of being admitted to a sight of the young ladies, of whose beauty he had heard much ; but he saw only the father. (*PP*, 7)

De cette rencontre, aucun échange langagier ne ressort. Seul le motif de la vue importe. Raison principale de la présence de Bingley, déception principale également, tout tourne autour du motif du désir d'éblouissement et de la frustration de ce désir. Pourtant Charles Bingley et Jane Bennet finiront par rayonner de bonheur (dans une félicité conjugale qu'ils souhaiteront d'ailleurs *voir* se répandre : « If I could but see you as happy! », 228). Comme si finalement la frustration visuelle et la mise à l'écart du risque d'éblouissement étaient les premiers garants d'une relation conjugale stable et sans ombre.

De la même façon, dans *Sense and Sensibility*, alors que Mrs. Dashwood révèle à Elinor l'amour du Colonel Brandon pour sa sœur Marianne, celui-ci n'est validé par la sage Elinor qu'une fois la notion de coup de foudre évacuée : « 'He has loved her, my Elinor, ever since the first moment of seeing her.' Here, however, Elinor perceived,—not the language, not the professions of Colonel Brandon, but the natural embellishments of her mother's active fancy, which fashioned every thing delightful to her, as it chose. » (*SS*, 238).

Tout se passe comme si la stabilité et la pérennité de la future relation conjugale reposait sur la mise à l'écart du risque d'éblouissement lors de la première entrevue.

### *-Le manque de recul*

L'écart justement, la notion de distance ou au contraire de proximité spatiale avec le regardé, introduit un troisième axe de réflexion quant aux problèmes associés aux sujets percevants. À plusieurs reprises chez Austen, la déficience visuelle est due à une trop grande proximité entre le regardant et le regardé.

Ce manque de recul se traduit par une absence de saisie parfaite de l'objet. La rencontre entre Willoughby et Marianne dans *SS* est marquée par l'aveuglement de cette dernière, qui, portée par son sauveur et gênée de pareille proximité, se trouve dans l'incapacité d'en observer les traits. Cette incapacité est d'autant plus évidente que Willoughby suscite par ailleurs l'admiration générale, se situant au centre de tous les

regards des autres femmes Dashwood (« Marianne herself had seen less of his person than the rest, for the confusion which crimsoned over her face, on his lifting her up, had robbed her of the power of regarding him », SS, 33). C'est effectivement la difficulté de perception visuelle qui prime lors de cette première rencontre, difficulté soulignée par toute une thématique de l'obscurité et du voile. À l'arrivée soudaine d'épais nuages venant obstruer les cieux, s'ajoute celle du voile de la brume puis du lourd rideau de pluie tombant sur cette scène de rencontre. L'impossibilité pour Marianne de tirer au clair quoi que ce soit quant à son sauveur prévaudra même par la suite ; personne, pas même le très sociable Sir John, n'étant capable d'apporter une quelconque lumière sur sa personne :

Sir John was rather puzzled. [...] 'I do not know much about him as to all *that*. But he is a pleasant, good humoured fellow, and has got the nicest little black bitch of a pointer I ever saw. Was she out with him to-day ?'

But Marianne could no more satisfy him as to the colour of Mr. Willoughby's pointer, than he could describe to her the shades of his mind. (SS, 34)

Ce qui semble relever de l'ordre du détail (la réponse de Marianne à Sir John non pas au discours direct mais par le filtre de la narration, à laquelle s'ajoute surtout leur incapacité réciproque à distinguer les nuances et les couleurs – tant « the colour of Mr. Willoughby's pointer » que « the shades of his mind » –) participe à mettre en avant l'omniprésence du motif du voile et de l'indistinction visuelle générale. En creux, c'est une nouvelle fois ce grand thème sentimental de l'éclat lumineux lors de la première rencontre qui est court-circuité.

Pour parer à l'indistinction, la distance se révèle ainsi nécessaire. La position d'observatrice, légèrement en retrait, est à l'évidence propice à une meilleure perception d'autrui, chose que révèle en de multiples occasions tant Fanny Price dans *Mansfield Park* que Charlotte Heywood dans *Sanditon*. Au chapitre 7 de ce roman par exemple, ce n'est qu'une fois une distance réinstaurée entre Charlotte et Sir Edward Denham, assis à ses côtés durant tout le début de sa visite, que cette dernière peut recouvrer de sa lucidité, balayant l'idée d'une attirance réciproque entre eux : « [their moving] cured her of her halfhour's fever, and placed her in a more capable state of judging, when Sir Edward was gone, of *how* agreeable he had actually been [...] [her] first glance told her that Sir Edward's air was that of a Lover.— There could be no doubt of his Devotion [not to her but] to Clara. » (S, 350). Avec un tant soit peu de recul, il suffit d'un simple coup d'œil

pour saisir parfaitement la situation. Distance semble rimer avec clairvoyance chez Austen<sup>130</sup>.

### *-Le regard empressé*

Deux derniers types d'aveuglement ressortent des romans. *Pride and Prejudice* met en scène, via le personnage d'Elizabeth, le problème du regard hâtif.

Il faut d'abord rappeler que, chose suffisamment rare pour être digne d'être soulignée, l'héroïne est dès le départ définie par une caractéristique physique bien précise : ses yeux. Fitzwilliam Darcy et Caroline Bingley relèvent tour à tour cette caractéristique principale ; « [her] pair of fine eyes » devenant la source de l'admiration de l'un, de l'agacement voire des moqueries de l'autre<sup>131</sup>. Elizabeth est en outre rapidement décrite comme possédant des qualités de perception supérieures. Charles Bingley la qualifie d'abord de « studier of character » (*PP*, 29). Ensuite, le reproche principal – sinon le seul – qu'elle adresse à sa sœur Jane se cristallise autour de son manque de discernement : « You never *see* a fault in anybody. All the world are good and agreeable *in your eyes*. » (*PP*, 10, nous soulignons). Ce reproche répété trouve d'ailleurs de nouveaux échos (« to be honestly blind to the follies and nonsense of others ! », 10), mettant l'accent sur la centralité de la problématique de la perception. Enfin, la voix narrative elle-même décrit l'héroïne en termes de capacité visuelle, et par opposition à sa sœur : « with more quickness of observation [...] than her sister » (*PP*, 11). Dans sa quête de sens, Elizabeth n'a d'ailleurs cessé de se concentrer sur le visuel. Elle s'appuie sans hésitation sur ce qu'elle voit des autres pour les définir : « there was a truth in his *looks* »,

---

<sup>130</sup> Les choses ne sont néanmoins pas si simples puisque, nous le verrons, la distance pose également le problème évident de la mise hors de portée visuelle.

<sup>131</sup> Rappelons certains sarcasmes liés aux yeux de l'héroïne.

À Netherfield, le départ des sottes Mrs. Bennet et Lydia, combiné à celui d'Elizabeth ayant quitté la pièce pour rejoindre sa sœur malade, est suivi d'une série de remarques narquoises de la part des résidentes Caroline Bingley et Mrs. Hurst. L'attrait des yeux d'Elizabeth se révèle l'une des cibles de moquerie principales –insistance traduite typographiquement par l'italique finale : « Mr. Darcy [...] could not be prevailed on to join in their censure of *her*, in spite of all Miss Bingley's witticism on *fine eyes*. » (*PP*, 32). Caroline Bingley dira plus tard d'Elizabeth à Mr. Darcy, dans une ironie toujours moqueuse, imaginant une union maritale entre eux, qu'elle juge impossible : « As for your Elizabeth's picture, you must not attempt to have it taken, for what painter could do justice to those beautiful eyes ? » (*PP*, 36).

L'on pourra noter finalement que, dans un dernier retournement ironique, ces sarcasmes liés au pouvoir des yeux de l'héroïne détenaient peut-être une part de vérité. Elizabeth ne voit pas correctement (« fine ») mais de manière limitée (liée à la 'finis', pourrait-on dire).

dit-elle en parlant de George Wickham, « one knows exactly what to think. » (*PP*, 59, nous soulignons). Pour l'héroïne, facultés visuelles et cognitives sont indissociables, les unes étant à l'origine des autres. Découvrir le monde c'est d'abord l'observer.

Pourtant, celle qui n'a cessé d'être portée au pinacle pour son acuité visuelle et sa sagacité commettra trois erreurs de perception monumentales. Elle ne parviendra à discerner au départ ni le caractère réel de Fitzwilliam Darcy (erreur que relèvera sa sœur : « My dearest Lizzy, do but consider in what a disgraceful *light* it places Mr. Darcy », 59), ni celui de George Wickham, ni même celui de son amie d'enfance Charlotte Lucas, qui, à sa plus grande surprise, acceptera d'épouser l'homme qui quelques jours auparavant avait demandé la main d'Elizabeth et s'était vu éconduit par cette dernière. Le problème de perception soulevé dans *Pride and Prejudice* est celui de la rapidité excessive de son appréhension visuelle du monde. L'indice laissé par la voix narrative quant à la plus grande clairvoyance de l'héroïne (« with more quickness of observation ») s'avère a posteriori indiquer son principal défaut de discernement. C'est a posteriori également, ou lors de la seconde lecture, que le lecteur saisira la justesse et la portée de l'aphorisme de Mr. Darcy, commentant la rapidité avec laquelle Elizabeth se targue d'écrire : « [t]he power of doing any thing with quickness is always much prized by the possessor, and often without any attention to the imperfection of the performance. [...] a precipitance which [...] can be of no real advantage to yourself or anyone else. » (*PP*, 33). Cette remarque vaut pour sa prétendue sagacité visuelle. Elizabeth veut en réalité tout voir trop vite. Laissant dans l'ombre des zones clé, sa vision d'autrui se révèle superficielle.

#### *-Emma ou l'impossible don de voyance*

Une dernière forme d'aveuglement est mise en exergue dans le roman *Emma* : celle du « foresight », de la pré-vision ou, en d'autres termes, du regard trop convoitant.

L'héroïne éponyme, régnant en maîtresse sur la ville de Hartfield, et donc symboliquement sur le domaine du cœur, est décrite comme ayant pour don principal, justement, sa capacité à percevoir les sentiments d'autrui et à imaginer des unions maritales à venir : « I must *look about* for a wife for him » (*E*, 12), dit-elle ouvertement à propos de son voisin célibataire Mr. Elton. Cette remarque constitue en quelque sorte la devise d'Emma. Pour tromper son ennui et sa solitude, son occupation principale consiste

en effet à chercher à distinguer visuellement des signes qui lui permettraient de repérer des couples potentiels. Celle-ci cherchera ainsi à voir et percevra des attentions, des gestes et des regards entre Mr. Elton et Harriet Smith par exemple, puis entre Harriet et Franck Churchill et enfin entre Harriet et Mr. Knightley qu'elle interprétera parce qu'elle souhaite voir – ou au contraire appréhende de voir – ces couples se former. Ces perceptions visuelles et ces prévisions caractéristiques du personnage seront néanmoins toutes mises en défaut. Que ses visions du monde s'apparentent à une même distorsion de la réalité, c'est ce que révèle au final la découverte qu'Emma se berçait d'illusions.

Mais que l'héroïne devra se débarrasser de sa vision romantique du monde, c'est surtout ce qu'indiquait, bien plus tôt, un épisode d'apparence secondaire et pourtant riche de sens. Cet épisode, digne d'être plus amplement pris en considération, est celui des bohémiens, au volume III, chapitre 3 du roman<sup>132</sup>. Il s'agit du passage au cours duquel Harriet Smith, lors d'une promenade sur une petite route de campagne avec sa camarade Mrs. Bickerton, finit par se retrouver en un lieu sombre et retiré où les deux jeunes femmes se font surprendre par un, puis toute une petite bande d'enfants gitans. Voyant que Mrs. Bickerton, prise d'effroi, a fui, ceux-ci finissent par attaquer la jeune Harriet, prise au dépourvu et immobilisée par une crampe, avant de n'être mis en déroute par Franck Churchill, dont le hasard avait voulu qu'il passât par là. Laura Mooneyham White est l'une des rares à avoir entrepris de trouver un sens à cet épisode, en analysant avec brio l'utilisation faite par Austen de cette image collective qu'est le groupe de gitans<sup>133</sup>. Devenus les figures archétypales du romantisme et du récit gothique, dans la littérature française et anglaise du XIX<sup>e</sup> siècle, les « Gypsies » évoquent le voyage et la liberté, l'exotisme, mais également l'inconnu, la truanderie, la menace sexuelle (109) et, caractéristique qui nous intéresse plus particulièrement ici, le don de voyance.

L'auteur critique parle de *prédications* (« the ability to tell the future ») mais nous pensons que la dimension visuelle de cette thématique intéressait Austen au plus haut point. Le problème de perception visuelle mis en avant dans le roman *Emma* est ainsi envisagé de manière originale, sous l'angle de la voyance. Charlotte Brontë a recours à cette association dans *Jane Eyre*, lorsqu'elle déguise son héros masculin Rochester en bohémienne, l'affublant de multiples voiles pour faire de lui une voyante, prête à lire l'avenir dans les lignes de la main de Jane. Or Laura Mooneyham White démontre que

---

<sup>132</sup> Faut-il rappeler que le chiffre 3 symbolise notamment le lien entre passé, présent et futur ?

<sup>133</sup> Laura Mooneyham White, « Beyond the Romantic Gypsy: Narrative Disruptions and Ironies in Austen's *Emma* », dans H. Bloom (éd.), *Blom's Modern Critical Interpretations: Jane Austen's Emma*, New York, Chelsea House, 2010, p. 109-126.

l'image traditionnelle du bohémien est judicieusement déconstruite chez Austen<sup>134</sup>. « The episode smacks far more of the comic-burlesque than it does of the heroic romance », conclut-elle de manière convaincante (114), avant de préciser que cette irrévérence envers la représentation traditionnelle du gitan sert différentes fonctions. L'épisode permet à l'auteur à la fois de relancer l'intrigue – rôle narratif en écho avec l'image des Gypsies « as story-tellers » –, de tourner en dérision les conventions romantiques, et de créer des résonances complexes avec l'intrigue et les personnages (112-118). Cette dernière fonction nous semble effectivement centrale en ce qui concerne la thématique visuelle. Car il faut souligner que cette aventure est surtout l'occasion pour Emma de reprendre immédiatement ses élucubrations :

Could a linguist, could a grammarian, could even a mathematician have seen what she did, have witnessed their appearance together, and heard their history of it, without feeling that circumstances had been at work to make them peculiarly interesting to each other?—How much more must an imaginist, like herself, be on fire with speculation and foresight ? (*E*, 263).

Une fois encore, la thématique visuelle est bien présente (« seen », « appearance », « imaginist », « speculation » – du latin 'observer' – « foresight »). Un lien direct est ainsi établi entre l'épisode des bohémiens et les propensions d'Emma à la voyance. Si l'image conventionnelle du bohémien est tournée en dérision, c'est ainsi pour mettre à mal, dans le même temps, toutes les prévisions d'Emma quant aux rencontres amoureuses.

Les difficultés de perception initiale sont par conséquent légion chez Austen, qui accorde une place éminente à la thématique visuelle, faisant la part belle à l'aveuglement dont les sources et les formes apparaissent multiples. Certains personnages sont dépourvus de toute capacité visuelle – signe de leur défaillance intellectuelle ou morale –, d'autres choisissent, par compassion, de fermer les yeux, d'autres encore refusent simplement de voir. Enfin, ceux dotés de la faculté de vision n'échappent pas aux problèmes perceptifs. Que le regard initial soit ébloui, trop empressé et superficiel, ou encore trop convoitant, la perception est toujours mise en défaut et la vue désignée

---

<sup>134</sup> « The Gypsies come onto the scene in *Emma* in a way opposed to the romance tradition in almost every particular » (114). L'attaque des gitans provient d'enfants, par exemple, rendant notamment caduques les risques sexuels et d'enlèvement.

comme trompeuse. L'accès au sens et surtout à autrui est ainsi décrit comme difficile dans tous les romans austéniens.

### 3.3. Mathesis<sup>135</sup> et subjectivité

#### *-Les certitudes subjectives*

La perception visuelle du monde alentour diverge fortement d'un personnage austénien à l'autre : elle est même, pour bon nombre d'entre eux, en proie à la démesure. Pour preuve, la perception individuelle va jusqu'à contaminer les vérités empiriques et scientifiques.

Nombres de personnages préfèrent substituer des certitudes subjectives aux mesures physiques et objectives. L'on pense, dans *Emma*, au portrait en pied dressé par l'héroïne et représentant son amie proche Harriet, faisant abstraction des proportions réelles du modèle pourtant placé sous ses yeux<sup>136</sup> ; tableau dont le degré de ressemblance, et donc la qualité, partagera l'ensemble des spectateurs présents. Loué par Mr. Elton (« It appears to me a most perfect resemblance in every feature. I never saw such a likeness in my life », 38), il sera au contraire décrié par Mr. Knightley pour qui ce non-respect des proportions constitue un travestissement du réel (« You have made her too tall, Emma », 38). Ce mépris des mesures physiques n'est néanmoins pas dépourvu de tout fondement ici. Il correspond simplement à une représentation intérieure et subjective de la réalité sociale, à une idéalisation de ce personnage féminin qu'Emma voudrait en réalité voir gagner en stature, parvenir aux plus hautes strates de la société malgré la supposée bassesse de ses origines. Dans la réaction d'Emma suite à la critique verbalisée de Mr. Knightley (« Emma knew that she had, but would not own it » (*E*, 38)) transparaît d'ailleurs l'existence de ce clivage entre acceptation de la réalité intérieure et rejet de la réalité sociale.

---

<sup>135</sup> Nous suivons la définition de Foucault en entendant la *mathesis* comme « science universelle de la mesure de l'ordre », Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 70.

<sup>136</sup> Erreur typique de la jeune femme qui avait au préalable esquissé les traits de Mr. Weston là encore au mépris de la réalité. Portrait qui avait entraîné des divergences d'opinion, mises en évidence par les variations dans le choix des adverbes : cette 'likeness' ayant été considérée par les uns comme « a very good likeness », « very like » ; par les autres comme « only too handsome—too flattering—[...] it was a little like » (nous soulignons).



Dans *Sense and Sensibility*, c'est également un problème d'évaluation des dimensions corporelles qui se fait le centre des conversations à Harley Street. La différence de taille entre Harry Dashwood et William Middleton, y fait effectivement longuement débat, divisant chacune des deux familles ainsi que leurs invités quant à la question de savoir lequel de ces deux jeunes de même âge l'emporte par la taille. On le sent bien, là encore, l'irrévérence pour les mesures physiques objectives trouve un début d'explication dans la quête, par les personnages, d'accroissement de statut ou de pouvoir personnel. Toujours est-il que l'intérêt de pareille scène tient dans la mise en exergue de la difficulté généralisée des personnages à se soustraire à leurs perceptions subjectives ; difficulté ici accrue puisqu'en l'absence de l'un des deux intéressés, et contrairement à l'exemple cité plus haut, la vérité objective ne finit jamais par éclater. Et le lecteur de rester par conséquent sur la subjectivité de la mesure. Que l'objet à mesurer soit ou ne soit point sous les yeux, les perceptions subjectives de certains personnages prennent le pas sur les données objectives et visuelles.

Pire, les personnages font non seulement fi des mesures, mais les défient à de nombreuses reprises. Le relativisme menacerait-il ? Distances kilométriques, superficies, tailles corporelles, températures voire âges connus et affirmés avec certitude par les uns sont largement mis en doute par les autres. Ces oppositions peuvent concerner deux personnages. C'est le cas par exemple dans *Northanger Abbey* de Mr. Allen notamment, contredit par son épouse à propos de la distance séparant leur résidence du village de Salisbury : « Mr. Allen says it is nine, measured nine ; but I am sure it cannot be more than eight. » (NA, 16). Parfois l'opposition concerne non pas deux personnages, mais un personnage et la voix narrative :

as Isabella had arrived nearly five minutes before her friend, her first address naturally was—'My dearest creature, what can have made you so late? I have been waiting for you at least this age! [...] I am sure I have been here this half hour. (NA, 23-4)

A l'évidence, c'est ici le temps psychologique, tel que perçu par Isabella – d'un naturel excessif<sup>137</sup> – qui s'oppose au temps social (« five minutes »), indiqué dans le récit précédant le discours direct. Que le conflit de perception concerne deux personnages, ou un personnage et le récit hétérodiégétique comme ici, le but reste identique. Toujours, il

---

<sup>137</sup> D'où le « naturally » précédant le superlatif « dearest » et l'intensifieur « so ».

s'agit de complètement discréditer celui ou celle ne se conformant pas à l'objectivité scientifique des mesures réelles. À travers leur attitude, Isabella et Mrs. Allen sont ainsi désignées comme des personnages peu fiables alors que Mr. Allen et le narrateur sont valorisés.

C'est en outre ce que nous confirme une troisième et dernière forme de clivage, intérieur cette fois-ci, c'est-à-dire non pas entre deux personnages, ni entre un personnage et l'instance narrative, mais au sein d'un même individu. Penchons-nous de plus près sur le personnage de Mrs. Allen. Alors que l'héroïne Catherine n'a qu'un seul souhait, que le temps se mette au beau, de façon à ce que sa promenade dans la campagne de Bath avec ses amis les Tilney soit maintenue, son chaperon Mrs. Allen, peu à cheval sur la véracité de ses affirmations sans preuves, voire contraires aux faits, n'hésite pas à la rassurer : « She had no doubt in the world of its being a very fine day, if the clouds would only go off, and the sun keep out » (NA, 54). L'ironie est au départ douce, puisqu'on lit d'abord volontiers dans ce déni des faits pourtant présents sous ses yeux, une tentative attentionnée de la part de Mrs. Allen de tranquilliser sa jeune protégée.

Pourtant, Mrs. Allen finit rapidement par se contredire elle-même. Voyant la pluie tomber quelques instants plus tard, c'est sans hésitation aucune qu'elle assure alors : « I thought how it would be », avant que le récit indique qu'elle a une fois de plus changé d'avis : « Ten minutes more made it certain that a bright afternoon would succeed, and justified the opinion of Mrs. Allen, who had 'always thought it would clear up' ». Capable de maintenir avec ferveur deux positions antithétiques dans un intervalle particulièrement court, Mrs. Allen apparaît alors comme une véritable girouette. Inconstance que la voix narrative vient habilement souligner en associant ce personnage à la figure de l'oxymore ; ses certitudes étant effectivement définies comme « hésitantes » (« Mrs. Allen's wavering convictions », NA, 61).

Si certains personnages se discréditent ainsi par rapport à l'objectivité évidente d'autres personnages, voire de l'instance narrative, d'autres, comme Mrs. Allen, cumulent discrédit et auto-discrédit. Le peu de fiabilité de cette dernière contraste de manière saisissante avec l'attitude de son époux, Mr. Allen, parangon de la mesure, pour qui il est impossible d'affirmer avec certitude le temps qu'il fera, en l'absence d'outils de mesure appropriés : « She applied to Mr. Allen for confirmation of her hopes, but Mr. Allen not

having his own skies and barometer about him, declined giving any absolute promise of sunshine » (NA, 54).

*-Du défi des instruments de mesure*

Il est frappant de constater que, dans la grande majorité des romans austéniens, les instruments de mesure eux-mêmes ne font pas le poids contre certains personnages. Certains critiques ont relevé l'existence de ce rejet des données objectives dans *Northanger Abbey*, en prenant l'exemple du baromètre de Mr. Allen, jugé précieux par celui-ci et inutile par son épouse. Il s'agirait de souligner la justesse et l'intérêt de ce constat en ajoutant deux choses. Tout d'abord, que ce constat de l'échec des instruments de mesure face à la puissance du subjectif est largement généralisé chez Austen. Ensuite, qu'il débouche sur une critique à plusieurs niveaux.

Pour commencer, de nombreux autres instruments subissent le même sort dans *Northanger Abbey*. Les montres par exemple, ne semblent d'aucun secours pour convaincre l'excessive Isabella Thorpe de ses erreurs de perception temporelle : « [she] would neither believe her own watch, nor her brother's, nor the servant's [...] till Morland produced his watch, and ascertained the fact » (NA, 45). Nous savons que les montres sont associées à l'ordre. David S. Landes, qui a tracé leur histoire, a indiqué que, dès son origine, la mesure du temps était au service de la discipline, de l'établissement d'un ordre à la fois moral et social. Ainsi écrit-il au sujet des monastères Bénédictins, dont le recours quotidien aux cloches en firent les premières sociétés métronomiques : « 'Idleness,' wrote Benedict, 'is an enemy of the soul.' The fixing of a daily schedule of prayer was only part of a larger ordering of monachal activity. »<sup>138</sup> Les cloches furent suivies au XIV<sup>e</sup> siècle par des horloges, qui envahirent la vie publique en venant orner clochers et mairies, avant de venir régler l'intérieur des maisons. De manière plus intéressante pour notre analyse, puisque correspondant à l'époque austénienne, Landes note que le XVIII<sup>e</sup> siècle et la production standardisée de montres personnelles à un coût abordable furent à l'origine de la mise en place d'une nouvelle forme de discipline individuelle : « The mechanical clock was self contained, and once horologists learned to drive it by means of a coiled spring

---

<sup>138</sup> David S. Landes, *Revolution in Time: Clocks and the Making of the Modern World*, Cambridge, Londres, The Belknap Press of Harvard University Press, 1983, p. 67.

rather than a falling weight, it could be miniaturized so as to be portable, whether in the household or on the person. It was this possibility of widespread private use that laid the basis for time discipline, as against time obedience. »<sup>139</sup>

La maîtrise du temps est effectivement une injonction à l'ordre importante dans les romans austéniens. Quasiment toutes les références aux montres et aux horloges peuvent être ramenées à deux fonctions principales.

La première, au sein de l'univers diégétique, est de ramener les personnages, affairés à une activité et imperméables aux réalités extérieures, à la raison. Les références temporelles fonctionnent ainsi comme des rappels à l'ordre : elles constituent le moment où la réalité sociale et la bienséance reprennent le pas sur l'intime. Dans *Pride and Prejudice* par exemple, suite à la demande en mariage réussie de Darcy à Elizabeth, et alors que ceux-ci, aux anges, déambulent ensemble dans les alentours de Longbourn, la découverte de l'heure vient clore leur rêverie : « too busy to know anything about it, they found, at last, on examining their watches, that it was time to be at home. » (*PP*, 242). Les montres mettent un terme à la plongée dans l'individualisme, venant parer au vécu subjectif du temps, envisagé d'une certaine façon comme une transgression (« they had wandered about, till she was *beyond* her own knowledge »).

Les références aux montres sont également vectrices d'ordre d'un point de vue narratologique. Nombreuses sont celles qui marquent la fin d'un chapitre, servant ainsi à ordonner le récit. Le chapitre 20 de *Northanger Abbey* en est un bon exemple :

When taking out his watch [General Tilney] stopped short to pronounce it with surprise within twenty minutes of five! This seemed the word of separation, and Catherine found herself hurried away by Miss Tilney in such a manner as convinced her that the strictest punctuality to the family hours would be expected at Northanger. (*NA*, 111)

Les notions de ponctualité et de respect nécessaire de celle-ci organisent le récit en ce qu'elles permettent la clôture du chapitre. Dans les romans austéniens, les références aux montres fonctionnent ainsi doublement comme des rappels à l'ordre, d'un point de vue thématique et narratif<sup>140</sup>. Or, si l'on reprend notre exemple cité plus haut, concernant

---

<sup>139</sup> *Idem*, p. 6.

<sup>140</sup> Pour des exemples de références temporelles fonctionnant comme des doubles rappels à l'ordre, voir : dans *NA*, la fin du chapitre 20 ainsi que la fin du chapitre 26 (où la visite au presbytère de Woodston, propriété d'Henry Tilney, est non seulement rythmée par la montre du General Tilney mais se clôt sur un

l'attitude désinvolte d'Isabella envers les montres dans *Northanger Abbey*, l'on note qu'il faudra ainsi la consultation de pas moins de quatre d'entre elles pour tâcher de convaincre dans un premier temps l'exubérante jeune femme. Ce qui restera au final peine perdue puisque celle-ci ne pourra s'empêcher de conclure : « no two hours and a half had ever gone off so swiftly before » (NA, 45), finissant par affirmer, envers et contre tout, la supériorité selon elle du temps psychologique sur le temps social.

Tout comme dans le domaine linguistique, John Thorpe verse dans des exagérations similaires à celles de sa sœur. Lui, désavoue principalement les distances géographiques, s'opposant sans ambages tant aux mesures établies dans des guides professionnels qu'à celles indiquées sur les bornes jonchant le chemin. Au volume 1, chapitre 7 de *Northanger Abbey*, il brave ainsi les dires de son ami James Morland, qui professait avoir parcouru avec lui vingt-trois lieues : « Morland remonstrated, pleaded the authority of road-books, innkeepers, and milestones; but his friend disregarded them all; he had a surer test of distance. 'I know it must be five-and-twenty' » (NA, 29). Aucun doute ne subsistera quant à la subjectivité de sa perception des distances puisque, une page plus loin seulement, le lecteur prendra John Thorpe en flagrant délit de nouvelle interprétation personnelle des mesures, celui-ci affirmant que son cheval n'a nul besoin de repos, n'ayant parcouru qu'une petite distance : « Rest! He has only come three-and-twenty miles to-day; all nonsense » (NA, 30). Seule cette dernière affirmation emportera l'adhésion du lecteur : tout dans ces prises de mesure relève effectivement du nonsens, et particulièrement celles de John Thorpe.

Ce constat de la priorité donnée par certains aux perceptions subjectives, alors même qu'ils ont sous les yeux des mesures objectives, est relativement fréquent chez Austen et il n'est d'ailleurs pas l'apanage de *Northanger Abbey* mais ponctue la grande majorité des romans. L'on peut citer à titre d'exemple un passage d'*Emma*, dans lequel l'héroïne éponyme et son ami Frank décident de se rendre à Randalls, sur les lieux du bal qu'ils projettent d'organiser, afin d'aller voir par eux-mêmes s'il n'y aurait pas un salon plus grand que l'autre, conformément à leur souhait de départ, afin que leurs convives puissent danser plus à leur aise. Ces derniers n'hésitent ainsi pas à se rendre sur place

---

rappel à la réalité temporelle pour Catherine) ; dans *Pride and Prejudice*, la fin du chapitre 8 (« when the clock struck three, Elizabeth felt that she must go » où l'obligation sociale 'must' est intériorisée 'felt') et le chapitre 21 ; dans *Persuasion*, la fin du chapitre 15 (où le rappel de l'heure, tardive, fonctionne comme un rappel à l'ordre social et moral, mettant un terme à la visite de Mr. Elliot : « He staid an hour with them. The elegant little clock on the mantel-piece had struck "eleven with its silver sounds," [...] before Mr Elliot or any of them seemed to feel that he had been there long. »).

pour vérifier et ce malgré la connaissance des dimensions précises de la pièce, mesurée au préalable, par un homme connaissant les lieux et qui plus est d'autorité : le propriétaire et père du jeune homme, Mr. Weston (*E*, 194).

Dans *Mansfield Park*, la perception subjective de Miss Crawford est accentuée comme nulle part ailleurs, puisque, tout d'abord, elle contraste dans le même passage tant d'un point de vue spatial que temporel avec celle, mesurée, d'Edmund Ferrars (*MP*, 97). La scène extraite du chapitre 9, dans laquelle la séduisante jeune femme et son admirateur déambulent à Sotherton, découvrant l'immense propriété du Mr. Rushworth, témoigne du refus de se plier à la perception d'autrui, malgré des tentatives de conviction inédites. Alors que Miss Crawford demande confirmation à son admirateur de la distance parcourue à pied ensemble (« 'I am really not tired, which I almost wonder at; for we must have walked at least a mile in this wood. Do not you think we have?' »), ce dernier lui répond par la négative, le discours direct étant complété par la voix narrative, ajoutant une nouvelle dimension à l'opposition : « 'Not half a mile,' was his sturdy answer; for he was not yet so much in love as to measure distance, or reckon time, with feminine lawlessness. » Si l'on peut lire ici une critique implicite de l'amour comme facteur de perte de l'esprit, le pouvoir de conviction que la séduction féminine peut exercer sur un homme, le faisant embrasser la démesure, n'a aucun effet sur ce personnage masculin qui persiste et signe : « 'We have been exactly a quarter of an hour here,' said Edmund, taking out his watch. 'Do you think we are walking four miles an hour?' », « 'it could not have been more than a furlong in length.' » La réaction de Miss Crawford face à l'instrument de mesure est intéressante à plusieurs titres. Tout d'abord, elle ne fait pas que reproduire les erreurs d'une Mrs. Allen, d'une Isabella ou d'un John Thorpe, pour ne citer qu'eux. Elle les cumule, s'opposant ainsi fermement aux mesures à la fois temporelles (« 'Oh ! do not attack me with your watch. A watch is always too fast or too slow. I cannot be dictated to by a watch.' ») et spatiales :

'Oh ! I know nothing of your furlongs, but I am sure it is a very long wood ; and that we have been winding in and out ever since we came into it; and therefore when I say that we have walked a mile in it, I must speak within compass.' (*MP*, 97)

L'on notera, de surcroît, le recours final à l'expression 'to speak within compass', véritable paradoxe pour une Miss Crawford qui a jusque-là nié le pouvoir des instruments sur sa perception temporelle, mais n'hésite pas à les convoquer et à fonder sa seconde

tentative de conviction sur eux. Dans un retournement ironique, c'est finalement à la fois l'inanité des propos d'Isabella et le pouvoir des instruments qui sont affirmés ici.

*-Refus du relativisme*

Nous terminerons cette analyse des réactions face aux mesures physiques par une remarque sur *Persuasion*, qui présente la particularité de différer des romans précédents – quoique l'argument final soit identique – en ce que les mesures de temps niées par certains personnages sont celles de l'âge et en ce qu'elles s'opposent cette fois-ci non pas uniquement aux autres personnages ou au narrateur mais à l'auteur elle-même.

Alors que les marques du temps sur autrui sautent aux yeux de Sir Walter Elliot par exemple, ce dernier se refuse néanmoins à voir celles laissées sur son propre visage. Il occulte de plus l'âge de sa fille aînée Elizabeth :

It sometimes happens, that a woman is handsomer at twenty-nine than she was ten years before [...] It was so with Elizabeth; still the same handsome Miss Elliot that she had begun to be thirteen years ago; and Sir Walter might be excused, therefore, in forgetting her age, or, at least, be deemed only half a fool, for thinking himself and Elizabeth as blooming as ever, amidst the wreck of the good looks of every body else; for he could plainly see how old all the rest of his family and acquaintance were growing. (*P*, 5)

La critique est claire : l'écoulement du temps, visible puisque marquant la plupart des visages de ses sillons, ne peut de raison être éclipsé. L'ironie relativement clémente du « only half a fool », qui attribue un caractère insensé au seul déni de Sir Walter Elliot de ses propres rides, n'en est pas moins nuancée par le modal de l'incertitude (« might be excused ») qui frappe dans le même temps son second déni, celui de l'âge avancé de sa fille. La critique a gagné en sévérité. Car, en agissant de la sorte, Sir Walter Elliot commet une grossière erreur. Il s'oppose non seulement à l'ensemble du récit mais, en un sens également, à l'ensemble des romans.

À l'inverse de lui, Austen accorde en effet une attention particulière à l'âge dans toutes ses œuvres. John Mullan, dans un premier chapitre intitulé « How Much Does Age

Matter ? », a souligné combien la manière qu'avait la romancière de traiter l'âge dans ses romans sortait du commun : « Austen is singular in requiring us to notice the ages of almost all her major characters » (17), « she was unusual in doing this. In novels of the period it is conventional to be told the age of a heroine in the opening chapters, but rare to be told the age of any other character. » (17)<sup>141</sup>. Austen s'évertue effectivement à communiquer à son lecteur l'âge de ses personnages, ne réservant pas cette donnée aux seuls incipit, mais la distillant au fil du récit. Chose peut-être plus surprenante encore, elle ne s'attache pas à apporter cette précision uniquement pour ses héroïnes ou les personnages principaux évoluant à leur côté mais également pour ces personnages secondaires, voire simplement de passage ou mentionnés par un personnage secondaire. C'est le cas, dans *Sanditon* par exemple, de l'âge des frères et des sœurs Parker notamment, qui nous est communiqué alors qu'ils sont au départ simplement mentionnés par Mr. Parker et qu'ils n'interviendront que tard dans le récit<sup>142</sup>. S'ajoute également la précision de l'âge de Miss Lambe dans l'avant-dernier chapitre, alors que cette dernière n'est qu'une jeune touriste, sous la garde d'une certaine Mrs. Griffiths simplement de passage à Sanditon<sup>143</sup>.

Sir Walter Elliot, en refusant de se voir vieillir et surtout en oubliant l'âge de sa propre fille, s'oppose ainsi non seulement aux constants rappels de la part de l'auteur quant à l'importance de cette donnée, mais à tous ces personnages féminins, pour qui vingt-neuf ans constitue un âge avancé. Son refus de prendre en compte le temps qui passe s'oppose ainsi aux mesures anxieuses tant de sa fille Elizabeth (qui perçoit ses 29 ans comme « the years of dangers », *P*, 6)<sup>144</sup>, que de Charlotte Lucas dans *Pride and Prejudice* (qui à vingt-sept ans se hâte quant à elle d'assurer ses arrières en épousant Mr. Collins), que de Marianne dans *Sense and Sensibility*, selon laquelle enfin : « a woman of seven and twenty [...] can never hope to feel or inspire affection again » (*SS*, 30).

Il ressort de notre analyse que de nombreux personnages, refusant de se plier aux données observables de la réalité, voire désavouant l'autorité des instruments de mesure,

---

<sup>141</sup> John Mullan, *What Matters in Jane Austen? Twenty Crucial Puzzles Solved*, Londres, Bloomsbury Publishing, 2013, p. 11-23.

<sup>142</sup> Dans ce roman, à chaque description, l'âge est la première donnée indiquée ; donnée émaillant le récit puisque l'âge de Diana Parker nous est communiqué au chapitre 9 (*S*, 360), celui de son frère Sidney dans le 12<sup>ème</sup> et dernier chapitre (*S*, 377).

<sup>143</sup> Il ne faut pas oublier néanmoins qu'il s'agit d'un roman inachevé et que nul ne pourrait affirmer avec certitude le sort réservé ultérieurement à ce personnage pour l'heure relativement mineur.

<sup>144</sup> L'âge notamment de tous les dangers pour une femme en situation de célibat, selon Elizabeth.



adoptent une logique arbitraire, remettant en question l'hégémonie de la raison. Néanmoins, pour répondre à notre question précédente, cela ne signifie nullement que, dans les romans austéniens, le relativisme l'emporte. Ce rejet d'un monde mathématiquement mesurable, répondant à des vérités empiriques, est en effet largement dénoncé.

Plusieurs stratégies défensives sont adoptées. Certains personnages, aux certitudes toutes subjectives, s'autodiscreditent. C'est le cas de Mrs. Allen, d'Isabella Thorpe et de son frère John notamment. De surcroît, et à l'image du renforcement de la norme langagière vue plus haut<sup>145</sup>, certains autres personnages se posent en ardents défenseurs de la mesure. Mr. Allen, James Morland, Edmund Ferrars et George Knightley fonctionnent comme des garde-fous, soulignant, par opposition, les erreurs de perception de ceux refusant de s'appuyer sur la rigueur d'un raisonnement scientifique. Surtout, ces partisans de la mesure au sein de l'univers diégétique sont rejoints par les instances non seulement narrative mais auctoriale<sup>146</sup> pour garantir au final l'établissement de la raison comme norme. Tous rappellent qu'adopter une approche mathématique des expériences permet d'en évacuer l'arbitraire. La menace du relativisme sert ainsi la représentation d'un monde ordonné par des principes physiques et géométriques. Pour le dire autrement, avec les mots de Michel Foucault, nous dirions qu'il y a chez Austen, indubitablement, une « tentation de rendre la nature mécanique et calculable », attitude s'apparentant au « rationalisme classique »<sup>147</sup>. C'est une défense de l'existence d'une logique commune à tous, fondée sur des vérités de science et permettant d'accorder la variété des points de vue existants, qui émerge des romans austéniens.

En de plus rares occasions, néanmoins, des personnages s'éloignent des données mesurables du réel sans pour autant que cet écart paraisse totalement illogique. Nous l'avons vu avec les exemples d'Emma dressant le portrait de sa protégée – dont nous avons saisi les motivations, certes intérieures, mais réelles – et du débat autour de la taille des fils Dashwood et Middleton, jamais résolu, laissant régner la subjectivité de la mesure dans cet épisode de *Sense and Sensibility*. C'est qu'Austen avait conscience de l'existence parallèle de réalités intérieures, capables de tirailler et d'outrepasser celles extérieures,

---

<sup>145</sup> Cf notre sous-partie intitulée *Defendere*, mettant en exergue l'existence de « défenseurs du bien dire », parmi lesquels certains personnages ainsi que la voix narrative.

<sup>146</sup> Nous avons vu que les attitudes irrévérencieuses de Sir Walter Elliot dans *Persuasion* et d'Isabella Thorpe dans *Northanger Abbey* vis-à-vis de l'âge et des montres étaient contrées par l'attention particulière qu'Austen accordait au contraire à ces marqueurs temporels dans ses romans.

<sup>147</sup> Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, p. 70.

régies par la mesure et communément admises. Foucault parle de cette deuxième attitude face à la mesure avec justesse, comme d'une découverte, sous le rationalisme classique, d'un « jeu de 'forces contraires' : celles d'une nature et d'une vie qui ne se laissent réduire ni à l'algèbre ni à la physique du mouvement et qui maintient ainsi, au fond du classicisme, la ressource du non rationalisable » (70-1).

Ce qu'il faut retenir de ces deux attitudes face à la mesure, c'est finalement qu'elles indiquent une seule et même chose : l'appartenance de Jane Austen à l'âge classique. Car, comme l'indique Michel Foucault, « le fondamental, pour l'*épistémè* classique, ce n'est ni le succès ou l'échec du mécanisme, ni le droit ou l'impossibilité de mathématiser la nature, mais bien un rapport à la *mathesis* qui jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> demeure constant et inaltéré » (71). Chez Austen, quoiqu'il advienne, le mode d'être et les relations interpersonnelles sont toujours pensées dans leurs rapports à l'ordre et à la mesure. C'est là le cœur même de la pensée classique.

# **Chapitre II**

## **Éthique**

### **de l'attachement**

# 1. Loin du culte de l'individualisme : Sensus Communis

## 1.1. Un discours sur la Sociabilité

Nous nous sommes jusqu'ici efforcés de montrer l'ampleur des ruptures affectant l'univers austénien, tant réel que fictionnel. Aux bouleversements historiques, politiques, sociaux, économiques mais également familiaux et personnels fait écho, à l'intérieur des romans, le sens prégnant d'une déchirure – fragmentation sociale perceptible d'un point de vue tant langagier que visuel. Aussi, nous l'avons vu, la réflexion austénienne interroge-t-elle la nature humaine dans ses rapports sociaux, pour finir par exposer la difficulté de toute relation interpersonnelle véritable.

En ce sens, on pourrait voir dans ce constat des parentés avec la pensée Rousseauiste. Pour Austen comme pour Jean-Jacques Rousseau, le constat est double. Tous deux définissent en premier lieu non pas les individus mais les rapports humains comme centraux. « L'étude convenable de l'homme est celle de ses rapports », écrit l'homme de lettres, avant de préciser « [t]ant qu'il ne se connaît que par son être physique, il doit s'étudier par ses rapports avec les choses ; c'est l'emploi de son enfance ; quand il commence à sentir son être moral, il doit s'étudier par ses rapports avec les hommes ; c'est l'emploi de sa vie entière. » (*Émile*, liv. IV, OC IV, 493). Jane Austen ne s'intéresse pas à l'enfance. Ses plus jeunes héroïnes ont même dépassé le stade de l'adolescence. Mais elle partage la certitude selon laquelle pour comprendre l'homme il faut comprendre les rapports dans lesquels il s'inscrit. Car il n'est d'existence humaine dépourvue de liens à autrui. En second lieu, Austen partage avec Rousseau le besoin de dénoncer les aliénations de la société, la déliquescence des liens interpersonnels véritables, le poids de l'amour-propre qui disperse les individus dans des rapports viciés et superficiels. Chez l'un comme chez l'autre, derrière la critique de l'artificialité des rapports humains, derrière le constat d'une société qui se désagrège, fondée sur des discours inauthentiques et des regards opaques, apparaît clairement le vœu d'une communication reconquise, d'une unité harmonieuse retrouvée<sup>148</sup>.

Néanmoins, ici s'arrêtent les analogies. L'analyse austénienne diverge de celle de Rousseau en au moins deux points significatifs. La première différence a partie liée au degré d'intensité de leur critique sociale. Celle d'Austen ne constitue nullement une

---

<sup>148</sup> Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, 1971, p. 36-83.

révolte subversive. Elle n'est pas dirigée contre l'essence de la société contemporaine, que seul Rousseau juge pervertie au plus profond d'elle-même, réduite à un conflit généralisé<sup>149</sup>. La seconde différence concerne les solutions envisagées pour conjurer la déliaison menaçante. Chez Austen, contrairement à Rousseau, faire le constat, navré, de la fragmentation n'implique pas qu'il faille préférer revenir à un quelconque état de nature, se résoudre à mener une vie solitaire et forclosée, céder à l'individualisme<sup>150</sup>. Dans tous ses romans Austen va œuvrer à rétablir des liens interpersonnels véritables en soulignant leur importance d'un point de vue essentiellement moral.

### *-Attachement, engagement*

C'est ainsi selon une quête d'ordre, de stabilité et d'harmonie, en opposition directe aux multiples bouleversements historiques et personnels ressentis, que les écrits austéniens placent au centre de leur réflexion les notions de liens interpersonnels, d'engagement envers autrui et de sociabilité.

Le contenu lexical des romans témoigne de la prégnance de ces thématiques puisque force est de constater que les termes « attachment » et « engagement » (ainsi que les formes verbales qui leur sont associées, telles « attached » ou « engaged ») y sont légions. Kenneth Phillips, qui a étudié le vocabulaire austénien avec minutie dans son admirable ouvrage *Jane Austen's English*, est l'un des rares à avoir relevé cette caractéristique lexicale. Ainsi note-t-il rapidement : « the business of matchmaking is of paramount importance in the novels, and the [...] vocabulary she uses has its interest. An important and frequent verb is *to attach*, usually, but not always, used of affections between the sexes »<sup>151</sup>. Il dénombre ensuite les constructions syntaxiques associées au verbe « to attach »<sup>152</sup>, avant de passer à un verbe présentant des similitudes sémantiques,

---

<sup>149</sup> Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, 1971, p. 36-37.

<sup>150</sup> L'attrait de Jean-Jacques Rousseau pour cette solution individualiste a été largement souligné par la critique. Jean Starobinski, par exemple, écrit dans son chapitre intitulé « Solitude » que ce n'est qu'« [u]ne fois la société oubliée, une fois banni tout souvenir et tout souci de l'opinion des autres [que] le paysage reconquiert aux yeux de Jean-Jacques le caractère d'un site originel et premier. », *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, 1971, p. 59.

<sup>151</sup> Kenneth Phillips, *Jane Austen's English*, Londres, Andre Deutsch, 1970, p. 74.

<sup>152</sup> Elles sont au nombre de trois.

« to engage », dont il indiquera, là encore en une courte page, les divers emplois, constructions grammaticales et variations sémantiques.

Il convient de prendre la réelle mesure du poids accordé par Austen à ces expressions, le recours auxquelles est frappant à au moins deux titres. Premièrement, l'usage que la romancière fait de ces termes est en effet plus qu'abondant et cette remarque vaut pour tous ses romans majeurs. Très prosaïquement, à typographie et nombre de mots par page équivalents, l'on dénombre 57 occurrences du nom « attachment » sur les 380 pages que comprend *Sense and Sensibility*, 68 occurrences de ce terme sur les 473 pages que compose *Mansfield Park*, et 81 sur les 484 pages que constitue *Emma*. Ce ratio est relativement identique que ce soit pour *Northanger Abbey*, *Pride and Prejudice*, et *Persuasion*<sup>153</sup>. Il semble surtout qu'il soit élevé, largement supérieur à la moyenne. Pour tâcher d'en démontrer l'originalité, osons une comparaison avec d'autres écrivains. Puisqu'il s'agit de comparer ce qui est potentiellement comparable, penchons-nous par exemple, sur les écrits de Frances Burney, auteur présentant l'intérêt d'être contemporaine à Jane Austen, d'être une écrivain femme, auteur de romans dont les thématiques sentimentales laissent augurer du plus grand nombre possible d'occurrences du terme « attachment » (ainsi que de ses formes dérivées). Cette donnée que représentent les 81 occurrences d'*Emma* par exemple est d'autant plus considérable si l'on sait qu'il en existe seulement une dans les trois volumes que constitue le roman *Cecilia* (1782), 10 dans *Evelina* (1778) et 38 dans les 800 pages que comporte *Camilla* (1796). Pour le dire autrement, nulle part ailleurs, y compris dans les romans sentimentaux axés sur les fiançailles et le mariage comme dans ceux de Frances Burney, auteur qu'Austen admirait, semble-t-il n'être fait autant mention à cette notion d'attachement.

À cette première distinction s'en ajoute une seconde, grammaticale, mettant elle aussi en exergue la notion d'attachement dans les romans austéniens. Lorsque la romancière emploie la forme verbale « to attach », Kenneth Phillips note au passage qu'il lui arrive en effet de l'utiliser non pas – comme il est commun de le faire – en tant qu'adjectif participial (« he was attached to her ») ou suivi d'un pronom réfléchi (« To attach myself to your sister... ») mais de manière transitive (« doing everything in his

---

<sup>153</sup> Pour être précis, *Northanger Abbey* compte 28 occurrences en seulement 242 pages ; *Pride and Prejudice* 43 en 388 pages ; *Persuasion* 39 en 273 pages. Or à ce nom, il faut de plus ajouter les nombreuses mentions du terme « engagement ». Pour cette comparaison, nous nous sommes fondés sur les cinq volumes d'une même édition, celle de Robert William Chapman, *The Novels of Jane Austen*, Oxford, Oxford University Press, 1933 (1923).

power to attach her »). Or il s'agit là d'une construction syntaxique inédite : « a usage which seems to be her own development –it is first illustrated in the NED from her writing » (74). À lui seul, *Mansfield Park* regroupe sept exemples de cet usage idiosyncrasique du verbe, utilisé dans des acceptions différentes, pas seulement pour évoquer un lien d'amour mais également des liens familiaux (*MP*, 481), ainsi qu'amicaux, entre personnes de même sexe (*MP*, 484). Il ne semble pas que cette utilisation verbale particulière, impliquant qu'une personne soit mise en position d'objet, puisse réellement s'expliquer par un souhait de mettre en valeur l'existence de rapports de force entre certains personnages. Tour à tour, personnages féminins comme masculins prennent cette position d'objet. De plus, certains personnages faibles, inactifs et peu manipulateurs, telle Fanny Price dans *Mansfield Park*, se retrouvent en position de sujet. Ce qui est sûr néanmoins, c'est que pareille tournure ne put échapper aux lecteurs contemporains de Jane Austen : « They will now see what sort of woman will attach me, that can attach a man of sense » (*MP*, 306), combinant deux structures transitives inédites. Le lien interpersonnel – qu'il soit amoureux, amical ou familial – est mis en exergue chez Austen.

Cette centralité des liens amicaux, conjugaux, familiaux et filiaux se révèle dans une troisième et dernière particularité austénienne. Nombreux sont les critiques à avoir noté la rareté des descriptions physiques dans les romans. George Henry Lewes fut l'un des premiers à le constater, notant, dès 1859, la réticence d'Austen à décrire non seulement les demeures ou les jardins de ses romans mais également ses personnages, tant physiquement que vestimentairement<sup>154</sup>. Mary Lascelles opère par exemple un constat similaire en s'appuyant cette fois sur une révision apportée à *The Watsons*, notant que « she [Austen] had pruned her account of the Edwards' house of its minute particulars » ; remarque l'amenant à conclure que « she is noticeably sparing in her use of this sort of detail »<sup>155</sup>. Tel était d'ailleurs l'un des conseils principaux prodigués par Austen à sa nièce romancière : « Your descriptions are often more minute than will be liked [...] You give too many particulars of right hand & left »<sup>156</sup>.

S'appuyant sur Ian Watt, qui dans *The Rise of the Novel* a souligné la longueur et la méticulosité des descriptions chez Samuel Richardson pour ce qui est de *Pamela*

---

<sup>154</sup> George Henry Lewes, « The Novels of Jane Austen », *Blackwood's*, n° 86, 1859, p. 99-113.

<sup>155</sup> Mary Lascelles, *Jane Austen and Her Art*, Londres, The Athlone Press, 1995 (1939), p. 89.

<sup>156</sup> *Ibidem*, p. 89.

notamment<sup>157</sup>, Susan Fraiman rappelle en outre que cette absence relative de descriptions physiques chez Austen était peu commune à l'époque et donc fort susceptible de surprendre les lecteurs : « we may imagine their [the readers'] frustration at Austen's reticence about such matters »<sup>158</sup>. Lorsqu'à d'assez rares occasions surviennent quelques lignes descriptives à propos de certains personnages, l'absence de leur singularisation réelle se fait d'autant plus frappante. Une seule question semble occuper la romancière : la définition de chaque individu par les rapports qu'il entretient avec autrui. Pierre Goubert le formule peut-être mieux que quiconque : « La première question qui se pose concerne leur comportement en société. Quelles sont les manières de tel ou tel nouveau venu ? Quelle est sa façon d'aborder les gens (« his address ») ? Est-il emprunté, balourd, vif, aimable, loquace, taciturne ? »<sup>159</sup>. Ensuite seulement est parfois précisée leur position sociale ; puis interviennent les critères moraux. Ce qui nous intéresse ici, c'est cette primauté accordée aux relations humaines, au lieu même où l'on se serait attendu à la révélation de la valeur intrinsèque de l'individu. En d'autres termes, les personnages sont rarement considérés pour qui ils sont en eux-mêmes, indépendamment d'autrui. C'est leur valeur dans un rôle social qui est au centre des préoccupations austéniennes.

Ainsi pourrait s'expliquer une formulation qui ne manquait pas de nous intriguer : la mention de l'âge des personnages, singulière par sa fréquence, nous l'avions vu, mais également parfois par sa relative imprécision. L'approximation concernant l'âge des frères et sœurs Parker dans *Sanditon* (« Miss Diana P. was *about* four and thirty », « Sidney Parker was *about* seven or eight and twenty », 360 et 377, nous soulignons) nous avait surpris. Dans *Northanger Abbey*, on retrouvait cette double hésitation quant à l'âge du fils Tilney (« he seemed to be *about* four or five and twenty », 14, nous soulignons). Ici, le « seemed » semblait révéler que ces incertitudes provenaient du fait que les personnages étaient en réalité décrits non pas par l'instance narrative, omnisciente, mais par un second personnage dévisageant son voisin et ne pouvant qu'estimer son âge. Ce qui tendait à souligner, une fois encore, le rôle clé dévolu à la réception, à l'autre ; l'individu existant moins par lui-même que par le regard d'autrui.

---

<sup>157</sup> Ian Watt, *The Rise of the Novel*, Berkeley, University of California Press, 1957, p. 153.

<sup>158</sup> Susan Fraiman, *Unbecoming Women: British Women Writers and the Novel Development*, New York, Columbia University Press, 1993, p. 70.

<sup>159</sup> Pierre Goubert, « Le regard de la femme dans les romans de Jane Austen », *Cercles*, n° 1, 2000, p. 71-78.



Pourtant deux problèmes subsistent à cette explication. Si l'imprécision d'un personnage tentant d'estimer l'âge de son voisin semble vraisemblable, n'est-il pas incongru, par contre, que la fourchette d'âge fournie par le personnage soit aussi précise que « vingt-sept, vingt-huit ans » ? Un personnage toisant son voisin n'envisagerait-il pas naturellement une marge d'erreur plus grande, proposant un intervalle plus vaste, de deux à cinq ans (« vingt-cinq, trente ans »), plutôt que d'une seule année ? Plus surprenant encore, pourquoi, dans *Pride and Prejudice*, cette même approximation survient-elle cette fois au sein du récit hétérodiégétique (Charlotte Lucas was « about twenty-seven », *PP*, 13) ? Nous ne voyons d'autre explication que le souhait de la romancière de ne point octroyer plus d'individualité que nécessaire à ses personnages, afin de leur conférer avant tout une nature sociale, qu'il s'agirait de souligner.

Par leur rareté et leur contenu thématique peu commun (centré non pas sur l'individu mais sur ses rapports sociaux), les descriptions des personnages austéniens présentent ainsi une double particularité (voire une triple, si l'on tient compte de cette approximation liée à l'âge), qui ne peut que faire ressortir l'importance du tissu social pour leur auteur.

#### *-Austen et Shaftesbury : penseurs de la bienveillance*

Le lien interpersonnel, au centre des préoccupations austéniennes, est une caractéristique essentielle de ces écrits, qui servent une réflexion sur la nature humaine présentant des analogies frappantes avec la pensée philosophique de Lord Shaftesbury (1671 - 1713).

Si certains critiques ont émis l'hypothèse d'une influence shaftesburienne sur les écrits de Jane Austen, peu ont vraiment tenté de la développer. Gilbert Ryle fait néanmoins partie de ceux qui ont cherché à établir un parallèle plus précis entre la romancière et le philosophe. Comme lui, nous adhérons à l'idée principale selon laquelle Jane Austen est « a moralist » et que « [her] moral ideas derived, directly or indirectly, knowingly or unknowingly, from Shaftesbury »<sup>160</sup>. Dans ce même article, Ryle relève trois points communs aux deux écrivains. Il décrit en premier lieu, et de manière

---

<sup>160</sup> Gilbert Ryle, « Jane Austen and the Moralists », dans B. C. Southam (éd.), *Critical Essays on Jane Austen*, Londres, Routledge and Kegan Paul Ltd, 1968, p. 106 et 118.

convaincante, l'enchevêtrement de la pensée moraliste et de la pensée esthétique chez les deux auteurs<sup>161</sup> ; souligne ensuite leur recours commun au concept de « Mind », et, plus rapidement, indique l'existence de similitudes « in the vocabulary in which she talks about people »<sup>162</sup>. Nous souhaiterions, quant à nous, insister sur l'étroite affinité que présente la réflexion des deux auteurs en matière de lien social.

Tous deux s'intéressent à la nature humaine. Et à la question « qu'est-ce-que l'homme ? », tous deux répondent de la même manière : comprendre l'homme revient nécessairement à tâcher de saisir les liens dans lesquels il s'inscrit. Pour Shaftesbury, l'homme, fait de différents membres et parties, constitue un système, lui-même pris dans un système plus vaste, celui de la communauté, faisant elle-même partie d'un autre réseau, l'espèce humaine, en liens de dépendance avec d'autres systèmes – végétaux, animaux – et appartenant de fait à un ordre cosmique plus vaste encore. « All things in this world are united », résume le personnage de Theocles (*The Moralists*, II, iv, 274)<sup>163</sup>. Aussi Shaftesbury insiste-t-il sur ce point : les êtres ne vivent pas isolément les uns des autres. « There never was a time when humans lived individually outside of social arrangements » précise Michael Billig<sup>164</sup>. Autrement dit, il n'existe pas de réalité humaine qui ne soit sociale. Tout homme est toujours compris dans un réseau, lié à autrui. Cette certitude est le point de départ de la réflexion menée par Shaftesbury dans son œuvre philosophique majeure, les *Caractéristiques des hommes, des mœurs, des opinions, des époques* (1711), œuvre dans laquelle il s'attache à montrer la centralité des notions d'« interconnectedness » et de « sympathy ».

Pour Austen comme pour Shaftesbury néanmoins, si ces notions de « interconnectedness » et de « sympathy » doivent être prises en compte comme postulat de départ, elles ne sont, en elles-mêmes, pas suffisantes. Car il est un pas, qu'il s'agit de franchir, entre cette « sympathie » – entendue comme « le fait d'avoir des semblables » –

---

<sup>161</sup> Ainsi, comme pour Shaftesbury, la notion de goût, de beauté esthétique a partie liée avec le sens moral chez Austen : « her ethical vocabulary and idioms are quite strongly laced with aesthetic terms » ; « Jane Austen's moral system was a secular, Aristotelian ethic-cum-aesthetic », Gilbert Ryle, *op. cit.*, p.117 et 118 respectivement.

<sup>162</sup> Ryle n'entre néanmoins ici pas réellement dans le détail, indiquant seulement que « her stock of general terms in which she describes their minds and characters, their faults and excellences, is *en bloc*, Shaftesbury's. Almsots never does she use the bi-polar ethic vocabulary (the flat, generic antitheses of Vice and Virtue) », Gilbert Ryle, *op. cit.* p. 119-120.

<sup>163</sup> Anthony Ashley Cooper Shaftesbury, *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, L. E. Klein (éd.), Cambridge, Cambridge University Press, 1999. Nous citons dans l'ordre le titre du traité, la partie, section, puis page concernés.

<sup>164</sup> Michael Billig « Shaftesbury: Moral and Social Sense », *The Hidden Roots of Critical Psychology: Understanding the Impact of Locke, Shaftesbury, and Reid*, Londres, Sage Publications Ltd, 2008, p. 104.

et la « vertu sociale » – qui consiste à vouloir du bien à ses semblables<sup>165</sup>. Autrement dit, il s’agit, au-delà de la nécessaire prise de conscience de notre lien à autrui, de répondre à l’exigence morale de lui être profitable. Dans *Shaftesbury and the Culture of Politeness: Moral Discourse and Cultural Politics in Early 18th-Century England*, Lawrence Klein ajoute : « While humans were naturally sociable and naturally capable of virtue, they were not, to speak precisely, naturally good or virtuous. Virtue required training and work »<sup>166</sup>. Si l’homme s’inscrit nécessairement dans une toile sociale, la vertu sociale, elle, n’est qu’un possible, qui de plus peut se détruire.

La visée sera par conséquent identique chez Shaftesbury et chez Austen : cultiver, par le biais de l’éducation notamment, ces qualités sociales centrales que sont la politesse et la bienveillance afin de rétablir des liens sociaux véritables. L’on notera, dans le projet explicite de réforme morale des conduites humaines chez Shaftesbury ainsi que, chez Jane Austen, dans le constat de la contagion du vide communicationnel, une volonté didactique parallèle, celle d’œuvrer à recouvrer une certaine cohésion et harmonie du monde. La mélancolie, le ressentiment, l’inattention délibérée, qui poussent soit à s’aliéner autrui soit à médire de lui, voilà le danger pour les deux moralistes. La capacité des êtres à interagir avec leur famille, leurs amis, voire avec de parfaits inconnus, à communiquer, face à face par le dialogue, ou à distance, par le biais de la correspondance épistolaire comme dans *Lady Susan*, à faire preuve de mansuétude et à vivre ensemble harmonieusement, voilà ce qui les intéresse. En substance, donc, les analogies sont profondes : tout d’abord, la philosophie shaftesburienne est une philosophie de la politesse. Telle est la célèbre définition qu’il en donne : « To philosophize, in a just Signification, is but to carry *Good-Breeding* a step higher »<sup>167</sup>. Ensuite, on pourra souligner qu’il s’agit d’une philosophie attachant une importance capitale, tout comme la pensée austénienne, à l’échange conversationnel. « For Shaftesbury, discussion of philosophy was inextricable from matters of ‘politeness’, ‘manners’, ‘good-breeding’, ‘refinement’, ‘taste’, and ‘conversation’ »<sup>168</sup>.

---

<sup>165</sup> Nous devons ces définitions à Laurent Jaffro, *Éthique de la communication et art d’écrire : Shaftesbury et les lumières anglaises*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 60.

<sup>166</sup> Lawrence Klein, *Shaftesbury and the Culture of Politeness: Moral Discourse and Cultural Politics in Early 18th-Century England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 56.

<sup>167</sup> Anthony Shaftesbury, « Miscellaneous Reflections », dans *Characteristicks of Men, 3 Vols.*, Londres, 1711, III, p. 161.

<sup>168</sup> Lawrence Klein, *Shaftesbury and the Culture of Politeness: Moral Discourse and Cultural Politics in Early 18th-Century England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 34.

Sur ce point précis, il semble que le parallèle puisse être poursuivi, au-delà de la substance, au niveau de la forme. Klein avance ainsi que « Shaftesbury [wished] philosophy were not confined to the cabinets, closets, and laboratories of virtuosi » (38) ; il ajoute : « Like Addison, [he] wanted to bring philosophy out of ‘Schools and Colleges’, and ‘closets and libraries’ » (41). La philosophie ne pouvait pas être simplement théorique, il fallait au contraire qu’elle soit pratique et existentielle (40). Klein précise : « For both of them the new destination of philosophy was a zone we can call the public. In Shaftesbury, the destination of philosophy was [...] the space of gentlemanly conversation » (41). Autrement dit, chez Shaftesbury « the merger of breeding and philosophy produced a philosophy that was not only ethical and aesthetic in substance and practical and existential in nature, but also discursive in shape » (41). Si la substance des écrits des deux auteurs présente des similitudes non négligeables, il en est de même de leur nature et de leur forme. Au besoin shaftesburien d’une philosophie non pas théorique mais pratique, d’un public plus proche, et d’un format essentiellement discursif, répondent les choix austéniens analogues, non seulement du roman – genre accessible, favorisant un large auditoire – mais du dialogue, caractéristique essentielle de ses écrits.

Ainsi donc, pour Austen comme pour Shaftesbury, la capacité à s’extraire de son individualité pour s’ouvrir à autrui et aller à sa rencontre est essentielle. Le deuxième volume des *Characteristicks* (autrement dit, le traité moral *The Inquiry*) ainsi que *Sensus Communis* (la fin du premier volume des *Characteristicks*) insistent sur le fait qu’il faut développer cette aptitude sociale car c’est à la fois la voie de la félicité et un gage de moralité. La deuxième partie de *The Inquiry*, sous-titrée « Of the Obligations to Virtue », explore les raisons de faire preuve de vertu et apporte une précision d’importance quant à cette qualité morale. Selon Shaftesbury, en effet, la véritable vertu sociale est celle qui est considérée comme un objet de valeur en elle-même et non pas celle qui résulte d’un choix motivé par la seule crainte – politique ou religieuse – de se voir puni, que ce soit dans un futur proche ou dans l’au-delà. Shaftesbury insiste sur ce fait dans un long passage : la doctrine religieuse des rétributions et punitions dessert la vertu véritable en réduisant celle-ci à un simple calcul égoïste. La vraie vertu est autonome. C’est vers une bienveillance désintéressée que les actions humaines doivent tendre<sup>169</sup>.

---

<sup>169</sup> Nous nous fondons ici sur les études détaillées de Lawrence Klein, *Shaftesbury and the Culture of Politeness: Moral Discourse and Cultural Politics in Early 18th-Century England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 51-54 et de Fabienne Brugère, *Théorie de l’art et philosophie de la sociabilité selon Shaftesbury*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 80-81.

Si le philosophe insiste sur ce point, c'est qu'il se place en fervent opposant à l'individualisme en général. C'est là un point essentiel, où Austen rejoint encore Shaftesbury. Le lien à autrui constitue en effet pour les deux auteurs le fondement non seulement du bonheur humain mais de la moralité, car tous deux sont persuadés que la poursuite par chacun de son propre intérêt et de son propre bonheur ne peut être un bon principe de conduite morale. En cela, Shaftesbury et Austen s'opposent également fermement à la doctrine d'Epicure, laquelle ne vise que la plénitude de l'âme individuelle. L'Épicurisme, école philosophique fondée en 306 avant Jésus-Christ, repose sur une conception atomiste de la nature humaine. En d'autres termes, pour les épicuriens, les humains représentent des millions d'atomes poursuivant chacun leur propre trajectoire, mus par un unique but : la recherche de leur propre bonheur. Corollaire logique de cette assertion : l'homme est un être autocentré, en perpétuelle quête de plaisir et ne faisant montre d'aucune inclination véritable pour la vie en société. Klein ajoute cette remarque de poids :

unlike the stoic, the Epicurean was likely to *retreat from the public sphere* and to *cultivate an aloofness* from both domestic and civil affairs. While *love and marriage were to be avoided*, friendship was the social form promising the least disturbance and the most pleasure » (62, nous soulignons).

On le voit clairement, les pensées shaftesburienne et austénienne de la nature humaine sont en tout point opposées à la doctrine épicurienne. Les deux auteurs condamnent la subordination de la vertu au plaisir personnel, comme ils fustigent le retrait de la vie en société (« aloofness ») et, pour Austen essentiellement, le déni de l'importance des liens maritaux (« love and marriage were to be avoided »).

#### -« *Tying the knot* » : les liens du mariage

Si le contenu thématique et lexical des romans austéniens témoigne de la précellence de la notion d'attachement et de son lien avec la moralité, il en va de même de leur forme.

Se dégage en effet une structure narrative commune à tous les récits austéniens : la clôture de chacun d'eux sur un engagement marital. Cette remarque n'est à l'évidence pas

novatrice ; les critiques l'ont souvent noté : tous les romans, sans exception, aboutissent à une voire plusieurs unions des plus heureuses. « Jane Austen regularly avails herself of the convention of marriage-as-felicitous-closure » affirme Tony Tanner<sup>170</sup>. Cette remarque d'apparence si simple soulève néanmoins un point d'importance. Cela signifie que c'est une forme bien précise de lien à autrui vers laquelle souhaite tendre Jane Austen : un engagement d'autant plus fort qu'il est réciproque. Voilà ce qu'il faut intégrer : il ne s'agit pas d'un engagement unilatéral mais d'un lien pérenne, requérant le consentement mutuel des deux époux. *Mansfield Park* se conclut par exemple sur l'union tant souhaitée de Fanny Price avec Edmund Bertram, *Persuasion* sur celle d'Anne Elliott avec le Capitaine Wentworth ; la félicité des vertueuses héroïnes dans leur nouveau statut marital étant à chaque fois assurée, mise en exergue à grand renfort de superlatifs : « Emma admitted her [Harriet] to be the luckiest creature in the world, to have created so steady and persevering an affection in such a man;—or, if not quite the luckiest, to yield only to herself » (*E*, 379).

L'harmonie finale induite par ces mariages conclusifs est d'autant plus mise en avant que certaines intrigues se concluent sur plusieurs engagements matrimoniaux simultanés. C'est le cas des trois premiers romans. *Northanger Abbey* se conclut sur l'engagement conjugal de Catherine Morland et de Henry Tilney, couplé à celui de la sœur d'Henry. Dans l'épilogue de *Sense and Sensibility*, les deux sœurs Dashwood, Elinor et Marianne, s'engagent de concert. Enfin *Pride and Prejudice* se clôt sur le mariage d'Elizabeth Bennet avec Fitzwilliam Darcy, que vient couronner celui de sa sœur Jane avec l'ami le plus proche de Darcy : Charles Bingley. Dans tous ces romans, l'harmonie finale est ainsi d'autant plus apparente et solide que l'intrigue se conclut sur des unions doubles, de personnages extrêmement proches. Dans *Emma*, Jane Austen va jusqu'à apposer le mot *Finis* suite à trois unions successives.

La dernière image que convoquent les romans n'est donc pas la félicité conjugale d'un unique couple, dont l'unicité, traduite par les superlatifs, pourrait se révéler problématique, objet d'envie et porteuse d'éventuelle disharmonie sociale. On songera ici au potentiel agacement, empreint de jalousie, auquel Jane Austen fait ouvertement référence dans l'une de ses lettres adressées à sa sœur Cassandra :

---

<sup>170</sup> Tony Tanner, *Jane Austen*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1986, p. 11.

I have had a most affectionate letter from Buller; I was afraid he would oppress me by his felicity and his love for his wife, but this is not the case; he calls her simply Anna without any angelic embellishments, for which I respect and wish him happy.<sup>171</sup>

Bien plutôt, les romans s'achèvent sur la formation de communautés harmonieuses, favorisées par la proximité géographique des résidences des nouveaux époux.

Si le mariage permet l'assurance de stabilité, c'est parce qu'il se fait également synonyme d'ancrage spatial. En ce sens, la propriété et le domaine sont des notions clés chez la romancière, au même titre que le mariage. Dans *Sense and Sensibility* par exemple, en se mariant à leurs époux, Elinor et Marianne réintègrent par la même occasion chacune une demeure fixe, après avoir fait l'expérience de la perte du territoire légitime, expulsées comme elles le furent de Norland Park par l'indélicate Mrs. John Dashwood, contraintes à un déracinement en quittant le Sussex pour déménager dans le lointain Devon. La permanence et le caractère immémorial associés à la propriété du Delaford dans laquelle s'installe Marianne, cette « old mansion house », n'en accentue que plus le sentiment d'ancrage et de stabilité à la fois sociale et spatiale.

Ces conclusions, synonymes de plusieurs unions concomitantes, confèrent de surcroît une stabilité morale au monde romanesque ainsi créé. La justice poétique y règne en effet en maître. Prenons *Sense and Sensibility* pour exemple. Les héroïnes Elinor et Marianne ainsi que leurs époux Colonel Brandon et Edward Ferrars voient effectivement leur vertu, leur bienveillance et leurs efforts récompensés dans cette double union des plus heureuses. Dans le même temps que leurs mésaventures prennent fin (« in Marianne he was consoled for every past affliction ») richesse, santé et bonheur leur sont en effet assurés. Marianne devient non seulement « the patroness of a village » (SS, 268) mais son cœur, autrefois brisé et mettant sa santé en péril, est désormais présenté comme « whole » (SS, 268). Colonel Brandon, qui jusqu'alors avait paru fort morose et silencieux, retrouve, lui aussi, sa joie de vivre grâce au mariage : « [Marianne's] regard and her society restored his mind to animation, and his spirits to cheerfulness », dont la stabilité se trouve renforcée par le parallélisme de construction.

---

<sup>171</sup> Lettre datée du 8 novembre 1800 et citée dans l'ouvrage critique de Patricia Beer, *Reader I Married Him: A Study of the Women Characters of Jane Austen, Charlotte Brontë, Elizabeth Gaskell and George Eliot*, Londres, Macmillans, 1974, p. 3.

La romancière respectant le principe de justice poétique, les êtres vils sont de leur côté punis. La froide et calculatrice Lucy Steele épouse l'insipide Robert Ferrars, dans un engagement qui manquera clairement de réciprocité tant ce dernier est narcissique. John Willoughby, qui a trahi et abandonné Marianne, voit quant à lui son bonheur lui échapper :

Willoughby could not hear of her marriage without a pang; and his punishment was soon afterwards complete in the voluntary forgiveness of Mrs. Smith, who [...] gave him reason for believing that had he behaved with honour towards Marianne, he might at once have been happy and rich. (III, 14, 268)

Ayant épousé Miss Grey pour des raisons financières, celle-ci étant à la tête d'une fortune colossale, Willoughby vivra certes dans l'opulence, non pas frappé de tous les malheurs, mais sans jamais connaître un bonheur conjugal total :

He lived to exert, and frequently to enjoy himself. His wife was not always out of humour, nor his home always uncomfortable; and in his breed of horses and dogs, and in sporting of every kind, he found no inconsiderable degree of domestic felicity. (III, 14, 268)

L'ironie prime dans ce passage qui regorge de négations et d'adverbes faisant voler en éclat toute possibilité de parfaite union conjugale. À l'inverse du Colonel Brandon, Willoughby ne trouvera le bonheur que loin de « la société » de son épouse, auprès de ses animaux. L'union maritale chez Austen, en ce qu'elle permet la création d'un monde bien ordonné, distinguant notamment les bons des vilains, est ainsi vectrice d'une forme de stabilité supplémentaire, morale.

Le mariage constitue chez elle, et encore une fois à l'inverse des épicuriens, le pilier de société, l'incarnation de tout un système de valeurs. Suite à toutes ces ruptures, vécues, ressenties ou relatées, le mariage représente une stabilité finale souhaitable, d'ailleurs parfaitement incarnée par un verbe significatif chez Austen : le verbe « to fix ». Kenneth Phillips, s'appuyant sur une lettre manuscrite écrite de la main de Jane Austen ainsi que sur certains passages de *Pride and Prejudice*, a montré qu'elle utilisait à l'occasion ce verbe dans le sens d'« épouser ». Ceci, note encore Phillips, est relativement surprenant de la part d'une telle romancière car dans ce sens le registre de ce verbe s'avère plutôt



familier. Il y a fort à parier que Jane Austen voyait dans la polysémie de ce terme un potentiel évocateur des plus intéressants. Le verbe regroupe en effet les notions de mariage, de stabilité spatiale (il est utilisé en ce sens à plusieurs reprises dans *Pride and Prejudice*, notamment lorsque Charles Bingley assure qu'il prévoit de rester à Netherfield : « I consider myself as quite fixed here », 29) mais également de regard prolongé (« Mr. Darcy's eyes were fixed on her », 35), tous liés à une certaine forme de stabilité.

## 1.2. Bildungsroman et représentation

### *-Du besoin d'autrui dans la « re-présentation »*

Si mariage, stabilité et vision se trouvent réunis en un même terme (« to fix »), largement utilisé par Jane Austen, c'est que l'union maritale n'est en un sens envisageable qu'après que les problèmes de vision des héroïnes ont été résolus. Telle est effectivement l'une des autres acceptions du verbe : « to fix up » signifie « résoudre, trouver une solution ».

Les romans austéniens sont, assurément, des *Bildungsroman*, des romans d'apprentissage traçant la progression à la fois temporelle, mentale, morale et sociale des héroïnes. Cette progression est marquée et affirmée par des épiphanies, tournants dans la diégèse que Tony Tanner nomme « acts of recognition »<sup>172</sup>, et qui constituent les prises de conscience, de la part des protagonistes, de leurs erreurs préalables. Assez logiquement, puisque nous avons tâché de montrer que ces erreurs constituaient principalement des erreurs de perception d'autrui chez Austen, erreurs de regard initial dont les sources peuvent s'avérer multiples (résultat d'un manque d'expérience ou d'éducation, d'un excès de vanité ou encore de duperies), ces épiphanies sont des scènes de révélation indissociables, chez Austen, de la problématique de la vision. L'apprentissage des héroïnes consistera à dépasser ce manque de discernement initial, dans un gain de clairvoyance clairement défini comme recouvrement de ce sens qu'est la vue. Ainsi, impossible de parler de « représentation » chez Austen sans comprendre le caractère essentiel du préfixe de recommencement « re- ». Les héroïnes vont devoir revoir leur jugement et envisager le monde alentour sous un jour nouveau. Il va s'agir de se « re-

---

<sup>172</sup> Tony Tanner, *Jane Austen*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1986, p. 114.

présenter les choses », de voir de nouveau, autrement, d'apprendre à voir. Car chez Austen l'amour véritable et ainsi le mariage passent par une vision rétablie.

On peut citer ici la principale scène de révélation de *Pride and Prejudice*, ce lever du voile des apparences qui s'opère chez Elizabeth Bennet au cours d'une longue déambulation sur le chemin de Hunsford. Dans cette scène, qui représente un chapitre entier du roman, et où la progression physique du personnage semble mimer son évolution mentale, Elizabeth reconnaît en effet avoir manqué de clairvoyance :

She grew absolutely ashamed of herself. —Of neither Darcy nor Wickham could she think without feeling she had been blind, partial, prejudiced, absurd. (*PP*, 137)

Ce petit paragraphe, qui précède les longues exclamations de honte voire de colère de l'héroïne envers elle-même, est à lui seul assez remarquable. Il rend à la perfection l'évolution mentale du personnage soudain à même de se retourner sur ses actes passés et de les envisager avec un certain recul, synonyme de nouvelle clairvoyance. À cette première pause que constituent le saut de ligne et l'alinéa, et qui valide le bond en avant effectué par l'héroïne, signant la fin de son aveuglement initial, s'en ajoute une seconde, celle, fort habile, qui s'insère discrètement mais sûrement entre les adjectifs « prejudiced » et « absurd ». C'est à ce moment précis, dans cette pause entre ces deux qualificatifs, que tout s'inverse. Là s'opère la rupture du crescendo syllabique (« blind, partial, prejudiced ») ; là se trouve la soudaine modification du rythme accentuel établi jusqu'alors (l'accent passant de la première syllabe « ˈblind, ˈpartial, ˈprejudiced », à la seconde : « abˈsurd », traduisant ainsi un mouvement vers l'avant) ; là, les occlusives et les *fortis* accentuées (/b/ et /p/), requérant une force articulatoire conséquente, se changent en consonnes plus douces, la sifflante /z/ et la *lenis* /d/. Peut-être même peut-on lire, tant dans la puissance de ces occlusives accentuées que dans leur adoucissement final, l'agitation de cette héroïne agacée, s'en voulant terriblement d'avoir erré, au point qu'elle semble presque s'invectiver elle-même ; sévérité de jugement ensuite adoucie chez ce personnage mortifié mais grandi, car l'épiphanie, pour être convaincante, ne peut rester le lieu de l'excès. Toujours est-il qu'en ce point précis du roman, une rupture d'importance s'est opérée. Elizabeth a changé. Elle a gagné en maturité. Désormais, elle voit plus clair<sup>173</sup>.

---

<sup>173</sup> Cet exemple issu de *Pride and Prejudice* est représentatif : la traduction visuelle des épiphanies constitue une constante de l'imaginaire austénien. Nous pouvons citer, pour preuve, un écrit moins étudié,

On connaît la célèbre métaphore lockéenne de la table rase. John Locke en a fait le fondement de sa doctrine. Pour le philosophe, comme pour tous les autres empiristes anglais, l'homme à la naissance est une *tabula rasa* : aucun principe ou idée innée n'existe en son esprit<sup>174</sup>. Autrement dit, et contrairement à la thèse cartésienne, l'homme n'est rien *a priori*. Il ne tire de lui-même aucune idée. Pourtant cette image du vide à remplir n'est pas la seule à laquelle Locke a recours dans son *Essay*. Il désigne également cet état d'ignorance initiale en termes visuels, parlant tantôt de « white paper »<sup>175</sup> vierge de tout caractère, tantôt plus explicitement encore de « dark room » et de « closet wholly shut from light »<sup>176</sup>. On voit nettement le parallèle avec la pensée austénienne. À l'instar des empiristes anglais, rejetant l'innéisme cartésien, Austen fait de l'homme un être au départ dépourvu de connaissance, plongé dans l'obscurité. Ce faisant, elle insiste sur le rôle essentiel de l'expérience – d'un point de vue tant cognitif que moral – pour l'esprit humain, seule porte d'accès à la connaissance.

Empruntant ainsi la voie empiriste en faisant de l'expérience le fondement des idées et des connaissances de l'homme, et, partant, en admettant la perfectibilité de la nature humaine – autrement dit, en envisageant l'esprit, vide au départ, comme une pure potentialité – Austen va quant à elle insister sur la nécessité, dans ce processus d'acquisition d'expérience, de la médiation d'autrui. Nous prendrons *Northanger Abbey* et *Pride and Prejudice* pour exemples. La scène de révélation principale de *Northanger Abbey*, dans laquelle Catherine, lectrice avide de romans gothiques, finit par apprendre à se défaire de ses illusions romanesques, ouvre le volume II, chapitre 10 du roman :

The visions of Romance were over. Catherine was completely awakened. Henry's address, short as it had been, had more thoroughly opened her eyes to the extravagance of her late fancies than all their several disappointments had done. Most grievously was she humbled. Most bitterly did she cry. (NA, 136)

Encore une fois, la thématique visuelle de l'accès à la clairvoyance est bien présente. Elle se décline sous les formes relativement classiques à la fois du réveil – ce lever de rideau

---

*Lady Susan*, dans lequel Mrs. Manwaring permet à Reginald de Courcy d'ouvrir les yeux sur sa relation avec l'héroïne éponyme – évolution formulée en termes visuels : « The spell is removed. I see you as you are ». (LS, 263).

<sup>174</sup> Cette affirmation constitue en outre le titre du Livre 1 de *Essay concerning Human Understanding* (1690) : « Neither Principles Nor Ideas are Innate ».

<sup>175</sup> John Locke, *Essay Concerning Human Understanding*, I, ii, 22.

<sup>176</sup> *Idem*, II, xi, 17.

miniature que constitue l'ouverture des paupières, laissant place, suite aux songes et à l'obscurité nocturne, au réel et au lever du jour – et des larmes, dont le symbolisme de purification ne peut donner que plus de force à la puissance du dévoilement. Nous avons jusqu'ici suivi de nombreux critiques, et notamment Tony Tanner, pour qui les édifications des héroïnes sont représentées en termes visuels. Les romans austéniens, écrit-il, sont « about prejudging and redjudging. It is a drama of recognition–re-cognition, that act by which the mind can *look again* at a thing and if necessary make revisions and amendments *until it sees the thing* as it really is. »<sup>177</sup> On notera néanmoins ce point d'importance : ce ne sont pas les propres désillusions que Catherine rencontre, ce n'est pas tant l'expérience personnelle qu'elle fait, même à de multiples reprises, de l'inadéquation de sa vision, qui la fait évoluer. Catherine s'améliore grâce à la remarque d'une personne extérieure, Henry. C'est en cet unique point que nous nous éloignons de l'excellente analyse de Tanner : le perfectionnement humain chez Austen ne constitue pas tant « [a] *lonely* struggle towards true vision » (106, nous soulignons) qu'un processus de révélation octroyant au contraire un rôle prépondérant à l'Autre. Chez Austen l'homme est perfectible, résultat d'une expérience, souvent traduite en termes visuels, mais surtout impliquant autrui.

L'importance de la médiation d'autrui dans la révélation du soi trouve peut-être sa traduction la plus riche et la plus admirable dans *Pride and Prejudice*. Dans l'une des scènes constitutives de la visite de Pemberley, qui permettront à Elizabeth d'ajuster avec plus de précision la vision qu'elle a encore de son propriétaire, Fitzwilliam Darcy, l'héroïne se retrouve effectivement face au portrait de ce dernier :

As she stood before the canvas, on which he was represented, and fixed his eyes upon herself, she thought of his regard. (*PP*, 162)

Il y a dans ce segment phrastique quelque chose de l'ordre de la trouvaille, du « coup de dés lexical », dirions-nous avec les mots de Laurent Jenny (*La Parole Singulière*, 17). La formulation nous mobilise. Elle nous fait nous interrompre dans notre lecture, revenir en arrière afin de procéder à une rapide relecture, pour sembler au final requérir une nouvelle pause, interprétative. Nombreux sont les critiques à avoir noté le jeu sur la polysémie du substantif « regard », qui définit à la fois les yeux de Darcy et l'estime que ce dernier

---

<sup>177</sup> T. Tanner parle plus particulièrement de *Pride and Prejudice* sur ce point, Tony Tanner, *Jane Austen*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1986, p. 105, nous soulignons.

porte à Elizabeth, lui qui lui a récemment demandé sa main mais a essuyé un premier refus. Nous souhaiterions insister sur le fait que la réflexion austénienne porte ici sur la notion de représentation. Elizabeth se retrouve confrontée à une représentation picturale, celle d'un homme qu'elle a longtemps mal perçu, et c'est devant lui qu'elle va non seulement revoir son jugement le concernant mais *se* re-présenter elle-même différemment. Il faut ajouter ici une précision importante : ce n'est finalement pas tant « devant lui » qu'Elizabeth va revoir son jugement mais « grâce à lui », et plus précisément grâce à son regard, grâce au regard qu'elle va lui faire porter sur elle (« she [...] fixed his eyes upon herself »), et qui va la transformer. Ce n'est finalement qu'en se mettant à la place de Darcy, en adoptant le point de vue d'un autre, qu'Elizabeth parvient à modifier sa perception et se juger elle-même. L'adverbe « upon » est significatif. Il entre en correspondance avec le terme « regard ». Tout comme lui, sa définition première, physique, se double d'une seconde, largement moins matérielle. Si, à l'évidence, il traduit physiquement la position du tableau au mur, surplombant la spectatrice Elizabeth, il rend dans le même temps la supériorité du personnage de Darcy ; supériorité sociale, mais également morale. La famille d'Elizabeth, notamment ses jeunes sœurs ainsi que sa mère, est loin d'inspirer le respect, loin d'être emplies d'un sens moral noble ; reproche principal que Darcy a d'ores et déjà explicitement formulé à Elizabeth. En d'autres termes, alors que l'héroïne regarde Darcy, cette dernière parvient à voir de ses yeux à lui, et une modification ontologique, traduite en termes visuels, s'opère. Elizabeth reconnaît un point qu'elle avait jusqu'ici nié : l'infériorité morale de sa famille ; elle voit la supériorité de Darcy et se rend compte que l'estime qu'il a pour elle, malgré cette infériorité, n'est peut-être pas à balayer d'un revers de main, comme elle l'a fait au préalable en refusant la demande de Darcy, mais au contraire, à prendre en considération (« she *thought* of his regard », nous soulignons).

Une modification s'est opérée. Le verbe « to fix » a d'ailleurs l'un de ces sens : retoucher, réparer. À ce moment précis, Elizabeth répare la vérité. À ce premier changement – l'acceptation d'une certaine forme d'infériorité – s'en ajoute par conséquent un second. Elizabeth, pour la première fois, semble commencer à reconsidérer sa relation avec Darcy. Le regard prolongé (« fixed ») qu'elle porte sur lui, et que dans le même temps elle lui fait porter sur elle-même, dans sa durée ainsi que dans sa réciprocité, semble traduire le souhait, nouveau, d'une stabilité de leur relation. Pour la première fois se lisent les prémices d'un désir d'union pérenne, car, après tout, nous l'avons vu, « to fix » évoque inévitablement le mariage chez Austen.

Dans ses *Bildungsroman*, la romancière démontre ainsi non seulement les limites de toute vision trop individuelle – lieu d’illusions concernant les autres comme soi-même –, le besoin de dépasser ses erreurs visuelles, mais également la nécessité, dans ce processus d’édification, de la présence d’autrui, et peut-être plus précisément du regard d’autrui.

*-Entre rencontre d’autrui et de soi-même : réhabilitation du regard*

Si le regard prend une importance considérable dans les romans austéniens, c’est également parce qu’il est envisagé comme lien interpersonnel par excellence. La romancière établit ainsi un lien non seulement entre regard et vérité mais entre regard et amour. C’est notamment ce qu’évoque le jeu sur la polysémie de termes comme « regard », « distinguish », « admiration » et « consideration », qui tous, à l’évidence, détiennent à la fois un sens visuel et affectif<sup>178</sup> ; l’auteur usant de chaque terme dans des moments clés où thématiques visuelles et thématiques amoureuses se révèlent indissociables<sup>179</sup>.

Regard et amour sont intimement liés dans les romans austéniens puisque, tout d’abord, l’amour s’éveille dans le regard. Dans *Pride and Prejudice* – les personnages secondaires l’ont suffisamment souligné, à l’instar de l’envieuse Caroline Bingley<sup>180</sup> – ce sont clairement les yeux d’Elizabeth Bennet qui attirent Fitzwilliam Darcy<sup>181</sup>. Dans *Sense and Sensibility*, lors de la seconde rencontre entre Marianne et Willoughby, le regard particulier de la jeune femme est décrit comme attirant l’attention :

in her eyes, which were very dark, there was a life, a spirit, an eagerness which could hardly be seen without delight. (SS, 36)

---

<sup>178</sup> Cf admiration, du latin *ad-mirare* (regarder vers) ; consideration, du verbe latin *considerare* (observer les astres).

<sup>179</sup> L’on peut faire référence ici au moment de discernement de l’héroïne de SS, qui voit le changement d’attitude de l’être aimé (« She saw », « It was evident »), faisant ainsi coïncider les deux sens, visuel et affectif, présents dans l’idée de distinction : « she wished it were equally evident that he still *distinguished* her by the same affection which once she had felt no doubt of inspiring » (SS, 70).

La rencontre entre Marianne et Willoughby souligne également l’admiration que suscite le jeune homme, au centre de tous les regards (SS, 33).

<sup>180</sup> Pour les références ironiques de Caroline Bingley à l’attrait des yeux de Elizabeth Bennet, (« all her witticisms on *fine eyes* » PP, 32) voir la conclusion du volume 1 chapitre 9 ; ainsi que la fin du chapitre 10 : « As for your Elizabeth’s picture, you must not attempt to have it taken, for what painter could do justice to those beautiful eyes ? » (PP, 36).

<sup>181</sup> L’emprise des yeux de Elizabeth Bennet sur F. Darcy et l’éloge qu’il en fait sont à lire dans le volume I, chapitre 6 (PP, 16) et 7 (PP, 19).

Willoughby, une fois le regard de Marianne croisé, n'est d'ailleurs plus capable de s'en détacher (« she gave him such a look of approbation as secured the largest share of his discourse to herself for the rest of his stay »). En d'autres termes, l'amour s'éveille dans le regard car celui-ci captive. On notera le gain de puissance que le regard, par conséquent, octroie sur autrui. L'être regardant a la capacité d'assujettir l'autre, comme le présageait d'ailleurs en un sens la double forme de passivité associée au regard sur le point d'être captivé : si Marianne « regarde » (verbe de perception volontaire), « her eyes [...] could hardly be seen without delight ». Le passif « be seen » renforce la passivité du verbe de perception involontaire « see ». Le regard masculin, puisqu'il ne peut plus regarder (*look*) mais simplement voir (*see*), s'est déjà, peu ou prou, soumis.

Activité et passivité, néanmoins, ne correspondent véritablement ni à une volonté de pouvoir ou de contrôle, ni à ce que Sandrine Léopold nommerait « une division sexuée du regard »<sup>182</sup>. En d'autres termes, l'objet de la vision n'est pas constamment féminin et le sujet masculin ou inversement. Il n'y a ni affirmation du « régime normatif du regard dans le patriarcat », ni totale subversion de celui-ci. Car la puissance de captation n'est pas unilatérale chez Austen. Si regarder l'autre est le signe d'un lien d'amour pour l'objet, être regardé fait naître un lien d'amour pour l'observateur. C'est le cas de Willoughby, au centre des regards des quatre femmes Dashwood, objet de toute leur « admiration » lors de sa première apparition à Barton Cottage (le terme survient à pas moins de trois reprises en une seule et même page) et qui, en retour, parce qu'il se sent aimé, chérira Marianne.

Si l'amour s'éveille ainsi dans le regard, il s'y conserve également. C'est ce que révèle le chapitre 23 de *Persuasion*, fondé sur un portrait miniature représentant le Capitaine Benwick. L'image était destinée, de son vivant, à son épouse, afin qu'elle puisse garder une image de lui malgré ses longues absences en mer. Le passage offre une réflexion intéressante sur la constance amoureuse ainsi que sur la nécessité du voir en amour. Le chapitre insiste sur le besoin du regard de l'autre, ou du moins d'un support visuel qui, assurant la réminiscence, peut seul assurer la pérennité de l'amour. Pour le dire prosaïquement, loin des yeux, loin du cœur ; chez Austen l'amour ne survit sans regard<sup>183</sup>. Le Capitaine Benwick ne pourra que confier d'ailleurs, quelques mois après le décès de son épouse, ce même portrait de lui à la nouvelle femme qu'il chérit, espérant

---

<sup>182</sup> Sandrine Léopold, *L'écriture du regard dans la représentation de la passion amoureuse et du désir*, Oxford-Bern-Berlin [etc.], Peter Lang, 2009, p. 11.

<sup>183</sup> Dans *Pride and Prejudice*, il est dit que l'amour de Charles Bingley pour Jane « ceased when he saw her no more » (*PP*, 92).

fixer leurs sentiments par ce biais. Cette association entre amour et support visuel est l'objet d'un second rappel dans *Sense and Sensibility*. On pourra noter qu'elle évoque une pratique culturelle commune au XVIII<sup>e</sup> siècle : celle qui voulait qu'un portrait de l'époux et de l'épouse soit offert aux intéressés lors de leur mariage. Ce présent traditionnel est notamment évoqué à l'occasion de l'union à venir de Willoughby avec Mrs. Grey, les curieux et notamment Mrs. Palmer se demandant « by what painter Mr. Willoughby's portrait was drawn » (SS, 152).

La rupture amoureuse est elle-aussi décrite à plusieurs reprises à travers le motif de la vue. Dans *Sense and Sensibility*, lors de la scène de retrouvailles entre Willoughby et Marianne à Londres, le changement opéré dans leur relation se traduit visuellement. Le refus de la part de Willoughby de poursuivre sa relation avec Marianne est retranscrit comme un besoin de se soustraire au regard de celle-ci (« wishing to avoid her eye », SS, 125). De manière plus frappante et plus convaincante encore, cette primauté accordée à la vue et son association aux sentiments amoureux ressurgit dans *Persuasion*, où la relation amoureuse entre Anne Elliot et le Capitaine Wentworth est essentiellement décrite en termes visuels. Amoureux à l'adolescence, les deux jeunes gens – qui avaient rompu sur les conseils de leurs proches – finissent par se retrouver à Upper Cross, huit années s'étant écoulées. Cette période vécue séparément est décrite à l'aide de deux substantifs : « distance and indistinctness » (P, 40), dont le dernier est à l'évidence lié à la vue. Il s'agira d'une constante : le motif visuel est omniprésent dès lors que cette relation amoureuse est évoquée. En témoigne la caractéristique principale qui nous est donnée de la jeune femme depuis cette rupture : Anne a perdu de son éclat. « Her loss of bloom » (P, 20) est l'objet de pas moins de cinq rappels dans les sept premiers chapitres du roman (« her bloom had vanished » 5, « she was faded » 5, « destroyed her youth and bloom » 41, ou encore plus loin dans le roman, « with every beauty except bloom » 101). Le lien de cause à effet est explicitement formulé :

A few months had seen the beginning and the end of their acquaintance; but not with a few months ended Anne's share of suffering from it. Her attachment and regrets had, for a long time, clouded every enjoyment of youth, and an early loss of bloom and spirits had been their lasting effect. (P, 19-20)

Le lien amoureux, comme sa rupture, marque visuellement le corps. L'échec de leur union se traduit de plus par un contraste visuel appuyé. À la flagrante perte d'éclat



d'Anne s'oppose le visage lumineux de Wentworth, dont la nature resplendissante est soulignée, puisqu'évoquée à deux reprises (« brilliancy », 18 ; « brilliant » 19) avant d'être explicitement mise en contraste avec le visage éteint d'Anne (« The years that had destroyed her youth and *bloom* had only given him a more *glowing*, manly, open look » 41, nous soulignons)

Si la relation amoureuse est indubitablement liée aux yeux chez Austen, c'est également parce que cette dernière est visible. L'amour n'est pas qu'une notion abstraite ou un sentiment personnel, cantonné à l'intérieur, au cœur ou à l'esprit. Il a un aspect concret, corporel, prenant par exemple forme dans le pourpre de certaines joues (on pense aux nombreux « blushes » et « flushed cheeks » colorant les joues des héroïnes)<sup>184</sup>, dans un teint éclatant retrouvé (on songe à Anne Elliot dans *Persuasion*), dans des rapprochements corporels, ou dans des coups d'œil, ces « regards clandestins » que Starobinski définit comme un besoin irrépressible de « saisir, déshabiller, pétrifier, pénétrer »<sup>185</sup>. Le regard appuyé, tel est d'ailleurs l'indice principal repéré par Mr. Knightley de l'existence d'un lien amoureux entre Frank Churchill et Jane Fairfax : « Mr. Knightley suspected in Frank Churchill the determination of catching her eye—he seemed watching her intently » (*E*, 272). L'amour se voit. En somme, le siège des sentiments n'est donc pas tant le cœur que le corps chez Austen.

L'amour est visible et parfois même il saute aux yeux. Ainsi Elizabeth, dans *Pride and Prejudice*, rassure sa sœur Jane quant à la réciprocité de ses sentiments pour Charles Bingley, affirmant que les preuves visuelles attestent, sans qu'aucun doute soit possible, que ce dernier l'aime en retour, malgré les médisances de Miss Bingley :

No one who has ever seen you together, can doubt his affection. Miss Bingley I am sure cannot. She is not such a simpleton. Could she have seen half as much love in Mr. Darcy for herself, she would have ordered her wedding clothes. (*PP* Vol. I, chap. 22, p. 81)

Comme à de nombreuses reprises, les réflexions issues de *Pride and Prejudice* divergent de celles des autres romans par le ton utilisé, caractéristiquement « light and bright and

---

<sup>184</sup> Pour une analyse détaillée de la coloration des joues féminines dans les romans austéniens, voir notamment John Mullan, *What Matters in Jane Austen? Twenty Crucial Puzzles Solved*, Londres, Bloomsbury Publishing, 2013, p. 258-273 ; et John Wiltshire, *Jane Austen and the Body*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 79.

<sup>185</sup> Jean Starobinski, *L'œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961, p. 13.

sparkling »<sup>186</sup>, pour reprendre les célèbres qualificatifs de l’auteur elle-même. Pourtant, si le ton est délicieusement humoristique, l’affirmation reste au final similaire : elle atteste de la véracité de la vue, qui se fait preuve, et lie intimement regard et sentiments.

En conclusion, Jane Austen réhabilite le regard car, une fois ses dangers pris en compte et dépassés, ce dernier peut par essence constituer une expérience bénéfique. Plus précisément, c’est une expérience positive, semble au final affirmer la romancière, car elle est structurante. Nous pourrions même dire doublement structurante. D’abord, le regard – qui est souvent échange de regard – est perçu comme une forme de relation interpersonnelle. En d’autres termes, selon nous, le regard chez Austen est – pour le dire avec les mots de Starobinski – « moins la faculté de recueillir des images que celle d’établir une relation »<sup>187</sup>, il « constitue le lien vivant entre la personne et le monde, entre le moi et les autres »<sup>188</sup>. En second lieu, regarder s’avère un acte bénéfique, car, nous l’avons vu, le regard d’autrui participe pleinement à la constitution du sujet. Il nous semble effectivement que la thématique visuelle permet à Austen d’établir le rôle essentiel de la médiation d’autrui dans la révélation du soi.

Autrement dit, le regard, pour la romancière, est la voie de la rencontre non seulement avec l’autre mais avec soi-même.

### 1.3. La place du je(u) dans la représentation théâtrale

#### *-Théâtre et cohésion sociale*

Une analyse de la pensée austénienne autour des notions de re-présentation, de regard, de lever du voile et du rôle qu’autrui joue dans notre propre histoire, ne saurait être complète sans une réflexion sur la représentation théâtrale. À ce point de notre analyse, il convient effectivement d’étudier le motif théâtral chez Austen car nous

---

<sup>186</sup> Suite à la parution de *Pride and Prejudice* (en janvier 1813), c’est en ces termes que Jane Austen décrit son œuvre, dans une lettre adressée à sa sœur Cassandra et en réponse à ses éloges : « Upon the whole... I am well satisfied enough. The work is rather too light, and bright, and sparkling; it wants shade; it wants to be stretched out here and there with a long chapter of sense, if it could be had; if not, of solemn specious nonsense, about something unconnected with the story: an essay on writing, a critique on Walter Scott, or the history of Buonaparté, or anything that would form a contrast and bring the reader with increased delight to the playfulness and general epigrammatism of the general style. »  
Jane Austen, Letter to Cassandra, February 4, 1813, dans R. W. Chapman (éd.), *Jane Austen’s Letters to her Sister Cassandra and others*, Oxford, Oxford University Press, 1952, p. 299.

<sup>187</sup> Jean Starobinski, *L’œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961, p. 13.

<sup>188</sup> *Idem*, p. 17.

souhaiterions démontrer que cette dernière envisage essentiellement le théâtre sous l'angle des rapports sociaux. Plus précisément, la question du lien interpersonnel se trouve selon nous doublement interrogée par la romancière. En premier lieu, dans la définition qu'elle semble vouloir donner de l'activité théâtrale même – jeu facteur de cohésion sociale aussi bien sur la scène qu'au sein de l'auditoire. En second lieu, dans sa définition du rôle du comédien, axée, nous le verrons, sur la place du moi et des rapports à autrui.

Plusieurs critiques se sont intéressés à la veine théâtrale des romans austéniens, et parmi eux, dans l'ordre chronologique, Lionel Trilling, Marilyn Butler, Paula Byrne et Penny Gay. Tous, quasiment, ont fondé leur argumentation sur un passage effectivement central chez Austen : l'épisode des répétitions théâtrales, couvrant la fin du volume I (des chapitres 13 à 18) ainsi que le début du volume II de *Mansfield Park*. Les cousins de l'héroïne Fanny – les fils et filles Bertram – accompagnés de leurs nouveaux voisins John Yates ainsi que Mary et Henry Crawford, originaires de Londres, s'emploient, en l'absence du patriarche Sir Thomas, parti à Antigue pour affaires, à jouer une pièce de théâtre. La pièce choisie est *Lovers' Vows* d'Elizabeth Inchbald<sup>189</sup>. Il s'agit de l'adaptation anglaise d'une pièce allemande de 1780, *Das Kind der Liebe*, écrite par le dramaturge August Von Kotzebue. Dès sa première à Covent Garden en Octobre 1798, la pièce rencontra un immense succès<sup>190</sup>. Elle fut non seulement immédiatement publiée mais douze éditions s'ensuivirent cette même année. Penny Gay précise qu'entre 1801 et 1806, époque où la famille Austen résidait à Bath, pas moins de quinze représentations furent données au seul théâtre de Bath. C'est dire la popularité de cette pièce. Il semble qu'à un moment ou à un autre, par écrit ou par oral, tout un chacun ait eu connaissance de cette tragédie.

Il est des pièces célèbres qui, certes à des degrés divers et variés, constituent un socle culturel commun à l'ensemble des individus d'une même localité. Austen semble avoir eu conscience de cette influence lorsqu'elle fait par exemple dire à Henry Crawford : « Shakespeare one gets acquainted with without knowing how. It is part of an Englishman's constitution. » (*MP*, 349). Ce commentaire nous évoque un argument

---

<sup>189</sup> Pour une analyse détaillée de la pièce, voir Paula Byrne, *Jane Austen and the Theatre*, Londres, Hambledon, 2002, p. 149-176.

<sup>190</sup> Concernant le succès de la pièce, nous vous renvoyons à un second ouvrage séminal interrogeant l'influence du théâtre sur Austen, publié la même année que celui de P. Byrne, et portant le même titre : Penny Gay, *Jane Austen and the Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 105.

formulé notamment par William Hazlitt, qui n'hésite pas à associer théâtre et sociabilité : « Whoever sees a play ought to be better and more sociable for it. »<sup>191</sup>. Hazlitt fut effectivement l'un des premiers grands critiques Romantiques à développer une telle défense du théâtre, promouvant avant tout – plus encore que son pouvoir cathartique ou sa valeur en termes d'édification morale – son intérêt en termes de sociabilité. C'est le pouvoir d'unir des personnes autour d'un même spectacle, d'une même conversation et finalement d'une même culture – la possibilité d'une certaine forme de communion harmonieuse – que Hazlitt voyait en premier lieu dans le théâtre<sup>192</sup>.

Qu'en est-il dans *Mansfield Park* ? Il semble, à première vue, qu'il en aille différemment, au point qu'une partie de la tradition critique, et avec elle Lionel Trilling ainsi que Marilyn Butler, aient pu lire dans cet épisode une certaine condamnation du théâtre. Nous pourrions même aller jusqu'à dire qu'Austen semble ici être aux antipodes de Hazlitt puisque sa critique se fonde justement sur l'absence de cohésion sociale résultant de la mise en scène de la pièce.

Le chapitre 14, par exemple, se concentre sur les nombreux désaccords opposant, parfois de manière assez virulente, les personnages au sujet de la pièce. Les premières divergences d'opinion apparaissent dès la première étape de son choix. La sélection s'avère plus que difficile, tant et si bien que presque trois jours passent sans que les personnages ne s'accordent (*MP*, 135). Une fois le choix arrêté sur *Lovers' Vows*, c'est alors la distribution des rôles qui pose problème. Les sœurs Bertram se disputent le même personnage. Toutes deux veulent interpréter Agatha, pour jouer la scène d'amour avec Henry Crawford. Lorsque Julia se voit retirer ce rôle au profit de sa sœur, c'est furieuse qu'elle quitte la pièce. Sa jalousie non seulement affecte le groupe entier (« leaving awkward feelings to more than one ») mais aliène Julia de ses camarades (« exciting small compassion in any ») et finit par déboucher sur le silence puis rapidement sur « the division of the party » (*MP*, 141), chacun préférant aller vaquer à ses propres occupations.

---

<sup>191</sup> William Hazlitt, « Our National Theatres », dans J. Cook (éd.), *Hazlitt: Selected Writings*, Oxford, Oxford University Press, 1991, p. 157.

<sup>192</sup> Voir, par exemple, l'essai intitulé « The Free Admission » (1830), dans lequel Hazlitt énumère les plaisirs que le spectateur retire des représentations théâtrales, qui lui font renouer avec « the social principle », ce lien qui l'unit à son voisin : « Let us listen to the deep thunder of the pit, or catch the gallery's shout at some true master-stroke of passion, and we feel that a thousand hearts are beating in our bosoms. The stage has, therefore, been justly styled 'a discipline of humanity'; for there is no place where the social principle is called forth with such strength and harmony, by a powerful interest in a common object. », dans A. R. Walker et A. Glover (éds.), *The Collected Works of William Hazlitt: Fugitive Writings*. Vol. 12, Londres, Dent, 1904, p. 122.

Le motif de la discorde liée à l'attribution des rôles à Mansfield Park est renforcé par le rappel de la jalousie qu'avait éprouvé John Yates envers Lord Ravenshaw. La pièce *Lovers' Vows* avait effectivement été l'objet de considérations similaires quelques jours auparavant dans un autre cercle familial, à Ecclesford dans le Cornwall. À deux jours seulement de la représentation, un décès familial avait mis fin au projet, poussant l'un des participants déconfit, John Yates, à proposer cette activité collective ailleurs, à Mansfield Park. Or à Ecclesford, déjà, l'attribution des rôles avait été un facteur de discorde et de ressentiments profonds ; Yates « had been sighing and longing to do the Baron at Ecclesford, had grudged every rant of Lord Ravenshaw's, and been forced to re-rant it all in his own room. » (*MP*, 137).

À ces premières animosités entre Mr. Yates et Lord Ravenshaw (*MP*, 137), entre Maria et Julia Bertram (*MP*, 141 ; 167), s'ajoute les jalousies exacerbées de Mr. Rushworth envers Henry Crawford (*MP*, 171) et enfin de Fanny Price envers Mary Crawford (*MP*, 164). Se greffent également, au chapitre 15, les reproches qu'adresse Mrs. Norris à Fanny. Celle-ci s'est effectivement attiré les foudres de sa tante en refusant de prendre part au jeu théâtral et doit en outre subir les « attaques » (*MP*, 155 et 162) de ses camarades voulant la forcer à jouer. Autrement dit, les ressentiments non seulement se répandent – affectant même, au-delà du cercle des participants, l'auditoire – mais s'accroissent, en nombre comme en intensité : « This is a cross evening, everybody is cross and teasing » (*MP*, 152).

Le chapitre 18 ne laisse aucun doute quant à l'impact du théâtre sur la cohésion du cercle ; celle-ci a totalement volé en éclat :

every body began to have their vexation. Edmund had many. [...] [Fanny] came in for the complaints and the distresses of most of them. She knew that Mr. Yates was in general thought to rant dreadfully; that Mr. Yates was disappointed in Henry Crawford; that Tom Bertram spoke so quick he would be unintelligible; that Mrs. Grant spoiled everything by laughing; that Edmund was behindhand with his part, and that it was misery to have anything to do with Mr. Rushworth, who was wanting a prompter through every speech. She knew, also, that poor Mr. Rushworth could seldom get anybody to rehearse with him: his complaint came before her as well as the rest; and so decided to her eye was her cousin Maria's avoidance of him, and so needlessly often the rehearsal of the first scene between her and Mr. Crawford, that she had soon all the terror of other complaints from him. So far from being all satisfied and all enjoying, she found everybody requiring something they had not, and giving occasion of discontent to the others. Everybody had a

part either too long or too short; nobody would attend as they ought; nobody would remember on which side they were to come in; nobody but the complainer would observe any directions. (MP, 169-170)

Ce long paragraphe tire principalement sa force de deux figures de style conjuguées. La première est l'accumulation. Les critiques négatives s'enchaînent effectivement en nombre. La rapidité excessive du débit de paroles de Tom est décrite au même titre que les rires de Mrs. Grant ou les problèmes de mémorisation de Mr. Rushworth. Chaque personnage se révèle ainsi la cible d'une accusation, dans un mouvement qui semble pouvoir se poursuivre à l'infini. Telle est effectivement l'effet de ce trope qui, pour reprendre les mots de B. Dupriez, « saute d'un point de vue à l'autre, semble pouvoir se poursuivre indéfiniment »<sup>193</sup>. Souligné ici par une série de points-virgules, ce mouvement de disjonctions répétitives se révèle net.

Un second aspect émerge clairement du passage. Les linguistes noteront le glissement pronominal du « all » à « everybody » puis à « nobody ». Celui-ci est riche de sens si l'on s'attache à la notion de groupe et de cohésion sociale. Le potentiel unifiant du pronom « all », dont la valeur fondamentale est celle d'homogénéisation, est ici nié (« So far from being all satisfied and all enjoying »), au profit tout d'abord du pronom « everybody ». C'est qu'« every », contrairement à « all », ne convoque pas simplement l'idée d'ensemble homogène. Comme le démontre sa morphologie, résultat d'une fusion entre « ever » (porteur de l'idée de totalité) et « each » (porteur de l'idée de fragmentation et réduit à -Y), le pronom accorde une certaine importance à l'individualité de chaque élément ; il introduit, dans le collectif et le soudé, de l'individuel et du fragmenté<sup>194</sup>. Il paraît dès lors logique que cette proforme apparaisse en même temps que les noms propres (Mr. Yates ; Henry Craford ; Tom Bertram etc.), car tous sont porteurs de l'idée d'individualité. Or ces pronoms et noms propres initiaux finissent par laisser place à la proforme « nobody », dans un mouvement souligné par l'anaphore finale (« nobody would attend [...] ; nobody would remember [...] ; nobody [...] would observe »). C'est que les accusations, de ponctuelles et ciblées (sur un personnage et un défaut), sont devenues largement généralisées. Les reproches se sont tant répandus qu'ils sont devenus indistincts, brouhaha critique ne permettant plus de distinguer l'accusateur de l'accusé,

---

<sup>193</sup> Bernard Dupriez, *Les procédés littéraires*, Paris, Union Générale d'Éditions, 10/18, 1984, p. 21-22.

<sup>194</sup> En moyen-anglais, l'on retrouve la forme « everich » chez Chaucer par exemple (1340-1400). Voir, sur ce point, Wilfrid Rotgé et Jean-Rémi Lapaire, *Réussir le commentaire grammatical de textes*, Paris, Ellipses, 2004, p. 75.

dans un déni d'existence mis en exergue par cette négation (« nobody »). L'activité collective se révèle ainsi le lieu de la désunion.

Pire, il semble qu'elle soit le siège de la vanité. Mr. Rushworth est obnubilé par sa propre apparence, ne prenant quasiment la parole que pour mentionner « [his] blue dress, and [...] pink satin cloak (*MP*, 144 et 148). Signe de son égocentrisme, son goût pour la parure apparaît non seulement ridicule mais néfaste ; il crée du tort à l'harmonie du groupe (« [Mr. Rushworth was] too much engaged in what his own appearance would be, to think of the others », 143). Bien que différents de ceux de Mr. Rushworth, les plaisirs et motivations de John Yates se révèlent tout autant narcissiques. Lui est en quête d'admiration, n'attend que d'être applaudi. C'est ce que montre son regret répété concernant l'annulation préalable de la pièce : « To be so near happiness, so near fame, so near the long paragraph in praise of the private theatricals at Ecclesford [...] which would of course have immortalised the whole party for at least a twelvemonth! » (*MP*, 125).

#### *-Théâtre et moralité*

*Mansfield Park* finit par associer ces répétitions théâtrales à une forme d'anarchie. Tom Bertram et Henry Crawford minimisent les répercussions de pareille représentation : « What signifies a theatre? We shall be only amusing ourselves. Any room in this house might suffice » (*MP*, 127). C'est qu'ils ne perçoivent ni la portée morale du jeu théâtral, ni sa matérialité, qui se traduira par des modifications apportées à la demeure de Sir Thomas.

Pourtant l'ordre est explicitement mis à mal, spatialement parlant tout d'abord. Edmund et Fanny avaient quant à eux conscience que l'arrangement précis des pièces de la demeure risquait d'être bouleversé. Leurs doutes vont effectivement s'avérer exacts puisqu'au fil des jours les changements vont s'accumuler, allant jusqu'à entraîner des dépenses conséquentes. La chambre de Sir Thomas va être réquisitionnée comme pièce supplémentaire ; le mobilier, et notamment la bibliothèque, déplacé ; un long rideau spécialement commandé pour l'occasion sera livré, assemblé et posé ; un menuisier sera requis pour la construction d'une scène ; et un peintre pour la création d'un décor, au grand désarroi tant d'Edmund que de Fanny, persuadés à juste titre que ce « general air of confusion in the furniture » (*MP*, 188) ne sera pas du goût du maître de maison.

Or cette mise à mal de l'ordre spatial n'est autre que le reflet d'une mise à mal plus profonde : celle de l'ordre moral. Fanny et d'Edmund formulent, en effet, deux objections aux acteurs. La première concerne le sujet même de la pièce ainsi que son langage, jugés « so totally improper », « so unfit to be expressed by any woman of modesty » (*MP*, 142). *Lovers' Vows* se fonde sur une histoire d'amour hors mariage, entre la jeune Agatha et le baron Wildenhaim qui l'a séduite et dont naîtra un enfant illégitime, Frederick. À cette union sexuelle hors mariage se greffe de plus des passages relativement osés, pour ne pas dire à l'occasion scabreux, où la puissance du désir sexuel se fait évidente, si forte qu'elle pousse par exemple la fille du baron, Amelia, à être des plus entreprenantes avec l'homme qui l'attire, Anhalt, dans un dialogue où les bonnes mœurs sont étonnamment mises de côté (Acte III, scène 2)<sup>195</sup>. Pareil message de liberté sexuelle, faisant la part belle aux sentiments et à l'intuition au détriment des règles et conventions, est contraire à la morale<sup>196</sup>.

La mise en scène de *Lovers' Vows* soulève en outre un second problème moral. Comme l'ont souligné Marilyn Butler et Penny Gay, la seconde crainte de Fanny quant à l'immoralité du jeu théâtral fait écho à l'un des points convoqués par Thomas Gisborne dans son ouvrage *Enquiry into the Duties of the Female Sex*, paru en 1797 et qu'Austen avait non seulement lu mais approuvé en 1805<sup>197</sup>. Les arguments de T. Gisborne à l'encontre du théâtre étaient les suivants :

It is almost certain to prove, in its effects, particularly injurious to the female performers...What is even then the tendency of such *amusements*? To encourage *vanity*,

---

<sup>195</sup> Penny Gay, *Jane Austen and the Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 110.

<sup>196</sup> La Préface à *Lovers' Vows*, écrite par Elizabeth Inchbald, témoigne du fait que cette dernière avait pleinement conscience de la licence des mœurs reflétée par la pièce allemande : « The part of Amelia has been a very particular object of my solicitude and alteration: the same situations which the author gave her remain, but almost all the dialogue of the character I have changed: the *forward and unequivocal* manner in which she announces her affection to her lover, in the original, would have been *revolting to an English audience* [...] Amelia's love, by Kotzebue, is *indelicately blunt* » (nous soulignons). Elizabeth Inchbald, Préface à *Lovers' Vows*, dans R. W. Chapman (éd.), *Mansfield Park*, Oxford, Oxford University Press, 1936, p. 477-478.

Pour plus de détails sur l'idéologie jacobine sous-tendant l'hypotexte Kotzebuéen, voir Marilyn Butler, *Jane Austen and the War of Ideas*, Oxford, Clarendon Press, 1975, p. 234.

<sup>197</sup> P. Gay, *op. cit.*, p. 104. M. Butler, *op. cit.*, p. 231. Jane Stabler rappelle, fort justement, que la satisfaction ressentie par Austen à la lecture du texte de Thomas Gisborne est riche de sens en ce qui concerne le système de valeurs de la romancière : « Austen declared herself 'pleased' by Thomas Gisborne's *An Enquiry into the Duties of the Female Sex* [...] which is to modern ears at least as conservative as the Fordyce sermons inflicted on the Bennet girls by Mr Collins in *Pride and Prejudice*. » Jane Stabler, « Literary Influences », dans J. Todd (éd.), *Jane Austen in Context*, Cambridge-New York [etc.], Cambridge University Press, 2005, p. 43.



to excite a thirst of applause and admiration [...] to destroy diffidence by the unrestrained familiarity with persons of the other sex<sup>198</sup>.

On notera que ce sont précisément ces idées qui sont évoquées dans *Mansfield Park* puisque, nous l'avons vu à l'instant, Tom Bertram et Henry Crawford qualifient eux aussi le théâtre de seul « amusement » ; Mr. Rushworth est l'exemple parfait du danger effectif d'exacerbation de la vanité et Mr. Yates de la soif de reconnaissance potentiellement induite par le théâtre. Le dernier risque présenté par Gisborne (« to destroy diffidence by the unrestrained familiarity with persons of the other sex ») trouve lui aussi sa place dans l'épisode austénien en la personne de Maria Bertram. Ce point, soulevé par Fanny, est celui de l'indécence de faire jouer à une femme sur le point d'être mariée un rôle de séductrice, encourageant une intimité trop forte avec un être du sexe opposé<sup>199</sup>. La proximité physique entre hommes et femmes induite par le jeu théâtral peut constituer une transgression des règles de bonne conduite. Elle est d'autant plus source d'inquiétude chez Fanny que cette dernière est forcée de constater le rapprochement et l'entrelacement des mains de Mary Crawford avec celles d'Edmund pour qui elle éprouve elle-même des sentiments amoureux.

Il nous faut ici garder à l'esprit le contexte de l'époque. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, les comédiens sont encore l'objet d'une condamnation relativement générale et forte<sup>200</sup>. On leur reproche leurs mœurs dissolues, leur goût du libertinage comme leur goût de la

---

<sup>198</sup> Chapitre IX. Cité par P. Gay, *op. cit.*, p. 103 et tiré de Claudia L. Johnson (éd.) *Mansfield Park*, New York-Londres, W. W. Norton, 1998, p. 401 (nous soulignons).

<sup>199</sup> Jan Fergus a insisté sur la multiplicité des objections opposées à la pièce par les personnages du roman pour souligner l'importance de la teneur sexuellement amoral de *Lovers' Vows* : « Even Fanny is slightly implicated in that general anxiety and inconsistency which persuade us that the real issue is being avoided. Only if this issue is identified as a sexual one can conviction follow that, in these particular circumstances, the theatricals are indeed dangerous and wrong. [...] To act in *Lovers' Vows* is to divorce sexuality from social life, from the protection and restraints that social conventions ordinarily supply. », Jan Fergus, « Sex and Social Life in Jane Austen's Novels », dans D. Monaghan (éd.), *Jane Austen in a Social Context*, Londres-Basingstoke, Macmillan, 1981, p. 77-78.

<sup>200</sup> Le débat ouvert avec fracas par Jeremy Collier à propos des conséquences du théâtre sur la société, qui se poursuivit durant tout le premier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle, eu des effets persistants. Évêque, Jeremy Collier rédigea un pamphlet contre le théâtre intitulé *A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage* (1698), dans lequel il accusa le genre d'immoralité. Le théâtre était selon lui un lieu où les propos injurieux, obscènes et blasphématoires étaient monnaie courante, pratique abusive qu'il jugeait bon de réformer (« An other Instance of the Disorders of the Stage », écrit-il, « is their Profaneness: This Charge may come under two Particulars : Ist, Their Cursing and Swearing. 2dly, Their Abuse of Religion and Holy Scripture »). Il taxait également le théâtre d'immoralité car les Vices y étaient, selon lui, non seulement légion mais valorisés (« Vice is varnished over with Pleasure [...] Man can Debauch himself into credit »), Jeremy Collier, *A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage*, Londres, S. Keble, R. Sare, H. Hindmarsh, 1698, p. 57 et 140-141 (respectivement).

parure. En France, la querelle entre Rousseau et Diderot au sujet du théâtre va faire sensation. Aucun critique ayant travaillé sur le théâtre chez Austen ne fait référence aux arguments des deux auteurs français ; ils éclairent pourtant un point essentiel de la réflexion austénienne. À l'objection selon laquelle la critique de Rousseau fut publiée hors d'Angleterre et qu'Austen ne put être influencée par de tels arguments énoncés dans une langue étrangère, nous répondrons qu'il n'existe effectivement aucune preuve qu'Austen ait lu la Lettre à d'Alembert sur les spectacles de Rousseau (1758) (et encore moins, évidemment, la réponse de Diderot dans son Paradoxe sur le comédien, qui fut certes écrite entre 1773 et 1777 mais ne fut publiée qu'à titre posthume en 1830, bien après *Mansfield Park*). Qu'Austen ait lu ces essais philosophiques n'est pas ce que nous avançons. Nous pensons simplement qu'il est tout à fait possible, pour ne pas dire fort probable, qu'Austen ait eu vent de ces points de vue majeurs sur le théâtre, tant ceux-ci furent cités et marquèrent leur époque ; tant elle était proche d'Eliza de Feuillide, cousine résidant en France et maîtrisant la langue française à la perfection ; connaissances qu'Austen possédait en la matière également<sup>201</sup>.

Un rapide détour par l'argumentation rousseauiste s'impose. On le sait, dans sa *Lettre à d'Alembert*, Rousseau développe la thèse de l'immoralité du théâtre. Sa condamnation s'axe sur deux points principaux. Le premier concerne le contenu des pièces. Celui-ci ne peut être noble et moral car il est assujéti au plaisir. Pour Rousseau en effet, le théâtre est voué à « faire rire le parterre »<sup>202</sup>, il est contraint à distraire et à plaire ; contrainte intrinsèque puisque si ce dernier ne plaît plus, plus de public et s'en est fini du théâtre. Or cette soumission, tant de l'auteur dramatique que des comédiens, au goût du public est pour Rousseau destructrice de la vertu. S'appuyant sur le ridicule, exacerbant la violence et, pire encore, exaltant les passions, le théâtre, pour plaire, favorise selon lui le

---

<sup>201</sup> Austen lisait le français avec aisance, comme le rappelle son propre neveu : « she read French easily, and knew something of Italian », dans J. E. Austen-Leigh, *A Memoir of Jane Austen and Other Family Recollections*, K. Sutherland (éd.), Oxford, Oxford University Press, 2002 (1870), p. 88. En outre, les liens de Jane Austen avec la France sont aujourd'hui indéniables. Ils sont développés notamment dans la biographie écrite par Claire Tomalin, *Jane Austen: A Life*, Londres, Penguin, 1997, p. 43-58. À l'intérieur des récits austéniens également, certains personnages recourent à des mots français. On pourrait citer le roman *Sense and Sensibility*, où Anne Steele emploie à trois reprises les termes « smart beaux » pour faire référence à des gentilhommes (SS, 90) (le terme « beaux » était néanmoins déjà passé dans la langue ; Alexander Pope l'utilise dans *The Rape of the Locke*) comme *Emma*, où Franck Churchill use du mot « outrée » (E, 174), et encore *The Watsons*, où Mrs. Jane Watson exprime à sa belle-sœur Emma « [her] wish to be treated quite "en famille" » (TW, 308).

<sup>202</sup> « Il falloit faire rire le parterre » apparaît à plusieurs reprises dans cet essai. J. J. Rousseau, *Œuvres complètes de J. J. Rousseau : Discours*, Paris, Armand-Aubrée, 1832 (1758), p. 309 et 311.

vice<sup>203</sup>. Rousseau ajoute ainsi, presque paradoxalement, à la condamnation de la futilité du théâtre, celle de sa dangerosité.

Mais le reproche le plus virulent que le philosophe émet à l'encontre du théâtre concerne l'acteur en lui-même. Pour Rousseau, outre le fait que les comédiens mènent une vie amoralisée (qui les rend impropres à jouer des rôles vertueux), outre qu'ils soient condamnés par l'église et frappés d'infamie civile, ceux-ci sont avant tout condamnables parce qu'ils sont passés maîtres en matière de *mimesis*. Autrement dit, ils sont vils car leur fonction est de tromper autrui. C'est le fait d'imiter, de jouer un rôle, cet « art de se contrefaire »<sup>204</sup> qui est critiqué. Il y a « dans ce trafic de soi-même, quelque chose de servile et de bas », dit-il.

Plus précisément, Rousseau pourfend le théâtre parce qu'il signifie pour le comédien à la fois tromperie et aliénation. Aliénation tout d'abord, puisque l'acteur, en acceptant d'endosser différents rôles, renonce finalement à son identité personnelle. Ce faisant, il devient un être corrompu. C'est la destruction du rapport transparent avec soi-même qui est incriminée. Rousseau ajoute à ce premier reproche de corruption, un second reproche visant également le comédien : celui de la tromperie. L'acteur théâtral est un être vil car il sait faire croire sur scène qu'il est autre que ce qu'il n'est, est capable de prononcer de manière convaincante des paroles en totale inadéquation avec ses propres pensées ; capacités aisément transférables dans le monde réel. Autrement dit, c'est le pouvoir contagieux de l'imitation, l'aisance avec laquelle tout acteur pourra leurrer autrui dans le monde réel qui l'effraie.

Or ce sont précisément ces deux points clés – d'une part, la visée de l'activité théâtrale ; d'autre part, le rôle du comédien – qu'aborde *Mansfield Park*. Le théâtre n'est-il qu'amusement, se situe-t-il aux antipodes de la morale ? Et le comédien est-il corrompu parce qu'à la fois il s'aliène et trompe son monde ? Telles sont les deux interrogations clés que pose le roman.

Un premier élément de réponse important a été apporté plus haut : l'affirmation de Tom Bertram et d'Henry Crawford, selon laquelle le théâtre n'est autre que du divertissement<sup>205</sup> (« we shall be only amusing ourselves », 127), s'est révélée erronée, et

---

<sup>203</sup> Jusqu'ici, la critique rousseauïste ne diverge pas de celle développée en Angleterre, comme nous venons de le voir avec l'accusation d'immoralité lancée par Jeremy Collier.

<sup>204</sup> *Idem*, p. 348. (« Qu'est-ce que le talent du comédien ? L'art de se contrefaire. »)

<sup>205</sup> Nous entendons ce terme dans son sens ordinaire, et non pascalien (pour qui « divertissant » implique un changement de nature, une altération de l'être).

ceci à plus d'un titre. En premier lieu car la gaieté et la notion de plaisir ont rapidement décliné dès lors que le choix de la pièce a été défini. De supposée plaisante et fédératrice, l'activité a quasiment tourné au pugilat, laissant momentanément place au mécontentement général, tant des acteurs que des spectateurs. C'est que l'aspect exclusivement ludique et divertissant du jeu théâtral est remis en question dans cet épisode, et ce à plusieurs reprises. Le passage laisse par exemple entrevoir le long travail en amont que requiert le jeu d'acteur. Tour à tour, le roman évoque, à travers Mr. Rushworth « and his forty-two lines », la difficulté du travail de mémorisation des répliques à délivrer (*MP*, 151 et 171) ; la difficulté du travail de synchronisation avec les autres acteurs, impliquant de maîtriser parfaitement le minutage de ses différentes interventions (*MP*, 171) ; le travail de réglage du débit langagier (*MP*, 169) ; de répétition du geste afin que celui-ci devienne automatique et presque naturel ; jusqu'au travail de confection des costumes, incombant principalement à Fanny (*MP*, 171-2), ou à celui de la mise en place du décor. *Mansfield Park* n'a de cesse de rappeler que, plus qu'un passe-temps ou un simple loisir, le jeu théâtral est le résultat d'un travail préliminaire non-négligeable – apprentissage à l'évidence plus que mal maîtrisé par les acteurs en question.

Ceci ne revient pas à dire qu'Austen nie la dimension ludique du jeu théâtral. Au contraire. Les participants parviennent, à l'occasion de la première répétition intégrale des trois premiers actes notamment, à recouvrer leur joie initiale (« There seemed a general diffusion of cheerfulness on the occasion. », 176). En outre, plusieurs scènes prêtent à faire sourire le lecteur, dont la réaction s'apparente en divers lieux à celle de cette spectatrice enchâssée qu'est Fanny (« Fanny looked on and listened, not unamused to observe the selfishness which, more or less disguised, seemed to govern them all », 136). À ouïr le regret de Mr. Yates par exemple (« To be so near happiness, so near fame, so near the long paragraph in praise of the private theatricals at Ecclesford [...] which would of course have immortalised the whole party for at least a twelvemonth! », 125) le narrateur, Fanny et le lecteur se gaussent de concert. C'est le ridicule savoureux du personnage qui ressort tant de la répétition anaphorique, symptomatique de l'obnubilation du personnage (« so near happiness, so near fame, so near the long paragraph ») que de l'hyperbole (« at least a twelvemonth ») et du contraste final opposant ces deux formes d'exagérations à l'affirmation qu'elles constituent une évidence raisonnée (« of course »). Ainsi, le théâtre pour Austen peut tout à fait être divertissant, au sens ordinaire du terme. Mais il ne peut se résumer qu'à cela. Il n'est pas qu'amusement. En d'autres termes, il n'est point frivole.

-Entre moi et autre : paradoxes sur le comédien

La singularité de la réflexion austénienne concernant le domaine théâtral tient néanmoins avant tout en l'attention qu'elle prête au rôle du comédien. « We must [...] make the *performance*, not the *theatre*, our object » (MP, 128) ; tel est le point de vue de Mr. Crawford, que le texte de *Mansfield Park* semble également endosser. Or, que révèle ici pareille attention portée au jeu du comédien ? Une chose fort étrange : les acteurs ne jouent pas la comédie. Sous couvert de camper un personnage, protégés par la barrière fictionnelle, les acteurs se permettent en réalité d'exprimer leurs sentiments véritables. Maria Bertram délaisse ainsi son futur époux Mr. Rushworth sous prétexte de devoir travailler sa réplique avec Henry Crawford, pour qui elle éprouve secrètement des sentiments amoureux. Son rôle justifie qu'elle passe plus de temps que de raison avec lui et lui permet de laisser libre cours à ses sentiments inavoués. Ces « indefatigable rehearsers » (MP, 174) n'ont ainsi de cesse que de jouer et rejouer la scène du baiser. Les spectateurs ne sont pas totalement dupes et perçoivent la singularité de cette absence de frontière entre fiction et réalité. Mary Crawford, qui est arrivée « exactly at one of the times when they were trying *not* to embrace », note le désarroi du futur époux déjà délaissé : « I thought he began to look a little queer » (MP, 174). Elle ne peut s'empêcher en outre d'ironiser sur la constance de leur proximité physique et le naturel de leurs répliques amoureuses, affirmant ainsi « If *they* are not perfect, I *shall* be surprised » (MP, 174).

Maria Bertram et Henry Crawford ne sont cependant pas les seuls à jouer des versions non censurées d'eux-mêmes. Si Mary Crawford perçoit rapidement la vraie intimité liant son frère à Maria, c'est en réalité parce qu'elle agit de façon similaire. Elle aussi se rapproche d'Edmund, plus enflammé qu'à l'accoutumée, laissant libre cours à ses sentiments véritables, dans une intimité que seul le prétexte du jeu théâtral à suivre ne saurait autoriser. Eux aussi seront nécessairement des plus convainquants, pour la simple et bonne raison qu'eux non plus ne jouent pas : « she [Fanny] was inclined to believe their performance would, indeed, have such nature and feeling in it as must ensure their credit, and make it a very suffering exhibition to herself » (MP, 176). De fait, nous sommes ici aux antipodes de la thèse rousseauiste, qui voyait dans le jeu de rôle une menace d'aliénation. Les comédiens sont ici loin d'abdiquer leur personnalité. Ils ne deviennent pas autres. Au contraire, ils se révèlent tels qu'ils sont profondément. Dans le

récit austénien, la critique anti-mimétique de Rousseau se trouve ainsi infirmée. Le théâtre, lieu par excellence du travestissement voire de l'artifice, se révèle au contraire le lieu du dévoilement.

Il ne faudrait néanmoins pas omettre que cette représentation théâtrale est dépeinte comme un échec cuisant. N'oublions pas que la pièce n'est finalement jamais représentée dans le roman. À la représentation avortée d'Ecclesford, s'ajoute effectivement l'annulation de celle de Mansfield par le père de famille rentré à l'impromptu. Cette double frustration de la représentation publique sert à mettre en lumière les scènes de répétition préalable. Le travail du comédien et le jeu d'acteur qui en résulte se trouvent ainsi placés sous les feux des projecteurs. Or là encore, toute une série d'échecs, tant dans l'apprentissage que dans la récitation des répliques, est mise en évidence. Les acteurs vont également échouer dans la visée ludique et fédératrice de leur activité, puisque le mécontentement et la désunion des participants vont au contraire régner ; « the division of the party » laissant place à l'éclatement final et définitif du groupe lorsque la représentation est annulée, à l'image encore une fois de celle d'Ecclesford (« [which] dispersed the performers », 125). Ce que l'omniprésence de l'échec révèle, c'est que les comédiens sont ici de bien piètres acteurs. Nous nous situons ainsi entre Lionel Trilling et Marilyn Butler d'une part, Paula Byrne et Penny Gay de l'autre. Austen ne critique pas le théâtre et les comédiens en tant que tels. Elle critique ces comédiens médiocres. C'est l'amateurisme de ces acteurs qu'elle déplore.

La distinction entre bons et mauvais comédiens est d'ailleurs rappelée explicitement dans le texte. Edmund, féru de théâtre, précise être capable de couvrir de longues distances géographiques « to see real acting, good harden'd real acting » (*MP*, 128). Mais la petite troupe de Mansfield Park est loin d'appartenir selon lui à cette catégorie :

but I would hardly walk from this room to the next, to look at the raw efforts of those who have not been bred to the trade, —a set of gentlemen and ladies, who have all the disadvantages of education and decorum to struggle through (128).

On notera la délicieuse ambiguïté de cette affirmation qui, dans le même temps qu'elle se propose de défendre le théâtre et le travail qui fait les acteurs admirables, ne souhaite pas dans un premier temps s'opposer explicitement à la *doxa*, et ne manque donc pas de rappeler la bassesse traditionnellement associée à cette profession, si loin des bonnes

mœurs des salons de la *gentry*. Les couches de sens s'épaississent et les ambiguïtés se prolongent car, ironie du sort, cette accusation de la médiocrité de la troupe de Mansfield Park se révélera fondée, mais pour les raisons inverses à celles invoquées par Edmund. Les comédiens de Mansfield Park se révèlent mauvais non pas parce qu'ils sont limités par la bienséance mais bien plutôt parce qu'ils ne jouent pas la comédie, adoptant précisément des attitudes transgressives, défiant la morale. Dans un retournement final, la profession de comédien se trouve rédimée dans le texte austénien, car l'immoralité y définit moins les acteurs que les nobles occupants de Mansfield Park.

Austen ne critique donc pas le théâtre, comme en avait rapidement conclu Lionel Trilling<sup>206</sup> et plusieurs critiques avec lui<sup>207</sup>. La chose aurait été d'autant plus étrange que, comme l'ont brillamment montrés Paula Byrne et Penny Gay, la famille Austen, Jane y compris, était des inconditionnels de cette activité. Plus d'un rire fusa au sein du presbytère de Steventon à l'occasion des pièces de théâtre amateur qu'Austen et sa fraterie se plaisaient à jouer<sup>208</sup>. Les années 1782 à 1790 correspondirent à une période d'union familiale autour de plusieurs productions théâtrales domestiques, indique Byrne<sup>209</sup>. Si Austen se produisait régulièrement en famille, elle se rendait également souvent au théâtre. Sa correspondance ainsi que ses romans témoignent du fait qu'elle fréquentait de manière relativement assidue les salles de spectacle tant de Bath, de Southampton, que de Londres. L'Orchard Street Theatre de Bath est décrit avec un soin peu commun dans le chapitre 12 de *Northanger Abbey*. Gay souligne également la fréquentation d'Austen des salles londoniennes. En 1813, Jane rit d'abord au Lyceum sur *The Hypocrite* – adaptation mise en scène par Bickerstaff du *Tartuffe* de Molière – avant de voir, cette fois à Covent Garden, *Don Juan*, *Midas a Burletta* de Kane O'Hara et *The Clandestine Marriage* de Garrick et Colman. En 1814, c'est cette fois le sol de Drury Lane qu'elle foula pour découvrir notamment les talents de l'artiste faisant à l'époque le plus sensation : Edmund Keane<sup>210</sup>. Cet accès au théâtre, tantôt côté cour, tantôt côté

---

<sup>206</sup> « [Jane Austen] puts it under attack as being dangerous to the integrity of the self as a moral agent », Lionel Trilling, *The Opposing Self*, Londres, Secker and Warburg, 1955, p. 218.

<sup>207</sup> Dans son ouvrage *Jane Austen and the Theatre*, Paula Byrne rappelle que cette vision d'Austen comme désapprouvant le théâtre était largement établie : « Butler's influential reading of *Lovers' Vows* along with the older but still frequently-cited work of Lionel Trilling on the novelist's rejection of the 'histrionic art', has put the seal on the critical orthodoxy that asserts Austen's condemnation of private theatricals. Even though [...] a plethora of critical ambiguity surrounds the play acting sequence in *Mansfield Park*, few have challenged the assumption that Austen was hostile to the drama. » *Jane Austen and the Theatre*, Londres, Hambleton, 2002, p. 249.

<sup>208</sup> Paula Byrne, *Jane Austen and the Theatre*, Londres, Hambleton, 2002, p. 3-28.

<sup>209</sup> Penny Gay, *Jane Austen and the Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 1.

<sup>210</sup> Penny Gay, *Jane Austen and the Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 12.

jardin, tantôt côté spectateur ; tantôt à l'oral via ces représentations, tantôt à l'écrit via ses lectures de pièces, semble être à l'origine de la connaissance approfondie du théâtre dont Austen fait preuve dans ses romans, émaillés de références à des pièces aussi bien contemporaines que classiques. C'est moins son aversion que son intérêt profond pour l'activité théâtrale que ces éléments révèlent.

Ce n'est, par conséquent, pas le théâtre en lui-même qu'Austen réproche, mais l'échec pathétique de ses comédiens de bas étage. Derrière la critique de cet amateurisme, Austen se fait en réalité fort de défendre le vrai théâtre et le métier d'acteurs, dans une réhabilitation du comédien l'opposant en tout point à Rousseau. En filigrane, elle valorise ainsi le rôle d'acteur, qu'elle définit comme répondant à trois qualités principales. La première est la reconnaissance que tout jeu théâtral de qualité est le produit d'un long travail en amont, requérant sérieux, assiduité et répétitions constantes. La seconde est la reconnaissance que ce travail permet au comédien de se dédoubler, de se défaire de sa propre sensibilité, pour pouvoir interpréter une multitude de rôles différents. Ce faisant, Austen réfute plus précisément l'argument rousseauiste qui voyait dans le jeu théâtral un risque d'aliénation. Loin de devenir totalement autre, nous dit Austen, le comédien va au contraire devoir apprendre à dissocier sa propre personnalité du rôle qu'il va jouer. Pour elle, l'acteur n'est pas corrompu par sa profession, laquelle l'érige au contraire en « grand imitateur de la nature »<sup>211</sup>. C'est à dessein que nous reprenons une expression de Denis Diderot car nous voudrions montrer que la défense austénienne du théâtre présente des analogies frappantes avec *Paradoxe sur le comédien*.

Dans cet essai, Diderot avance précisément la thèse de l'insensibilité du comédien – également appelée thèse de la dissociation ou du dédoublement – posant qu'un acteur ne vit nullement les sentiments qu'il représente. Il n'est pas le personnage, n'éprouve pas ce qu'il joue. Il imite, voilà ce que nous dit Diderot. Aussi, pour le philosophe, faut-il faire preuve d'une certaine insensibilité si l'on souhaite incarner différents personnages : « c'est l'extrême sensibilité qui fait les acteurs médiocres [...] et c'est le manque absolu de sensibilité qui prépare les acteurs sublimes » ; et d'ajouter : « [le comédien] n'est pas le personnage, il le joue, et le joue si bien que vous le prenez pour tel, l'illusion n'est que pour vous ; il sait bien, lui, qu'il ne l'est pas »<sup>212</sup>. Pour preuve selon Diderot, un acteur qui camperait un personnage en se prenant trop à son propre jeu n'aurait la capacité de jouer

---

<sup>211</sup> Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, Genève, Slatkine reprints, 1968 (1830), p. 97.

<sup>212</sup> Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, Genève, Slatkine reprints, 1968 (1830), p. 100.



qu'une palette de rôles fort limitée, chose impensable puisque cela impliquerait des troupes de théâtre surpeuplées.

Cette thématique de l'insensibilité et du dédoublement se fait également centrale chez Austen. L'auteur met en évidence pas moins de trois exemples d'échecs de dissociation dans *Mansfield Park*. Aux jeux de rôles particuliers de Maria, Mary et Edmund que nous avons cités plus haut, s'ajoute l'échec retentissant du comédien Henry Crawford. Celui qui, après l'annulation de *Lovers' Vows*, s'était donné pour rôle de séduire Fanny Price afin de se divertir à ses dépens alors qu'il n'éprouvait rien pour elle (« And how do you think I mean to amuse myself, Mary, on the days that I do not hunt ? [...] my plan is to make Fanny Price in love with me » 236), finit par se faire prendre à son propre jeu et à s'éprendre de Fanny au point de lui demander sa main. Tout comme Maria, Mary et Edmund avant lui, Henry ne parvient pas à interpréter un autre personnage, à dépasser sa sensibilité, à transcender sa personnalité. Au contraire, ses sentiments personnels s'imposent. Il se joue lui-même. Son rôle n'est finalement que l'extériorisation de ses propres sentiments, le prolongement de son for intérieur. C'est que la dissociation est impossible pour ces personnages austéniens incapables d'atteindre la perfection du véritable acteur. Ces multiples démonstrations d'échecs, révélant la difficulté du jeu théâtral, nous paraissent ainsi être au service d'une défense du théâtre. Ils insistent sur la virtuosité du vrai jeu d'acteur, qui repose sur une authentique maîtrise de soi. Si tant est qu'il ne soit pas le lieu de la vanité, de la parure ou du libertinage – menaces potentielles dont Austen montre qu'elle avait conscience et qu'elle juge répréhensibles – le théâtre n'est pas condamnable. Au contraire, et c'est là la troisième caractéristique du théâtre pour Austen, c'est un art digne d'être loué parce que ses qualités et sa visée sont triples. À la fois ludique, moral et social, le théâtre, loin d'être frivole, peut s'avérer largement bénéfique.

#### *-De la théâtralité des relations sociales*

La romancière envisage la problématique théâtrale sous deux angles principaux. Sur fond culturel de querelle entre Diderot et Rousseau et, en Angleterre, des réflexions morales de Thomas Gisborne, Jane Austen s'intéresse ainsi au théâtre à la fois en tant que tel, pour poser la question de sa dangerosité et de son amoralité, mais également pour la centralité dévolue aux notions de rôle, de travestissement, de masque ; pour

l'interrogation qu'il pose en matière d'artifice et de nature, de surface et de profondeur, de public et de privé.

Car l'épisode des « theatricals » de *Mansfield Park* se solde par une scène loin d'être anecdotique. Alors que le patriarche va de surprise en surprise, découvrant son mobilier déplacé, puis entendant dans la pièce adjacente « Some one [...] talking there in a very loud accent [...] —almost hallooing » (*MP*, 188), il ouvre la porte et se retrouve, ahuri, sur la scène du théâtre construit, nez à nez avec « a ranting young man » (*MP*, 188), Mr. Yates « [who gave] perhaps the very best start he had ever given in the whole course of his rehearsals » (*MP*, 188). Tom Bertram, également présent, est témoin de la scène :

His father's looks of solemnity and amazement on this his first appearance on any stage, and the gradual metamorphosis of the impassioned Baron Wildenheim into the well-bred and easy Mr. Yates, making his bow and apology to Sir Thomas Bertram, was such an exhibition, such a piece of true acting, as he would not have lost upon any account. It would be the last—in all probability—the last scene on that stage; but he was sure there could not be a finer. The house would close with the greatest éclat. (*MP*, 188-189)

La porosité des limites entre représentation et réalité est ici patente. Sir Thomas, ancré dans le réel, se retrouve sans le vouloir sur scène. Mr. Yates, en cessant de déclamer ses répliques, en interrompant son rôle, joue pourtant pour la première fois de manière convaincante (« [his] making his bow and apology [...] was such an exhibition, such a piece of true acting »). C'est que l'analogie est forte entre jeu théâtral et jeu social. Parce qu'Austen admirait Shakespeare et qu'elle le cite à plusieurs reprises dans ses romans, nous ne pouvons manquer de penser à la célèbre formule de ce dernier, qui reflète parfaitement l'univers austénien : « All the world's a stage, / And all the men and women, merely players; / They have their exits and their entrances, / And one man, in his time, plays many parts. »<sup>213</sup> La métaphore du jeu de rôle est également convoquée dans *Pride and Prejudice* lorsque, à l'occasion du bal de Meryton, Louisa Musgrove et son frère Charles Bingley se retrouvent confrontés à l'inconvenante Mrs. Bennet mais parviennent à observer une attitude polie face à elle : « she [Louisa] *performed her part* [by] say[ing] what the occasion required » (*PP*, 31, nous soulignons). Nous rejoignons ainsi Paula Byrne et Penny Gay pour qui comportements théâtral et social sont intimement liés chez

---

<sup>213</sup> Voir *As You Like It*, acte 2, sc.7, dans William Shakespeare, *Mr. William Shakespeare's Comedies, Histories, & Tragedies: Published According to the True Originall Copies*, Londres, Isaac Iaggard, 1623, p. 194.

Austen : « far from proposing that acting encourages a kind of insincere role playing in life, Austen suggests in her depiction of polite society that an ability to perform socially is often a necessity »<sup>214</sup>. Les romans austéniens servent effectivement une réflexion sur l'omniprésence et la nécessité du masque social.

Les bals, dîners, assemblées publiques, visites de courtoisie ou de charité, tous ces événements sociaux, constituent chez Austen des représentations. Patricia Dillard Eguchi l'a noté : lors du séjour de Catherine Morland à Bath dans *Northanger Abbey* par exemple,

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 »<sup>215</sup>.

L'existence d'un code social à respecter transparaît notamment dans l'exemple suivant :

The important evening came which was to usher her into the Upper Rooms. 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. (NA, 10)

Comme en témoignent les passifs et le modal « should », les personnages doivent se soumettre à un code : il ne convient pas de se présenter au naturel ; avant même toute apparition sur la scène sociale, les personnages ressemblent déjà fortement à des comédiens, devant passer par les coulisses et les mains habiles des coiffeurs et des costumiers.

C'est qu'au sens figuré comme au sens propre, le but recherché lors de ces événements est de *se faire bien voir*. Au sens figuré, il s'agit en effet de respecter scrupuleusement les règles morales et sociales en vigueur, car cela permet, par une forme de contrat social implicite, d'obtenir en échange l'approbation publique et d'être intégré à

---

<sup>214</sup> Paula Byrne, *Jane Austen and the Theatre*, Londres, Hambledon, 2002, p. 203.

Penny Gay propose un argument similaire lorsqu'elle relève « her [Austen's] sense of the pervasive theatricality of contemporary genteel society », *Jane Austen and the Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 22.

<sup>215</sup> Patricia Dillard Eguchi, *Satire du matérialisme dans le roman féminin britannique de 1778 à 1824 : Fanny Burney, Jane Austen, Suzan Ferrier*, Orléans, Littératures, Université d'Orléans, 2011, p. 244.

la société. Mais il va également s'agir en réalité, au sens propre et physique du terme, de rendre visibles, de faire la démonstration de ses bonnes manières.

Pourquoi les romans insistent-ils sur ces notions connexes de représentation, de spectacle, de démonstration et de visibilité ? Un élément de réponse important tient en la conscience aigüe qu'avait Austen de la fréquence du clivage entre apparences et réalité dans les relations sociales. Plus précisément, cette dichotomie l'intéresse à deux titres essentiels. L'examen de l'écart entre apparences et réalité sert en premier lieu à dénoncer l'existence d'un premier défaut moral évident, la duplicité. Le monde fictionnel d'Austen, à l'image du monde réel, n'est effectivement pas exempt de vils personnages s'abritant derrière le mensonge et l'hypocrisie, masquant leur être profond pour servir en réalité leur intérêt personnel.

De manière plus originale, l'analyse de l'existence de tensions entre apparences et réalité sert également, et peut-être avant tout, à mettre en exergue la difficulté de la vie morale, où politesse et respect des bonnes manières doivent primer quitte à s'opposer aux sentiments ressentis, aux désirs intérieurs et plaisirs personnels. Telle est la définition du devoir moral selon Austen et Shaftesbury. Tout être est travaillé par des désirs profonds, forces intérieures qui doivent néanmoins être subordonnées au bien d'autrui, extérieur. Contrairement aux Épicuriens – qui refusent de subordonner le plaisir à la vertu – voire contrairement aux hommes modernes – qui tendent à délaisser le terme de « devoir » au profit d'expressions comme « la coopération », « le sens du groupe », « la solidarité » ; locutions suggérant qu'une bonne action peut être entreprise sans qu'il nous en coûte véritablement<sup>216</sup> – Austen et Shaftesbury soulignent quant à eux la difficulté de la vie morale, souvent synonyme de nombreux sacrifices et renoncements. C'est là un point essentiel. Tous deux perçoivent l'antagonisme fréquent entre plaisir et vertu. Pour autant, bienveillance et politesse doivent prévaloir. Cela dût-il impliquer de sacrifier son plaisir personnel ou de taire ses souffrances internes, c'est-à-dire créer un fossé entre l'affiché et le ressenti, le public et le privé, la surface et la profondeur.

Respecter le code conventionnel de bonne conduite est essentiel, même s'il s'agit d'un travail de tous les instants. Ce dernier point, souligné par Marilyn Butler citant un critique victorien – Richard Simpson – pour qui la vertu est synonyme de « continual

---

<sup>216</sup> Lionel Trilling, *The Opposing Self*, Londres, Secker and Warburg, 1955, p. 216.

struggles »<sup>217</sup>, est mis en lumière dans le roman *Sense and Sensibility*. La conduite de l'héroïne Elinor Dashwood envers ses proches, amis ou connaissances plus larges, est constamment montrée comme étant aux antipodes de son plaisir personnel. Elinor s'astreint à suivre les règles de bonne conduite en toutes circonstances. Elle reste polie face aux plus effronté(e)s et inélégant(e)s (telle Lucy Steele), ne rechigne pas à rendre visite à sa terrible belle-sœur Fanny Dashwood, prête une oreille attentive aux propos soporifiques de Mrs. Jennings, s'astreignant par exemple à relancer la conversation lors de leur voyage commun vers Londres. De la même façon, elle s'efforce de ne déroger à aucune des règles de bienséance régissant le domaine du Cœur. C'est ainsi dans un parfait respect des convenances qu'elle masque son émoi lorsqu'Edward la courtise, sa jalousie lorsque Lucy Steele lui annonce ses fiançailles, sa peine lorsqu'elle voit ses rêves de mariage voler en éclats. Dans une relation métonymique des plus habiles, Elinor est ainsi associée aux écrans qu'elle se plaît à peindre durant son temps libre. « Screen painting » est effectivement l'une de ses activités de prédilection, parfait reflet de sa nature protectrice, que ce soit parce qu'elle se donne pour rôle d'apaiser des situations potentiellement abrasives<sup>218</sup> ou de masquer l'ardeur de ses sentiments intérieurs sous une surface lisse ; deux attitudes visant à préserver autrui. Pour sa sœur Marianne, en revanche, nulle différence ne doit exister entre surface et profondeur. Celle-ci, « with her usual inattention to the *forms* of general civility » (SS, 103, nous soulignons), se refuse à porter le masque social, délaissant ceux qui l'exaspèrent, n'hésitant pas à rester muette ou à faire preuve de totale irrévérence (« so rude a speech », 103) pour les tenir à l'écart.

C'est néanmoins la nécessité d'adhérer à la vision d'Elinor Dashwood, parangon de la mesure, de la retenue et du contrôle émotionnel, prête à taire ses tourments intérieurs et subordonner son plaisir à la vertu, qui prime dans *Sense and Sensibility*. Plusieurs stratégies narratives sont mises en place afin de convaincre le lecteur de la nécessité de ne pas se soustraire aux règles de la bienséance et de faire passer autrui avant soi.

---

<sup>217</sup> Marilyn Butler, *Jane Austen and the War of Ideas*, Oxford, Clarendon Press, 1975, p. 255. Tony Tanner l'a également relevé : « Elinor belongs to that school of thought which considers that virtuous conduct can be an arduous business, involving painful adjustments to the controlling forms of society, and unpleasant frustration of personal proclivities. Such a school of thought we may identify as Christian, or Stoic, or even, vaguely, Classical. », dans T. Tanner, *Jane Austen*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1986, p. 97-98.

<sup>218</sup> « it is one of Jane Austen's deft touches that Elinor should be very good at screen painting, for she it is who is constantly trying to smooth and harmonise potentially abrasive and discordant occasions », T. Tanner, *op. cit.*, p. 85.

L'instance narrative n'a tout d'abord de cesse que de tourner en dérision l'attitude démonstrative, passionnée et excessive de Marianne Dashwood. Pour preuve, voici la façon dont la scène est décrite lorsque les deux héroïnes partent en voyage à Londres pour une durée de quelques semaines seulement :

Marianne's joy was almost a degree beyond happiness, so great was the perturbation of her spirits and her impatience to be gone. Her unwillingness to quit her mother was her only restorative to calmness; and at the moment of parting, her grief on that score was excessive. Her mother's affliction was hardly less, and Elinor was the only one of the three, who seemed to consider the separation as any thing short of eternal. (SS, 112-3)

Marianne allant retrouver l'homme dont elle est éperdument éprise, John Willoughby, l'excitation est à son comble. Or, en un temps diégétique et narratif des plus brefs, on passe de la joie extrême (« Marianne's joy was almost a degree beyond happiness ») au désarroi le plus total (« grief », « affliction »), Marianne faisant l'expérience d'émotions non seulement contradictoires, mais chacune d'elles « excessive » comme le souligne l'instance narrative. Là où la validité des réactions de Marianne est remise en question, le jugement d'Elinor est au contraire présenté comme fiable ; la juxtaposition quasi oxymorique (« anything *short of eternal* ») venant délicieusement traduire tant l'antagonisme des attitudes des deux sœurs que l'irrationalité de la réaction de Marianne.

Marianne devient, de plus, l'objet de caricatures à partir du moment où Willoughby met un terme à leur relation fusionnelle en partant pour Londres. Alors qu'elle s'est soustraite jusqu'alors au rôle conventionnel voulant qu'une femme n'affiche pas ouvertement sa proximité avec l'homme dont elle est éprise tant qu'ils ne sont pas fiancés, voilà que celle-ci non seulement laisse libre cours à sa tristesse mais s'évertue à l'accroître, se forçant à rendre sa peine visible. C'est cette exagération que relève sa sœur Elinor :

Whatever might be the particulars of their separation, her sister's affliction was indubitable; and she thought with the tenderest compassion of that violent sorrow which Marianne was in all probability not merely giving way to as a relief, but feeding and encouraging as a duty. (SS, 58)

Assurément, le sens du devoir moral de Marianne (« duty ») est moins noble et convaincant que celui de sa sœur aînée. Il est non seulement apparenté à un excès artificiel (« feeding »), mais fait également souffrir autrui (« com-passion »).

C'est la seconde stratégie narrative utilisée pour dénigrer l'attitude de Marianne : le potentiel destructeur de l'épanchement lyrique de l'héroïne est constamment mis en relief. Tout débordement sentimental, tout refus de canaliser ses émotions est dénoncé car il est néfaste non seulement pour soi mais pour autrui :

Marianne would have thought herself very inexcusable had she been able to sleep at all the first night after parting from Willoughby. She would have been ashamed to look her family in the face the next morning, had she not risen from her bed in more need of repose than when she lay down in it. [...] She got up with a headache, was unable to talk, and unwilling to take any nourishment; giving pain every moment to her mother and sisters. (SS, 61-62)

Soulignant par exemple le non-sens de trouver inexcusable l'assouvissement d'un besoin vital (« sleep »), Austen se rit ici de son héroïne sentimentale. Plus clairement encore que dans l'exemple précédent, l'attitude de la jeune femme est, en outre, désignée comme comportant une part d'artifice : il y a un certain degré de mise en scène dans cette conscience d'un public à satisfaire, et Marianne semble de fait se donner quelque peu en spectacle. En maints autres endroits néanmoins, le ton humoristique de la voix narrative prend une coloration plus grave. Austen déplore ainsi dans *Sense and Sensibility* les irréparables ravages de tout débordement sentimental, en allant jusqu'à envisager l'hystérie (SS, 135), l'asthénie dépressive (SS, 130), les pertes non seulement de conscience mais de raison de son héroïne Marianne (SS, 220-1), ainsi que les pathologies telles que la tuberculose (SS, 147) et les accès de fièvre (SS, 217), dont souffriront respectivement Eliza Williams et Marianne.

Quelle est donc la meilleure conduite à adopter dans les rapports sociaux ? Selon Austen, mieux vaut à l'évidence suivre les règles conventionnelles de bonne conduite que ses sentiments personnels. Nous partageons ainsi l'avis de Jane Nardin, qui précise avec perspicacité dans son article « Propriety versus Morality in Jane Austen's Novels »<sup>219</sup> que la nécessité de respecter les règles de la bienséance se fonde chez Austen sur deux raisons

---

<sup>219</sup> Même si nous n'épousons pas l'intégralité de ses affirmations et nous opposons particulièrement à sa conclusion.

principales. *Sense and Sensibility*, écrit-elle, « grounds the individual's duty to obey the code of propriety in the wisdom it ascribes to the code, as well as in the notion of the social contract. »<sup>220</sup> Effectivement, il faut tout d'abord éviter de déroger aux règles de la bienséance car ce code de bonne conduite est le résultat d'une « sagesse historique et collective », s'opposant, comme nous venons de le voir, à l'irrationnalité du sentimentalisme, que l'on entende par-là les débordements, les fluctuations de la sensibilité ou son caractère destructeur, pour soi ou encore pour autrui.

Respecter les convenances s'avère également nécessaire pour une seconde raison : c'est un « contrat social » que chacun se doit de remplir s'il veut faire partie de la société. Ainsi, les silences irrévérencieux de Marianne doivent être contrebalancés par un surplus d'affabilité de la part de sa sœur Elinor si celle-ci ne veut pas être ostracisée, tenue à l'écart des événements sociaux. On pense au trajet de trois jours pour Londres que Mrs. Jennings et ses invitées, Elinor et Marianne, entreprennent avant de participer aux soirées mondaines de la capitale ; trois jours durant lesquels l'attitude de Marianne restera inchangée :

Marianne's behaviour as they travelled was a happy specimen of what future complaisance and companionableness to Mrs. Jennings might be expected to be. She sat in silence almost all the way, wrapt in her own meditations, and scarcely ever voluntarily speaking. (SS, 113)

L'ironie évidente créée par la distance entre des termes associés à la joie du partage (« happy », « complaisance », « companionableness ») d'une part, et des termes évoquant au contraire le repli mélancolique sur soi (« silence », « own meditations ») souligne l'irrespect de l'attitude non conventionnelle de Marianne. Si la jeune femme, s'enveloppant de silence (« wrapt »), a recours ici à une forme d'écran, l'usage qu'elle en fait est aux antipodes de celui de sa sœur. Loin de masquer le privé au profit du public, l'écran constitue une barrière l'isolant d'autrui.

Par conséquent, c'est à sa sœur Elinor qu'incombe le devoir moral d'être amène :

To atone for this conduct therefore, Elinor took immediate possession of the post of civility which she had assigned herself, behaved with the greatest attention to Mrs.

---

<sup>220</sup> Jane Nardin, « Propriety vs. Morality in Jane Austen's Novels », *Persuasions: Journal of the Jane Austen Society of North America*, n° 10, décembre 1988, p. 70-75.



Jennings, talked with her, laughed with her, and listened to her whenever she could » (SS, 113-114).

On pourra noter l'expression finale « whenever she could ». La perfection, inatteignable, n'est point l'objectif : Elinor n'est pas absolument irréprochable, allocutrice idéale prêtant son attention constante à l'infatigable Mrs. Jennings. Mais elle fait son possible. Et c'est parce qu'Elinor accepte de jouer le jeu social (signalé par l'accumulation verbale « behaved », « talked », « laughed », « listened ») que Marianne n'est pas mise à l'écart (« and Mrs. Jennings on her side treated them both with all possible kindness », 114). Observer consciencieusement les règles de politesse est ainsi plus que préconisé pour la simple et bonne raison qu'elles constituent un « contrat social » passé entre des individus souhaitant vivre en société. Lorsqu'Elinor refuse de céder au caprice de sa sœur, désireuse de rentrer chez elle et de quitter Londres ainsi que leur hôte Mrs. Jennings avant la date prévue, la décision qu'elle impose témoigne de l'importance qu'elle accorde à ces règles : « We owe Mrs. Jennings more than *civility* ; *and civility* of the commonest kind must prevent such a hasty removal. » (SS, 135, nous soulignons). L'anadiplose souligne la centralité et le caractère incontournable des règles de la bienséance<sup>221</sup>. Celles-ci sont comme à l'origine et à la fin de toutes choses, clairement érigées en tant que piliers de la société.

---

<sup>221</sup> Par « civilité », Austen entend ici une vertu non pas politique ou civique mais effectivement sociale. Elle semble d'ailleurs envisager cette notion dans la droite ligne de la philosophie de John Locke (1632-1704), pour lequel le concept de « civility » était central et qu'il définissait ainsi : « Civility of the Mind [...] is that General Good-will and Regard for all People, which makes any one have a care not to shew, in his Carriage, any contempt, disrespect, or neglect of them. », John Locke, « Some Thoughts Concerning Education », *The Works of John Locke*, Vol. III, Londres, A. Bettesworth, 1727, p. 64, sect. 143.

Pour Locke, et comme l'a souligné Pierre Morère, la civilité était ainsi une valeur morale à la visée pragmatique et sociale : « ni artifice, ni affectation, mais un instrument facilitant les relations entre personnes [...] [visant] à assurer l'harmonie du corps social [...] le bien-être de l'individu en harmonie avec son milieu », Pierre Morère, « L'idée d'éducation chez Locke et ses fondements empiriques », *Revue de la société d'études anglo-américaines des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, n° 61, novembre 2005, p. 82-83.

On comprend que cette vertu ait par conséquent eu toute sa place dans sa théorie éducative, Locke recommandant l'apprentissage de la civilité dès le plus jeune âge : « Children who live together often strive for Mastery [...] but they should be taught to have all the *Deference*, *Complaisance* and *Civility* for one another imaginable. This when they see it procures them Respect, Love and Esteem, and that they lose no Superiority by it, they will take more Pleasure in, than in insolent Domineering », John Locke, *op. cit.*, p. 47, sect. 109.

Comme le suggère cette dernière citation et comme le rappellent Thomas L. Pangle et Marilyn Butler, cette vertu devait venir contrecarrer la fierté hautaine et vile d'un rang social élevé, mais il ne s'agissait pas moins d'une notion conservatrice : « While Lockean civility is observant of conventional distinctions of rank and station, this social virtue replaces the Christian or biblical virtue of humility in the lists as the opponent of the vice of vainglory [...] and aristocratic pride », Thomas L. Pangle, *The Ennobling of Democracy: The Challenge of the Postmodern Age*, Londres-Baltimore, John Hopkins Press, 1993, p. 169 ; voir également M. Butler : « Civility is a favourite anti-jacobin theme », Marilyn Butler, *Jane Austen and the War of Ideas*, Oxford, Clarendon Press, 1975, p. 188.

Comme pour prévenir les réactions libertaires de certains lecteurs, qui pourraient éprouver un sentiment d'emprisonnement à l'idée de devoir se conformer avec rigueur au code conventionnel de bonne conduite, Austen ne ferme néanmoins pas la possibilité de toutes déviations à ce code, si tant est que ces dernières soient légères, occasionnelles, et motivées par une raison que nous allons voir.

Nul doute que l'accroc le plus conséquent fait à ce tissu apparemment rigide de règles comportementales, sans qu'il en résulte une sévère condamnation de la part de la voix narrative, est celui qu'effectue Elizabeth Bennet dans *Pride and Prejudice* lorsqu'elle décide de se rendre de Longbourn à Netherfield par ses propres moyens. N'ayant d'autre choix pour rejoindre sa sœur malade, « [As] the carriage was not to be had; and as she was no horsewoman » (*PP*, 22), elle effectue les trois lieues la séparant de Jane à pied, bravant la pluie ainsi qu'un sol devenu boueux. Ce faisant, elle outrepassé dans le même temps la règle selon laquelle les jeunes femmes n'étaient pas censées parcourir de telles distances seules, pour la double raison que cela pouvait non seulement les mettre en danger du fait d'une rencontre hasardeuse mais également nuire à leur toilette et par conséquent à leur beauté ainsi qu'à leur réputation. Cette règle est l'objet de plusieurs rappels explicites de la part des personnages côtoyant Elizabeth. Elle est la préoccupation principale de la mère de famille Bennet (« How can you be so silly ! [...] You will not be fit to be seen when you get there ») et sa violation l'objet du dédain tant de Mrs. Hurst que de Caroline Bingley (« That she should have walked three miles so early in the day, in such dirty weather, and by herself, was almost incredible to [them]; and Elizabeth was convinced that they held her in contempt for it »). Miss Bingley reprochera effectivement explicitement à Elizabeth ce qu'elle considère « a most country-town indifference to decorum » (*PP*, 25).

Pourtant cet accroc n'est perçu comme une violation condamnable que par les personnages les moins respectables. La vulgarité de Mrs Bennet, l'égoïsme et la superficialité de Mrs. Hurst et Miss Bingley, ont transparu – ou transparaitront – à maintes reprises dans le récit. Pour l'heure, l'instance narrative et Charles Bingley tendent à comprendre et soutenir Elizabeth. C'est que l'infraction à la règle trouve une double justification. Elle n'a trait, en premier lieu, qu'à des considérations purement pratiques et matérielles (liées à l'absence de véhicule disponible, ou au crédit accordé à la mode). Par conséquent, elle ne remet en question, de manière intrinsèque, aucun grand principe

moral<sup>222</sup>. En second lieu, la motivation à l'origine de cet accroc est noble. La démarche de la téméraire Elizabeth est effectivement le résultat de « an affection for her sister that is very pleasing » (*PP*, 25). Elizabeth n'hésite pas à faire passer le bien-être de sa sœur avant son propre intérêt personnel. Autrement dit, son action quelque peu transgressive se trouve rédimée par la noblesse de sa motivation altruiste.

En somme, la réflexion austénienne sur la représentation théâtrale est à prendre en compte parce que la défense du théâtre masque de sérieux enjeux en matière de rapports sociaux. Établissant un net parallèle entre masque théâtral et masque social, elle permet d'établir la centralité du jeu social pour la cohésion de groupe. C'est ainsi toute une dialectique du public et du privé, des apparences et de la réalité, de la surface et de la profondeur, autour de la question de l'identité et des relations sociales que les romans austéniens instaurent.

## 2. L'opposition ville / campagne

Nous avons tâché jusqu'ici de mettre au jour l'importance accordée par Austen aux relations sociales et plus particulièrement à la bienveillance altruiste (*benevolence*). Nulle société harmonieuse sans celle-ci. On ne sera par conséquent pas surpris de noter que cette valorisation du sens commun est indissociable d'une critique de l'individualisme en général.

Cette condamnation des tendances égotistes mérite notre attention car elle nous semble prendre, chez Austen, deux formes particulières qui dominent l'ensemble de ses romans. Nous souhaiterions effectivement démontrer que la romancière envisage les thématiques que sont l'opposition ville / campagne d'une part, et la maladie d'autre part, sous un angle similaire, non pas simplement géographique ou physique mais essentiellement moral ; l'enjeu de ces explorations étant de servir une critique – tantôt implicite, tantôt explicite, mais toujours présente – de l'individualisme, dans une prise de position, en conséquence, éminemment conservatrice<sup>223</sup>.

---

<sup>222</sup> Jane Nardin, « Propriety vs. Morality in Jane Austen's Novels », *Persuasions: Journal of the Jane Austen Society of North America*, n° 10, décembre 1988, p. 73.

<sup>223</sup> Marilyn Butler a souligné, dans un autre contexte (celui de la critique du sentimentalisme faite par Austen), que le combat contre l'individualisme était indicateur de tendances conservatrices : « Jane Austen's version of 'Sensibility'—that is individualism or the worship or the self in various similar guises—is as harshly dealt with here as anywhere in the anti-jacobin tradition », *Jane Austen and the War of Ideas*, Oxford, Clarendon Press, 1975, p. 194.

## 2.1. De la noirceur urbaine

« I find nothing but disappointment at Bath [...] nothing but noise, tumult, and hurry »<sup>224</sup>. Ce constat désenchanté, prononcé par Matthew Bramble dans *The Expedition of Humphry Clinker* (1771) de Tobias Smollett, aurait tout aussi bien pu provenir de la bouche d'une des héroïnes austéniennes que l'on voit confrontées tantôt à Bath, Londres, Portsmouth ou Brighton, pour ne citer que ces grandes villes<sup>225</sup>. L'univers urbain est en effet largement dépeint en termes négatifs dans les romans de Jane Austen. Des variations intéressantes apparaissent entre les récits, selon que les effets néfastes de la ville sont perceptibles d'entrée de jeu – comme dans *MP* – ou qu'au contraire cette découverte s'opère de manière graduelle – comme dans *NA* et *SS* où la désillusion des jeunes héroïnes, au départ attirées par ce lieu de tous les possibles, constitue un ingrédient clé du roman d'apprentissage –, selon également que ce rejet est formulé de manière explicite ou implicite – comme c'est le cas dans *PP*, *E*, *P* et *TW*. Au final, néanmoins, c'est toujours une hostilité à l'égard de la ville que l'ensemble des récits traduisent.

### *-Un antagonisme géographique et physique...*

Quelles associations négatives ressortent de ces romans ? Les premières pourraient être regroupées dans une même catégorie, chapeautant l'ensemble des « inconvénients physiques » liés à cette transformation majeure du paysage anglais qu'a constitué, au XVIII<sup>e</sup> siècle, le développement urbain.

L'immensité de Londres tout d'abord, loin de procurer une liberté épanouissante, est envisagée dans sa dimension aliénante. Elle est le lieu de la perte<sup>226</sup> et de l'errance dans *Sense and Sensibility* par exemple, qui met en scène l'impossible quête du Colonel Brandon à la recherche d'une Eliza Williams introuvable au cœur de la capitale, métropole démesurée et inhumaine, laissant l'homme à la dérive (*SS*, 146-148).

---

<sup>224</sup> Tobias Smollett, *The Miscellaneous Works of Tobias Smollett, M. D. With a Life of the Author*, Vol. XI, Londres, Otridge and Rackham, 1824 (1771), p. 41.

<sup>225</sup> On pourrait citer notamment « [Anne Elliot's] dislike of Bath » dans *Persuasion* (*P*, 10) ; expression marquante car répétée quelques lignes plus loin (*P*, 11).

<sup>226</sup> Jane Stabler a indiqué que : « Austen presents London [...] as a metropolis in which it is possible to sink from view », prenant l'exemple de Lydia et Wickham dans *Pride and Prejudice*, qui se rendent à Londres précisément pour s'y cacher, Jane Stabler, « Cities », dans J. Todd (éd.), *Jane Austen in Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 204.

Plus que l'infini du paysage urbain, gage de toutes les libertés, c'est également l'étroitesse physique et le sentiment d'emprisonnement en résultant qui sont mis en exergue. Dans *Mansfield Park*, l'héroïne soudainement transférée de sa large propriété de campagne à l'habitation des Price à Portsmouth ne cesse de souligner la nature exiguë de ce monde urbain surpeuplé, notant non seulement l'étroitesse des ruelles conduisant à la demeure des Price (*MP*, 390) mais également la petitesse de leur maison elle-même (*MP*, 391 et 395). Une fois à l'intérieur, c'est tour à tour la taille inconcevable du « parlour » d'abord (« so small that her first conviction was of its being only a passage-room to something better [...] [before] she saw there was no other door », 391) et finalement celle des pièces en général qui la stupéfie :

The smallness of the rooms above and below indeed, and the narrowness of the passage and staircase, struck her beyond her imagination. (*MP*, 401)

Soyons plus précis. L'aveu est explicite : Fanny est non pas stupéfiée mais choquée au plus haut point par la petitesse du lieu – petitesse qui dépasse son entendement, va au-delà de ses facultés imaginatives. La réaction de l'héroïne est à ce titre doublement intéressante. Non seulement fait-elle l'épreuve d'une première confusion des sens dans le petit salon, incapable qu'elle est de comprendre où elle se situe réellement, incapable qu'elle est d'intégrer dans sa structure mentale la petitesse du « parlour », mais ce premier désordre relatif à l'espace semble se prolonger de manière particulière. Dans ce contexte de petitesse et d'étroitesse omniprésentes, auquel s'est ajouté la mention d'absence d'ouverture (« no other door »), la présence du « beyond » s'avère quelque peu déroutante. Pour le dire ainsi, elle semble faire désordre. Il est alors tentant d'envisager l'espace urbain, à la fois *petit* mais capable de *dépasser* l'entendement, comme un lieu paradoxal pour Austen. L'antithèse semble effectivement nier toute possibilité de configuration claire, de mesure définie, comme si l'espace urbain échappait à un ordonnancement sensé du monde. Nous pensons que cette sorte de transgression des lois spatiales et, à tout le moins, cette confusion initiale relative à l'espace qui affecte Fanny dans le petit salon, offrent un premier aperçu de la ville en tant que règne de la confusion.

Car c'est ainsi qu'elle n'aura de cesse que d'être présentée dans *Mansfield Park* : le lieu urbain à la fois incarne et génère le chaos. La vie dans la maison de Portsmouth en

est un parfait exemple<sup>227</sup>. Rien ni personne ne se trouve à sa place (« [the] house was the scene of mismanagement and discomfort from beginning to end », 404 ; « It was the abode of noise, disorder, and impropriety. Nobody was in their right place, nothing was done as it ought to be », 403). Tout n'est que bruits et agitation excessive. « Halloing », « mak[ing] a noise », « slamm[ing] the parlour door », « the superior noise of Sam, Tom, and Charles chasing each other up and down stairs, and tumbling about and halloing », « thumping », « noise rising upon noise », « [and] aching head[s] » ; tout ce brouhaha, toute cette turbulence, voilà le lot commun des citadins Price. Dans ses romans, Austen fustige ainsi le lieu urbain pour son vacarme assourdissant. C'est également le bruit de la vie londonienne qui pousse par exemple Mrs. Churchill à fuir la capitale dans *Emma* (E, 248).

Fanny, quant à elle parachutée dans cet univers désordonné, ne peut que relever le clivage existant avec le monde dont elle provient. Un contraste net entre la ville et la campagne est ainsi offert au lecteur lors de trois tableaux successifs mettant en exergue des différences physiques marquées entre ces deux univers. Le premier oppose la cacophonie de la maison de Portsmouth au calme ordonnancement de Mansfield. Nous n'en donnons qu'un aperçu ici :

the peace and tranquility of Mansfield were brought to her remembrance every hour of the day, by the prevalence of everything opposite to them *here*.

The living in incessant noise was [...] the greatest misery of all. At Mansfield, no sounds of contention, no raised voice, no abrupt bursts, no tread of violence was ever heard; all proceeded in a regular course of cheerful orderliness (MP, 406).

On note immédiatement le contraste marqué qu'offre le déictique « *here* », qui souligne à la fois sémantiquement et visuellement, via l'italique, l'existence du fort clivage géographique. On pourrait également noter qu'il se combine à une seconde opposition, phonique. Celle entre l'assonance « living in incessant noise » d'une part – convoquant de manière rapprochée la voyelle /i/, relativement perçante car brève, haute et non arrondie –

---

<sup>227</sup> La critique a relevé que la maison de Portsmouth était le règne du chaos ; T. Tanner le formule par exemple en ces termes : « The house in Portsmouth is [...] a place of chaos. Nothing has been done to shape and restrain life into any decency or decorum », Tony Tanner, « Jane Austen and the “quiet thing”: A Study of *Mansfield Park* », dans Brian Charles Southam (éd.), *Critical Essays on Jane Austen*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1968, p. 146. Pour plus de détails, voir T. Tanner, *Idem*, p. 146-147. Marilyn Butler insiste sur le bruit régnant à Portsmouth. Voir Marilyn Butler, *Jane Austen and the War of Ideas*, Oxford, Clarendon Press, 1975, p. 238.

et l'anaphore du « no » d'autre part, répétition d'un son cette fois plus prolongé, arrondi et espacé, évoquant une plus douce régularité. Enfin, la présence du hiatus « every hour of the day », qui confronte les voyelles, ralentit et hache la diction, n'est pas sans participer grandement à l'évocation d'un fossé pesant entre Portsmouth et Mansfield Park.

On retrouve un clivage similaire dans les réflexions ultérieures de Fanny, concernant, cette fois, les différents effets du soleil selon que l'observateur se situe à la campagne ou à la ville :

Sun-shine appeared to her a totally different thing in a town and in the country. Here, its power was only a glare, a stifling, sickly glare, serving but to bring forward stains and dirt that might otherwise have slept. There was neither health nor gaiety in sun-shine in a town. She sat in a blaze of oppressive heat, in a cloud of moving dust (*MP*, 457).

L'antagonisme se fonde une nouvelle fois sur le déictique « here », n'associant au monde urbain que des termes lexicalement dépréciatifs ou grammaticalement négatifs, n'envisageant surtout les effets du soleil que dans leur plus basse matérialité, comme pour refuser le potentiel éminemment positif de l'association ville-lumière. Balayant l'imaginaire littéraire, Raymond Williams a effectivement relevé dans *The Country and the City* que : « On the city has gathered the idea of an achieved center : of learning, communication, light »<sup>228</sup>. À l'évidence, la représentation austénienne de la ville se situe aux antipodes de cette vision intellectuelle positive. En outre on sent bien, à travers les termes « sickly », « neither health nor gaiety », proches de l'hypallage puisqu'ils qualifient plus l'humain que l'astre solaire, que la description tire vers le paysage moralisé. En effet, le constat objectif de Fanny se teinte en maints endroits d'une coloration subjective, symptomatique de la lassitude qu'elle ressent et de son envie personnelle de retourner en province. L'héroïne se sent enfermée à Portsmouth, comme l'indique ce dernier exemple :

It was sad to Fanny to lose all the pleasures of spring. She had not known before what pleasures she *had* to lose in passing March and April in a town. She had not known before, how much the beginnings and progress of vegetation had delighted her. [...] to be losing them [the pleasures of spring [...] from the earliest flowers [...] to the opening of leaves of her uncle's plantations, and the glory of his woods], because she was in the

---

<sup>228</sup> Raymond Williams, *The Country and the City*, New York, Oxford University Press, 1973, p. 1.

midst of closeness and noise, to have confinement, bad air, bad smells, substituted for liberty, freshness, fragrance and verdure, was infinitely worse (*MP*, 449)

Par ses parfums et ses couleurs variées, la campagne réveille les différentes facultés sensorielles de l'homme. Progrès, éveil, ouverture et dépaysement relèvent ainsi du monde rural, en contrepoint duquel vient s'inscrire l'univers urbain, dépourvu d'exotisme, clos, malodorant, terne et emprisonnant. Cette vision est confirmée tant par Mr. Crawford dans le même roman (*MP*, 426) que par Marianne dans *Sense and Sensibility*, qui après avoir été confinée dans sa chambre de Londres redécouvre à Cleveland « all the happy privilege of country liberty » (*SS*, 214).

-...traditionnel miroir d'une dichotomie morale

Cette critique de la grande ville n'est à l'évidence pas l'apanage de Jane Austen. Nombreux furent les artistes du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècle à témoigner, en effet, de leur aversion pour la vie urbaine. Des attaques similaires émaillent les romans de Henry Fielding (*Amelia*, 1751), Lawrence Sterne (*The Life and Opinions of Tristram Shandy*, vol. 7, 1765), Tobias Smollett (*Humphry Clinker*, 1771), Frances Burney (*Evelina*, 1778 ; *Cecilia*, 1782) et Maria Edgeworth (*The Absentee*, 1812), pour ne citer qu'eux. Londres, Paris, Bath et Dublin y sont moins décrites comme des centres de la vie publique, financière, culturelle et intellectuelle que comme des lieux surpeuplés, bruyants, malodorants et inhumains<sup>229</sup>.

Si les récits austéniens sont à ce titre représentatifs du roman anglais de l'époque, il convient dans le même temps de comprendre que cette tendance s'enracine dans un contexte socio-économique particulier. Le XVIII<sup>e</sup> siècle fut non seulement marqué par une forte croissance démographique – la population britannique passant de cinq millions

---

<sup>229</sup> Véritable *topos* de l'époque, la critique de la vie urbaine trouve également divers échos chez les poètes romantiques, contemporains de Jane Austen. On songe notamment à William Wordsworth, selon lequel « Nature's beauteous forms » fonctionnent comme une source intarissable d'inspiration et d'apaisement « 'mid the din / of Towns and cities », dans « Tintern Abbey » (1798, v. 23 et 26-27). Voir également le Livre 7 du *Prelude* « Residence in London » (1805), rédigé à une époque où Wordsworth se rendait relativement fréquemment à Londres et dans lequel son dédain consterné pour la grouillante capitale est clairement perceptible (Nous vous renvoyons à la métaphore du monstre présente aux vers 149-150 « thou monstrous ant-hill on the plain / of a too busy world », ainsi qu'aux vers 696-707, plus particulièrement). Respectivement dans William Wordsworth, *The Pedlar, Tintern Abbey, The Two-Part Prelude*, J. Wordsworth (éd.), Cambridge, Cambridge University Press, p. 34 ; William Wordsworth, « Residence in London » (*The Prelude*, Livre 7, 1805), dans *The Complete Poetical Works of William Wordsworth*, Londres, Edward Moxon, 1869, p. 483.



en 1700 à presque neuf millions en 1801 – mais par une explosion de la population urbaine<sup>230</sup>. Nombreux furent ceux qui, venant parfois d'Irlande, d'Écosse, du Pays de Galles voire du Continent, à la recherche de nouvelles opportunités de carrière, quittèrent la campagne au profit de la ville, et notamment de Londres. Or cette croissance urbaine sans précédent ne fut pas sans incidences sur les conditions de vie en ville, entraînant les ensembles d'habitations proches et la densité urbaine que l'on sait, avec toutes ces répercussions en termes de promiscuité, de nuisances sonores, de problèmes de circulation mais aussi d'hygiène. On peut imaginer les difficultés rencontrées à Londres dans ces rues et ruelles étroites, datant de l'époque médiévale, et dans lesquelles un nombre toujours croissant de véhicules tractés par des chevaux devaient tâcher de circuler, parmi la multitude de passants et de vendeurs également présents. C'est cette confusion que Matthew White, spécialiste de l'histoire sociale de Londres au XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, tente de représenter lorsqu'il dresse ce portrait détaillé des rues londoniennes, où voitures et badauds mais également « milkmaids, orange sellers, fishwives and piemen, for example, all walked the streets offering their various wares for sale, while knife grinders and the menders of broken chairs and furniture could be found on street corners. »<sup>231</sup>. À la pénibilité de ces rues surpeuplées et fréquemment engorgées s'ajoutait, en outre, celle de la pollution et du manque d'hygiène général ; les égouts, d'une efficacité toute relative, s'écoulant à l'époque librement sur la voie publique et évacuant au centre de la chaussée les eaux usées de toute provenance ainsi que les tonnes de crottin produites quotidiennement, en répandant une odeur des plus nauséabondes.

Raymond Williams, dans son célèbre ouvrage *The Country and the City*, ainsi que Hubert Teyssandier, dans son étude *Les formes de la création romanesque à l'époque de Walter Scott et de Jane Austen 1814-1820*, se sont fait fort de montrer que cette hostilité à l'égard de la grande ville était le plus souvent – et à plus ou moins juste titre – au service d'une nette mise en contraste avec la campagne anglaise ainsi valorisée. Teyssandier a en outre démontré que cette organisation contrastive de l'espace était une des caractéristiques essentielles des romans moralisants<sup>232</sup>. L'aspect physique de l'opposition ville / campagne s'accompagne ainsi, plus significativement encore, d'une dimension

---

<sup>230</sup> Matthew White, « The Rise of Cities in the 18<sup>th</sup> Century », *British Library Exhibition* [en ligne], 14 octobre 2009, [Consulté le 24 février 2015]. Disponible sur : <https://www.bl.uk/georgian-britain/articles/the-rise-of-cities-in-the-18th-century>

<sup>231</sup> Matthew White, *op. cit.*, disponible sur : <https://www.bl.uk/georgian-britain/articles/the-rise-of-cities-in-the-18th-century>

<sup>232</sup> Hubert Teyssandier, *Les formes de la création romanesque à l'époque de Walter Scott et de Jane Austen : 1814-1820*, Paris, Didier, 1977, p. 18.

morale. La ville, et notamment Londres est la plupart du temps représentée comme « le lieu néfaste, où les vices qui menacent les vertus ancestrales manifestent leur nocivité dévastatrice, [où] la corruption s’oppose à l’intégrité du monde patriarcal figuré par les grandes demeures rurales, [et] où les insinuations calomnieuses et les machinations ténébreuses peuvent compromettre la sécurité morale de l’héroïne romanesque »<sup>233</sup>.

Dans le droit fil de ses contemporains, Austen vient effectivement creuser la veine morale de la dichotomie ville / campagne. Le désordre physique généralisé que constitue la cité n’est évidemment que le reflet d’un trouble plus grave encore, désordre moral. De façon très caractéristique, la ville apparaît à de nombreuses reprises comme le siège de la corruption. Elle correspond au lieu d’où provient et opère la large majorité des êtres vils<sup>234</sup>, à commencer par la monstrueuse et manipulatrice Lady Susan dans le roman du même nom, mais également Wickham (*the wicked*) dans *Pride and Prejudice*, Henry et Mary Crawford dans *Mansfield Park*, le portrait de cette dernière faisant apparaître l’influence directe et néfaste (« corrupting », 437) de Mrs Fraser et Lady Stornaway, elles-mêmes de Londres. C’est également à la suite directe de son séjour à la capitale que la méchanceté perfide du Général Tilney éclate au grand jour dans *Northanger Abbey*.

La grande ville est, en outre, dépeinte comme un lieu de débauche, où luxure et ivrognerie se donnent libre cours. Si *Sense and Sensibility*, à travers l’histoire en abîme contée par le Colonel Brandon et relative à la perte de ses deux protégées à Londres, se concentre sur la double relation extra-conjugale des femmes Williams et leurs conclusions fatales, *Mansfield Park* souligne quant à lui la tendance excessive à la boisson dont font preuve Tom Bertram à Londres et Mr Price à Portsmouth. Ce dernier est alternativement décrit par Fanny comme buvant, demandant à boire (« calling out for his rum and water », 401) ou empestant la boisson (son signe distinctif étant « his smell of spirits », 394).

Là encore, la réflexion n’est peut-être pas sans rapport réel avec la société et les mœurs londoniennes de l’époque. Elle semble évoquer la « Gin craze », cette explosion de la consommation de « spirits » en ville, qui fit qu’en 1750 presque la moitié de la production britannique de blé finit par être dédiée à la production d’eau de vie, et dont les effets furent désastreux sur la société londonienne – on se souvient du Londres incontrôlable et ravagé par le Gin que William Hogarth dépeint dans son diptyque *Beer*

---

<sup>233</sup> Hubert Teyssandier, *op. cit.*, p. 21.

<sup>234</sup> Frank Bradbrook, *Jane Austen and Her Predecessors*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 39.

*Street et Gin Lane* (1751) – au point que le Parlement dut voter un Gin Act la même année pour tâcher de rétablir l'ordre public<sup>235</sup>.

*-Des dangers moraux et sociaux de la société de consommation*

Parmi les nombreux « maux » (« evils », *MP*, 409) corrompant la ville, l'auteur inclut la futilité du mercantilisme urbain, dont nous allons donner deux exemples afin de faire ressortir la similitude de la stratégie sur laquelle ils reposent.

La première scène, relativement connue, se déroule chez le bijoutier Gray, dans le volume II, chapitre 11 de *Sense and Sensibility*.

On ascending the stairs, the Miss Dashwoods found so many people before them in the room, that there was not a person at liberty to tend to their orders; and they were obliged to wait. All that could be done was, to sit down at that end of the counter which seemed to promise the quickest succession; one gentleman only was standing there, and it is probable that Elinor was not without hope of exciting his politeness to a quicker dispatch. But the correctness of his eye, and the delicacy of his taste, proved to be beyond his politeness. He was giving orders for a toothpick-case for himself, and till its size, shape, and ornaments were determined, all of which, after examining and debating for a quarter of an hour over every toothpick-case in the shop, were finally arranged by his own inventive fancy, he had no leisure to bestow any other attention on the two ladies [...]

At last the affair was decided. The ivory, the gold, and the pearls, all received their appointment, and the gentleman having named the last day on which his existence could be continued without the possession of the toothpick-case [...] walked off with a happy air of real conceit and affected indifference. (*SS*, 156-7)

Une analyse précise est ici indispensable : au cœur de Londres, dans Sackville Street près de Picadilly, Elinor et Marianne Dashwood se trouvent confrontées à des obstacles non seulement physiques mais moraux. À l'inconfort de pareille affluence en un lieu si petit, s'ajoute notamment la superficialité de la requête du *gentleman*. La critique est amusée, centrée sur un contraste créé par un rapprochement burlesque : « having named the last day on which his existence could be continued without the possession of the toothpick-

---

<sup>235</sup> Matthew White, « Health, Hygiene and the Rise of 'Mother Gin' in the 18<sup>th</sup> Century », *British Library Exhibition* [en ligne], 14 octobre 2009, [Consulté le 25 février 2015]. Disponible sur : <http://www.bl.uk/georgian-britain/articles/health-hygiene-and-the-rise-of-mother-gin-in-the-18th-century>

case ». Comme l'a souligné la critique (Copeland évoquant de manière générale par exemple « the consumer madness of *Sense and Sensibility* »<sup>236</sup>), que la survie de cet homme dépende d'une boîte à cure-dents ne peut qu'inviter le lecteur à sourire. Sourire qui, néanmoins, prend peut-être à l'occasion la forme d'un rictus, car la superficialité de cet acte de consommation n'est pas sans révéler des travers plus sérieux.

Plus précisément, trois contradictions nous semblent ressortir ici. La première est liée à cette dépendance singulière de l'homme à son objet. Austen semble effectivement signaler une ambivalence en dépeignant dans un premier temps Robert Ferrars créant son objet de toute pièce (« [the] size, shape, and ornaments [...] of which [...] were finally arranged by his own inventive fancy »), avant de souligner, dans un deuxième temps, le pouvoir de l'objet sur cet être, sans l'existence duquel la propre existence humaine semble menacée. Austen semble ainsi dans un premier temps souligner l'incongruité de l'acte de consommation par lequel c'est au final l'objet qui semble faire exister le sujet. À cette première contradiction s'en ajoute une seconde, car, l'énumération ainsi que le pluriel de « The ivory, the gold, and the pearls » mettant en avant la notion d'abondance, l'association de matières précieuses à un outil non seulement ordinaire mais destiné à une fonction utilitaire peu distinguée paraît ridicule. Cet apparent non-sens invite ainsi à lire cet achat moins comme un acte nécessaire et pratique que comme une extravagance, voire comme une *démonstration* d'opulence. Comme si, au final, l'objectif premier du *gentleman* était basement d'afficher sa richesse. L'opposition finale entre « real » et « affected » semble d'ailleurs sous-entendre que Robert Ferrars est effectivement ici en pleine représentation. Pour le dire prosaïquement, il s'agit ici d'en mettre plein la vue. De fait, cette description austénienne n'est pas sans nous évoquer l'analyse que fournira le sociologue et économiste américain Thorstein Veblen en 1898, dans sa *Théorie de la classe de loisir*, en affirmant que l'un des ressorts principaux de la société de consommation est effectivement le besoin d'ostentation.

La consommation est ainsi présentée à plusieurs titres par Austen comme venant structurer de manière nouvelle les relations sociales, car un troisième et dernier non-sens ressort du passage. Comme s'il s'agissait de vases communicants, la considération extrême dont fait preuve le gentilhomme à l'égard d'un objet pourtant aussi dérisoire que cette boîte de cure-dents, s'accompagne d'une relative indifférence à l'égard des autres individus présents dans la pièce et plus précisément ici des deux femmes, dont la politesse

---

<sup>236</sup> Edward Copeland, *Women Writing about Money: Women's Fiction in England, 1790-1820*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 96.

d'un *gentleman* aurait certainement voulu qu'elles passent en premier. Austen nous semble ainsi dépeindre habilement ce qu'un autre penseur majeur de la société de consommation – Karl Marx – décrira comme les conséquences du « fétichisme de la marchandise », c'est-à-dire cet égarement de la conduite consommatrice valorisant le rapport avec les choses au détriment du rapports entre les êtres<sup>237</sup>. À travers sa représentation de la ville, c'est le problème de la réification des rapports sociaux que la romancière paraît esquisser.

S'attachant à décrire la vie urbaine, Austen témoigne ainsi des comportements d'une société de consommation nouvelle – dont les historiens, les sociologues et les économistes s'accordent aujourd'hui à dire qu'elle vit le jour à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle en Angleterre<sup>238</sup> – afin de soulever les problèmes d'ordre moral et social qui lui semblent en découler.

Notre second exemple, plus court et extrait de *Northanger Abbey* cette fois, s'appuie néanmoins lui aussi sur la puissance du contraste pour élaborer une critique morale et sociale de la consommation propre à la vie urbaine. C'est ici le quotidien de Bath qui est décrit :

Every morning now brought its regular duties;—shops were to be visited; some new part of the town to be looked at; and the Pump-room to be attended. (NA, 13).

---

<sup>237</sup> « Le rapport social déterminé existant entre les hommes eux-mêmes [...] prend ici à leurs yeux la forme fantasmagorique d'un rapport entre objets. Il nous faut faire appel aux régions nébuleuses du monde religieux pour trouver quelque chose d'analogue. Là, les produits du cerveau humain nous paraissent animés d'une vie propre et constituer des entités indépendantes, en rapport entre elles et avec les hommes. Il en est de même dans le monde des marchandises, des produits du travail dès qu'ils figurent comme marchandise. », Karl Marx, *Le Capital, livre premier*, Paris, Édition Costes, 1927, p. 57-58.

<sup>238</sup> « There was a consumer boom in England in the eighteenth century. In the third quarter of the century, that boom reached revolutionary proportions. Men, and in particular women, bought as never before. [...] Just as the Industrial Revolution of the eighteenth century marks one of the great discontinuities in history, one of the great turning points in the history of human experience, so, in my view, does the matching revolution in consumption. », Neil McKendrick, John Brewer, J. H. Plumb, *The Birth of a Consumer Society: Commercialization of Eighteenth Century England*, Londres, Europa Publications Limited, 1982, p. 10.

Avec cette affirmation, McKendrick était le premier à souligner et à mettre un nom sur cette césure comportementale. Si Austen, quant à elle, ne cherche pas à différencier l'attitude masculine de l'attitude féminine envers les objets dans ses romans, elle aussi dépeint ce phénomène comme frappant. On comprend peut-être d'autant plus que ce nouveau comportement urbain ait été marquant qu'on sait qu'il s'agissait d'une première mondiale : « It will be one of the major burdens of this book to show that consumer behaviour was so rampant and the acceptance of commercial attitudes so pervasive that no one in the future should doubt that *the first of the world's consumer societies had unmistakably emerged by 1800*. » (nous soulignons), Neil McKendrick, John Brewer, J. H. Plumb, *The Birth of a Consumer Society: Commercialization of Eighteenth Century England*, Londres, Europa Publications Limited, 1982, p. 14.

Bien qu'implicite, la critique se fonde ici sur le contraste ironique instauré par la longue pause que constitue le point-virgule et le tiret combinés. Cette pause à la fois crée et figure le fossé entre l'affirmation de l'existence de devoirs moraux (« duties »), et la frivolité de leur contenu véritable en ville (« shops were to be visited »). C'est l'indigence morale de la vie urbaine, dans son consumérisme et son matérialisme vides de sens, que la pause rythmique, l'association antithétique des deux substantifs (« duties » et « shops »), et l'accumulation de trois passifs, concourent à signaler.

## 2.2. La ville, chronotope de l'égoïsme et de la solitude

### *-L'ambivalence de la foule*

Cependant, le travers le plus regrettable de la grande ville pour Austen est, selon nous, qu'elle soit le siège de l'individualisme et, par conséquent, de l'isolement. Au commencement des récits, le départ pour la métropole est toujours motivé non seulement par une quête de plaisirs mais surtout de rencontres. Pour ces héroïnes à la recherche d'un époux potentiel, la ville offre un échantillon de prétendants autrement plus conséquent que le cercle restreint de leurs connaissances en province. Dans *Sense and Sensibility*, les sœurs Dashwood entreprennent ainsi leur voyage vers Londres dans l'optique principale de rejoindre le fiancé espéré de Marianne, John Willoughby. Dans *Northanger Abbey*, Catherine Morland (« [who] had reached the age of seventeen without having seen one amiable youth who could call forth her sensibility [...] There was not one Lord in the neighbourhood », NA, 4), suivant la même logique (« if adventures will not befall a young lady in her own village, she must seek them abroad », 5), se rend à Bath dans le doux espoir d'y trouver l'élu de son cœur. C'est ce même vœu de rencontres et de divertissements que forme Lady Russel pour sa protégée dans *Persuasion* : « Anne had been too little from home, too little seen. Her spirits were not high. A larger society would improve them. She wanted her to be more known » (P, 11). Au départ, la ville est ainsi définie comme propice tant aux réunions amoureuses qu'aux retrouvailles familiales. Marianne et Elinor ont effectivement prévu d'y retrouver dans le même temps leur frère John Dashwood.

Pourtant ce lieu regorgeant d'activités et de personnes, promesse de riches rencontres, se révélera toujours décevant. Dans un schéma récurrent, qu'a relevé Hubert

Teyssandier notamment, l'itinéraire initial conduisant les héroïnes à la capitale est en définitive systématiquement suivi d'un parcours inverse, restaurant les protagonistes à la plénitude de leur province natale. « Ce double parcours résume la signification d'une aventure qui, après le temps des épreuves, s'achève par le retour dans son milieu naturel du personnage longtemps déraciné », écrit-il avec raison. Nous voudrions montrer que cette épreuve particulière est avant tout celle de la confrontation tant à l'égoïsme qu'à la solitude.

C'est que la foule est souvent dépeinte de manière paradoxale chez Austen. Hubert Teyssandier a noté que l'image du tourbillon était habituellement convoquée pour figurer un large groupe de personnes dans les récits contemporains à ceux de Jane Austen<sup>239</sup>. Cette image d'un cercle qui différerait de celui de la campagne en ses qualités dynamiques et entraînantes, gardant l'idée d'intégration sociale et de proximité interpersonnelle pour simplement ajouter celle de l'agitation de la vie londonienne, aurait pu avoir toute sa place dans l'imaginaire austénien. Hubert Teyssandier tire ses deux illustrations de tourbillon de *The Highland Castle and the Lowland Cottage*, écrit par la romancière écossaise Agnes C. Hall sous le pseudonyme de Rosalia St. Clair. Cet exemple ne peut être convainquant pour notre analyse car le récit ne fut publié qu'en 1820, trois ans après la mort d'Austen. Néanmoins, nous avons trouvé que Frances Burney elle aussi a recours à cette image du tourbillon dans *Cecilia* (1782)<sup>240</sup>, tout comme Mrs. Hawkins dans *Rosanne* (1814)<sup>241</sup>. Or nous savons qu'Austen admirait la première et avait lu la seconde. « We have got 'Rosanne' in our Society » écrit-elle à Anna Lefroy en 1815, avant de commenter les attraits et imperfections du roman<sup>242</sup>.

Pourtant la foule ne prend jamais cette forme au potentiel peut-être encore trop unifiant pour Austen, qui préfère largement lui accorder une fonction de barrière. C'est parfois une assemblée qui s'interpose physiquement et visuellement entre deux êtres. Telle est la vision proposée dans *Northanger Abbey* lors du premier bal à Bath,<sup>243</sup> mais

---

<sup>239</sup> Hubert Teyssandier, *Les formes de la création romanesque à l'époque de Walter Scott et de Jane Austen : 1814-1820*, Paris, Didier, 1977, p. 18.

<sup>240</sup> Frances Burney, *Cecilia or Memoirs of an Heiress*, Vol. I, Dresden, C. and F. Walther, 1790, p. 179.

<sup>241</sup> Laetitia-Matilda Hawkins, *Rosanne; or, a Father's Labour Lost*, Vol. II, Londres, F. C. and J. Rivington, 1814, p. 282.

<sup>242</sup> La lettre est datée « Février-Mars 1815 », dans D. Le Faye (éd.), *Jane Austen's Letters*, Oxford, Oxford University Press, 2011, p. 301-302.

<sup>243</sup> La densité de la foule lors de ce bal est telle que : « to proceed along the room was by no means the way to disengage themselves from the crowd ; it seemed rather to increase as they went on », empêchant momentanément Catherine de voir quoi que ce soit des danseurs (« they saw nothing of the dancers but the high feathers of some of the ladies »), la forçant à s'accrocher à son chaperon pour palier le risque d'être « torn asunder by any common effort of a struggling assembly » (NA, 8).

également dans *Sense and Sensibility* lors de l'épisode des retrouvailles manquées à Londres entre Marianne et Willoughby, ou encore dans *Persuasion*, où le groupe s'interpose cette fois socialement entre Anne et son prétendant, tenus de diriger leur attention comme le reste du public vers l'orchestre qu'ils sont officiellement venus écouter, alors que l'objet réel de leur sortie est de se revoir et que chacun n'aurait envie que de regarder l'autre assis plus loin sur le côté. La foule est d'autant plus pesante lorsque les deux êtres cherchant à se rapprocher ne sont pas situés en marge de celle-ci mais en son sein. Catherine et Mrs Allen dans *Northanger Abbey*, ou Elinor et Marianne dans *Sense and Sensibility*, témoignent de la nature désagréable des rassemblements, loin de constituer de bonnes dispositions pour l'échange amoureux : « When they had paid their tribute of politeness by curtesying to the lady of the house, they were permitted to mingle in the crowd, and take their share of the heat and inconvenience, to which their arrival must necessarily add » (SS, 124). Plus que de permettre le rapprochement, la foule nuit à la création de liens interpersonnels intimes. Dans *Pride and Prejudice*, Elizabeth Bennet déplore ouvertement cet état de fait venant affecter la relation amoureuse de sa sœur Jane avec Charles Bingley : « though Bingley and Jane meet tolerably often, it is never for many hours together; and as they always see each other in large mixed parties, it is impossible that every moment should be employed in conversing together » (PP, 15). La foule fait barrière à la relation intime.

Plus que le *topos* du partage, elle est le lieu de la division et de l'isolement chez Austen. La réflexion d'Anne Elliot dans *Persuasion* fournit une claire illustration de la nature paradoxalement clivante d'un groupe social trop grand : « [Anne] felt some comfort in their whole party being immediately afterwards collected, and once more in motion together. Her spirits wanted *the solitude and silence which only numbers could give* » (P, 60, nous soulignons). Emma, dans le roman éponyme, opère un constat similaire à l'occasion du bal « at the Crown ». Alors qu'elle pense précéder la foule, ayant été invitée par le propriétaire Mr. Weston à se rendre sur place plus tôt afin que ce dernier puisse récolter le précieux avis de son amie, celle-ci se rend compte qu'un groupe conséquent s'est en réalité formé ; Mr. Weston ayant convié de nombreux autres membres à lui prodiguer des conseils :

Emma perceived that her taste was not the only taste on which Mr. Weston depended, and felt, that to be the favourite and intimate of a man who had *so many intimates and confidantes*, was not the very first distinction in the scale of vanity. She liked his open



manners, but a little less of open-heartedness would have made him a higher character. – *General benevolence, but not general friendship*, made a man what he ought to be. (*P*, 251, nous soulignons)

En ce point du roman, Emma commence à être moins proche de Mr. Weston. Le surplus de lien social, valorisation du quantitatif, n'est pas désirable car il opère au détriment de la qualité relationnelle.

Ainsi, de la même façon qu'elle a pris ses distances avec les propos collectifs – proverbes et on-dits –, l'auteur interroge le pouvoir unifiant de la foule. « La foule est le mensonge » dira Kierkegaard<sup>244</sup>, dans une critique du groupe social se voulant défense de l'individu. Austen ne va pas jusque-là mais témoigne qu'elle avait conscience, elle aussi, des dangers inhérents au communautarisme. Le lien social ne doit pas être synonyme de fuite devant les responsabilités (à la manière de Jane Fairfax se réfugiant derrière le « on général » dans *Emma*), ni de conformisme des idées (on songe aux réflexions débilantes des convives à propos de Darcy lors du bal de Meryton dans *Pride and Prejudice*). La foule indistincte, lieu du quantitatif, va à l'encontre de la relation qualitative chez Austen.

#### *-La ville, lieu de la rupture*

Ce rejet de la foule semble participer d'une représentation plus vaste de la ville comme *topos* de l'égoïsme et de la solitude.

Londres est le lieu de la rupture dans *Sense and Sensibility*. Alors qu'un lien étroit s'était noué entre Marianne et Willoughby dans la campagne du Devon – au point que tous, y compris sa sœur, les crurent fiancés –, la soirée donnée par Lady Middleton à Londres douche toutes les espérances des héroïnes car elle est l'occasion pour Willoughby de signer sa « final separation » avec Marianne (*SS*, 127). Ce dernier a choisi, par appât du gain, de rompre la promesse faite à la jeune Dashwood afin d'être libre d'épouser la fortunée Miss Grey. C'est ainsi dans une quête d'agrandissement personnel et par pur égoïsme qu'il met un terme définitif à sa relation avec Marianne. Or ce changement inattendu est explicitement décrit comme imputable à sa situation géographique ; la constance de Willoughby ayant été « quieted », de son propre aveu,

---

<sup>244</sup> S. Kierkegaard, *Point de vue explicatif de mon œuvre*, P.-H. Tisseau (trad.), Bazoges-en-Pareds, Le Traducteur, 1940, p. 87.

« by time and London, business and dissipation » (SS, 231). L'argument de l'écoulement du temps comme facteur d'érosion des sentiments sera rapidement balayé par la suite, qui révélera au contraire la douloureuse continuité de l'amour éprouvé par Willoughby pour Marianne – douleur punitive dans un roman dominé par la justice poétique.

C'est bien la grande ville qui apparaît comme le lieu néfaste, royaume de l'individualisme et de la solitude par excellence, car un parallèle net est établi entre cet abandon égocentrique et une séparation préalable. Ayant appris le désarroi de Marianne, le Colonel Brandon révèle à sa sœur, dans le même temps qu'au lecteur, l'implication de Willoughby dans une rupture similaire. Il avait éconduit, à Bath, la pupille du Colonel, Eliza, la laissant non seulement à elle-même mais lui faisant subir déshonneur public et ostracisme puisqu'elle portait alors son enfant hors mariage.

Au rebours de ce dernier, le Colonel Brandon se pose quant à lui en figure altruiste. Il est celui qui signe la fin de l'expérience funeste à la capitale en permettant le retour salvateur d'Eliza et de son nouveau-né à la campagne (SS, 150). Il s'inquiétera même d'avoir, lors de son récit, éloigné trop longuement Elinor de la souffrante Marianne (« Recollecting, soon afterwards, that he was probably dividing Elinor from her sister, he put an end to his visit », 150), preuve encore, si besoin était, de la persistance de sa générosité altruiste.

La ville n'est que rarement le lieu des retrouvailles et des unions pérennes chez Austen. À ces abandons successifs s'ajoutera la douleur de Marianne de ne pas être autorisée à rejoindre sa mère restée dans leur demeure de campagne : « requiring her longer continuance in London [...] deprived her of the only possible alleviation of her wretchedness, the personal sympathy of her mother » (SS, 151-152). Empêchant Marianne de partager un peu plus sa peine et d'être consolée, l'éloignement maternel accroît le sentiment profond d'isolement de l'héroïne, définitivement « not finding London agree with her » (SS, 171).

- « *the comforts of sickness and solitude* » ou *l'indifférence généralisée en ville*

*Mansfield Park* fournit un exemple supplémentaire, si besoin était, de l'association ville-individualisme chère à l'auteur. Portsmouth et Londres sont l'objet d'une même hostilité fondée sur la nature profondément égocentrique de leurs habitants. Chez les

Price, derrière la condamnation explicite et répétée de la permanence de la confusion et du bruit, apparaît toujours une dénonciation de l'inattention généralisée des uns envers les autres :

Here, every body was noisy, every voice was loud [...] Whatever was wanted, was halloo'd for, and the servants halloo'd out their excuses from the kitchen. The doors were in constant banging, the stairs were never at rest, nothing was done without a clatter, nobody sat still, and nobody could command attention when they spoke (*MP*, 406)

On retrouve fréquemment en toute fin d'énumération, suite à pareille attaque toujours axée sur le « here » contrastif et l'accumulation, une courte saillie sur l'absence d'intérêt porté à autrui. La citation fournie et commentée plus haut (« The living in incessant noise [...] was the greatest misery of all. At Mansfield, no sounds of contention, no raised voice, no abrupt bursts, no tread of violence was ever heard » etc.), se clôt également sur la notion de prise en compte – ou non – d'autrui : « everybody had their due importance ; every body's feelings were consulted. » (*MP* 406). Et également : « No, in her uncle's house there would have been [...] an attention towards every body which there was not here. » (*MP*, 396).

C'est que l'indifférence générale relevée chez les Price se fait le rappel d'une inattention plus précise et choquante : celle du père et de la mère Price envers leur propre fille, alors que celle-ci leur rend visite après une absence de plusieurs années :

She was at home. But alas ! it was not such a home, she had not such a welcome, as –she checked herself ; she was unreasonable. What right had she to be of importance to her family ? She could have none, so long lost sight of ! William's concerns must be dearest – they always had been– and he had every right. Yet to have so little said or asked about herself –to have scarcely an enquiry made after Mansfield ! It did pain her to have Mansfield forgotten ; the friends who had done so much–the dear dear friends ! But here, one subject swallowed up all the rest. Perhaps it must be so. (*MP*, 396)

Le propos à la fois révèle (par le discours indirect libre ouvrant l'accès aux pensées de Fanny et aux nombreuses exclamations) l'indifférence condamnable des parents Price et, dans un mouvement inverse, tente d'une certaine façon de la masquer. C'est que la rupture suggérée par l'aposiopèse (« –she checked herself ») traduit évidemment

l'humilité et la générosité d'une jeune femme essayant de justifier la froideur de ses propres parents, dans le même temps qu'elle s'efforce de contrôler le flot de ses émotions négatives. Si cette tentative de minimisation valorise et fait gagner l'héroïne en crédibilité et en stature morale, elle n'occulte pas, loin s'en faut, l'étendue du vice parental. Les nuances qu'apporte l'adverbe (« Perhaps it must be so ») combiné à l'incise (« William's concerns must be dearest –they always had been »), qui fonde la légitimité de l'attitude parentale sur le seul fait qu'il en est toujours été ainsi, et auxquelles s'ajoute la question « What right had she to be of importance to her family ? », qui sonne comme une antiphrase à laquelle le lecteur aurait envie de répondre « Tous les droits ! », ne peuvent que révéler l'anomalie flagrante de l'attitude parentale. C'est que l'héroïne ne peut, elle, faire preuve de totale indifférence. Ainsi, pour Fanny (dans ce discours indirect libre), comme pour la narratrice (dans les rappels finaux de l'inattention générale des Price), l'indifférence du père et de la mère constitue la pire des vulgarités, comme l'a noté Lionel Trilling : « in Jane Austen's novels, vulgarity has these elements : smallness of mind, insufficiency of awareness, assertive self-esteem, the wish to devalue, especially to devalue the human worth of other people » ; et d'ajouter : « that Fanny's family should have forgotten her during her long absence was perhaps inevitable ; *it is a vulgarity that they have no curiosity about her and no desire to revive the connection* »<sup>245</sup> (nous soulignons).

Que le manque d'altruisme définisse la vie à la ville, c'est ce que confirme l'expérience particulière de Tom Bertram à Londres. Après une soirée arrosée à Newmarket, et bien que celle-ci ait provoqué une chute suivie de maux de tête persistants, le jeune homme se retrouve effectivement seul, ses amis n'ayant pas hésité à l'abandonner :

[He was] left by himself at the house of one of these young men, to the comforts of sickness and solitude, and the attendance only of servants. (*MP*, 442)

L'auteur a fait état de la chute physique du jeune homme, miroir probable de sa déchéance morale à mener une vie dépravée à la capitale. Mais l'accent n'est pas tant sur la ville comme lieu de débauche, que comme lieu de l'individualisme. L'antithèse est flagrante, qui associe « comforts » tant à « sickness » qu'à « solitude » ; il n'y a rien de réconfortant dans la maladie ou dans le fait d'être seul. On pourrait même se demander si

---

<sup>245</sup> Lionel Trilling, *The Opposing Self*, Londres, Secker and Warburg, 1955, p. 225.

l'auteur ne joue pas ici sur l'étymologie latine du nom « comforts », dont le préfixe « cum » (« avec ») pourrait directement s'opposer à la notion de solitude, tout comme la racine « fortis » (« fort ») être l'antonyme parfait de la maladie. Dans tous les cas, Londres est clairement définie comme le lieu de l'égoïsme, où personne ne prend la peine de s'occuper d'autrui, préférant vaquer à ses propres occupations ; chacun étant en quête de son seul plaisir personnel.

Comme si cela ne suffisait pas, à cette première attitude dénuée d'altruisme s'en ajoute une seconde, relevée par Fanny :

It astonished her that Tom's sisters could be satisfied with remaining in London at such a time –through an illness which had now, under different degrees of danger, lasted several weeks. *They* might return to Mansfield when they chose ; travelling could be no difficulty to *them*, and she could not comprehend how both could still keep away. [...] It appeared from one of her aunt's letters, that Julia had offered to return if wanted –but this was all. – It was evident that she would rather remain where she was. (*MP*, 449-450)

Cette fois l'indifférence est d'autant plus choquante qu'elle touche au lien non plus seulement amical mais fraternel. Fanny, qui souhaiterait de tout cœur quitter Portsmouth afin d'apporter son soutien aux Bertram, mais n'en a pas la possibilité, souligne par conséquent l'amoralité de l'attitude incompréhensible des sœurs Bertram, à même de rejoindre leur frère mais totalement indifférentes à son état pourtant préoccupant. Malgré la maladie terrassante et prolongée de Tom, c'est par choix que Maria Rushworth et sa sœur Julia restent à Londres. Aussi pourra-t-on parfaitement comprendre que cet évènement pousse Fanny – rarement dans l'erreur – à considérer « the influence of London very much at war with all respectable attachments » (*MP*, 450), dans une conclusion qui, en soulignant l'effet de déliquescence du lien affectif, vient sceller de manière convaincante et définitive l'association entre la ville et l'individualisme.

Il convient ainsi de retenir que le regard qu'Austen porte sur la ville est non seulement en lien avec son époque, assujéti aux bouleversements contemporains que suscita le contexte d'expansion urbaine au XVIII<sup>e</sup> siècle, mais qu'il s'inscrit également dans une tradition littéraire. La romancière partage les préoccupations de ses contemporains en dressant un tableau contrasté de la ville et de la campagne, tant sur le plan physique que moral. Néanmoins, c'est autour des notions plus particulières que sont

l'altruisme et l'individualisme que la représentation austénienne de la ville nous paraît s'articuler, pour faire du lieu urbain le chronotope non seulement de la solitude mais de l'égoïsme, en contrepoint duquel va se définir positivement la campagne, lieu de l'harmonie, de la vertu, et de l'altruisme.

### 2.3. La propriété de campagne de la noblesse terrienne

L'espace tel qu'il apparaît dans les romans ne peut être considéré pleinement qu'en prenant en compte le fait suivant : la fiction austénienne accorde une place de choix aux domaines de campagne. Deux des récits – *Mansfield Park* et *Northanger Abbey* – ont d'ailleurs pour titre le nom d'une propriété. Or ces bâtisses et leurs parcs sont représentés de manière relativement similaire dans les récits austéniens.

Ils sont tout d'abord aux antipodes du sentiment d'étroitesse et de désordre régnant en ville. La grandeur tant des parcs que des demeures apparaît effectivement comme le dénominateur commun de ces domaines. Dans *Sense and Sensibility*, les deux principales propriétés rurales sont celle appartenant à la famille Dashwood, Norland Park, (« [whose] estate was large », 1) et celle des Middleton, Barton Park, (« [whose] house was large and handsome », 26). Dans *Pride and Prejudice*, la grandeur de la demeure de l'aristocrate Lady Catherine de Bourgh, Rosings, est plus que soulignée, en amont de la visite en ces lieux, par le vaniteux et expansif Collins ; puis, durant la découverte, par le plus respectable Sir William, père de l'amie d'enfance de l'héroïne, « awed by the grandeur surrounding him » (*PP*, 108). Que les descriptions soient maigres, comme dans ces trois exemples, ou plus développées – avec, nous allons le voir, les propriétés de Pemberley dans *Pride and Prejudice*, de Sotherton Court et de Mansfield Park dans le roman du même nom – la notion d'espace et de grandeur physique apparaît effectivement comme la caractéristique principale de ce décor rural. Pemberley est décrit comme « a large, handsome, stone building, standing well on rising ground » (*PP*, 159), chacune de ses pièces étant de plus désignées comme vastes (« the rooms were lofty and handsome », 159). De la même façon, Mansfield est dépeint comme « spacious » (*MP*, 48) ; la résidence de Mr. Rushworth, Sotherton est « a large [...] brick building » (*MP*, 57), « [with] spacious stone steps » (*MP*, 85), aux pièces « all lofty, and many large, and amply furnished » (*MP*, 86).

À la grandeur des demeures fait écho l'immensité du jardin paysager et des bois les intégrant. Mansfield possède « a real park five miles round » (*MP*, 48) ; le parc de Sotherton couvre « a good seven hundred [acres] » (*MP*, 56) et celui de Pemberley s'étend « ten miles round » (*PP*, 164), confirmant l'idée de l'oncle de l'héroïne, Mr. Gardiner, selon laquelle – et bien qu'il ait d'abord émis le souhait « of going round the whole Park » (*PP*, 164) – celui-ci était « beyond a walk » (*PP*, 164).

Or Pemberley, comme Mansfield Park et Sotherton, apparaissent comme des propriétés représentatives de l'ensemble de ces grands domaines ruraux. La première est explicitement qualifiée de « model » (*PP*, 26) que chacun, et plus particulièrement Charles Bingley, devrait chercher à suivre en s'établissant. La demeure de Mansfield est, quant à elle, décrite en ces termes : « as [...] deserv[ing] to be in any collection of engravings of gentlemen's seats in the kingdom » (*MP*, 48) et Sotherton comme « one of the largest estates and finest places in the country » (*MP*, 38), faisant dire à Mary Crawford, pourtant peu encline à valoriser Mr. Rushworth, son propriétaire : « a man might represent the county with such an estate » (*MP*, 166). La valeur emblématique de ces propriétés est ainsi établie, faisant de la grandeur l'une des caractéristiques principales des domaines de la noblesse terrienne.

En outre, contrairement à cet espace paradoxal qu'est le lieu urbain, dont nous avons relevé le manque de configuration précise, les bâtiments des propriétés rurales présentent une structuration claire. Leur composition est rigoureuse, géométrique. Ann Banfield a indiqué que « these "stately homes", imposing the order of their three-part façades, [...] correspond] to neoclassic standards of harmony, balance, and simplicity »<sup>246</sup>. Effectivement, les propriétés présentent les caractéristiques principales du classicisme. Elles évoquent, en un sens, l'esthétique des toiles de Nicolas Poussin ou de Claude Lorrain – on pense notamment à *View of La Crescenza* (1648-50) – ces deux grands représentants de la peinture classique du XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle. Loin du débordement et des lignes serpentine propres au baroque, la composition est ordonnée, construite selon des lignes verticales et horizontales. À Northanger Abbey, la chambre dans laquelle l'héroïne est accueillie est « by no means *unreasonably* large » (*NA*, 111, nous soulignons). The Great House, la résidence de Mr. And Mrs. Musgrove, beaux-parents de la sœur de l'héroïne dans *Persuasion*, possède « an old-fashioned *square* parlour » (*P*, 27, nous soulignons). Sotherton est quant à lui « a large, *regular*, brick building » (*MP*, 57,

---

<sup>246</sup> Ann Banfield, « The Moral Landscape of Mansfield Park », *Nineteenth-Century Fiction*, n° 1, vol. 26, 1971, p. 1.

nous soulignons). Comme l'a indiqué Alistair Duckworth, les pièces de ces demeures sont de plus parfaitement proportionnées, « [an] indicatio[n] of value that Jane Austen everywhere provides in her descriptions of properly run<sup>247</sup> estates »<sup>248</sup>. À Pemberley par exemple, « the dining parlour [...] is] a large, well-proportioned room, handsomely fitted up » (*PP*, 159).

La nature raisonnée et mesurée de l'espace tel qu'envisagé par l'art classique se traduit également par la présence d'une composition fermée. Dans les toiles des deux peintres mentionnés à l'instant, un ou des arbres disposés sur les bords droit et gauche du tableau fonctionnent souvent comme un cadre venant contenir la scène. On retrouve en un sens pareille clôture rigoureuse venant ordonner l'espace dans chacune des descriptions des domaines de campagne. Le paysage se fait marqueur de structuration sociale chez Austen. Dans *Sense and Sensibility* par exemple, Barton Cottage, l'humble habitation louée par les femmes Dashwood, est visuellement séparée de Barton Park, résidence ancestrale de Mr. et Mrs. Middleton : « Barton Park was about half a mile from the cottage [...] but it was *screened* from their view at home by the projection of an hill » (*SS*, 26, nous soulignons). De la même façon, dans *Pride and Prejudice*, « Collins's humble abode » (*PP*, 104) à Hunsford est séparée de la demeure aristocratique qu'est Rosings, toute proche, par des arbres bordant le parc (*PP*, 104). Si la colline ou les arbres fonctionnent ici comme des barrières naturelles, portails, grilles et barrières matérielles structurent également clairement l'espace. Tous se font symboles de limites sociales. Mansfield Park est par exemple « well screened » (*MP*, 48) ; Sotherton – « The Great House » – est protégée par « the lodge gates » (*MP*, 84) et son parc délimité par « [some] tall iron palisades and gates » (*MP*, 87). Dans le roman *Persuasion*, l'une des deux grandes maisons du village d'Uppercross est décrite comme distincte de celles des « yeomen and labourers, – the mansion of the 'squire, with its high walls, great gates, and old trees ». (*P*, 25). On peut également citer *Emma* à ce titre. Lorsque la riche héritière rend visite aux pauvres de sa région, une première rupture apparaît, ceux-ci vivant « a little way *out* of Highbury » (*E*, 67). Le changement de décor est clairement marqué par « a low hedge [and] a bend » (*E*, 70), ainsi que par une profusion de barrières relevées par l'héroïne notant « all the hedges, gates, pools and pollards of this part of Highbury » (*E*,

---

<sup>247</sup> L'expression (« properly run ») est d'importance : elle indique qu'il existe un véritable art du domaine. Avec leur organisation propre, à laquelle sont attachées des valeurs à la fois esthétiques, politiques et morales, le parc et les bâtiments constituent une structure semblable à un texte.

<sup>248</sup> Alistair Duckworth, *The Improvement of the Estate: A Study of Jane Austen Novels*, Baltimore et Londres, Johns Hopkins Press, 1971, p. 140.



67), lieu symboliquement caractérisé par ces creux et ces arbres étêtés, dont l'absence de noblesse le distingue fortement des propriétés que sont Hartfield et Donwell Abbey.

Cette structuration de l'espace géographique est comme renforcée par l'organisation narrative. Dans *Sense and Sensibility* par exemple, la description de Barton Cottage est également séparée de celle de Barton Park par un changement de chapitre. Chacune d'elles marque le début d'un chapitre successif mais distinct dans le volume I, chapitres 6 et 7. Dans son article intitulé « Disregarded Designs: Jane Austen's Sense of the volume », Marilyn Butler souligne avec justesse l'importance d'une organisation en différents volumes, rappelant qu'à l'époque d'Austen les romans pouvaient être publiés sous des formes extrêmement variées, allant du volume unique pour *Headlong Hall* de Peacock, aux cinq volumes du roman de Burney, *Camilla*, par exemple<sup>249</sup>. Ce rappel lui permet de démontrer qu'Austen écrivait « with consistent awareness of division into volumes<sup>250</sup>. Nous adhérons pleinement à ce propos, car l'auteur tire notamment parti de cette structuration claire dans *Pride and Prejudice*. La visite et la longue découverte de Pemberley est effectivement l'occasion d'ouvrir le troisième volume du roman. La scission est ainsi marquée avec le dernier chapitre du volume précédent, dédié quant à lui à la petite maison des Bennet à Longbourn, ainsi qu'au voyage entrepris par Elizabeth Bennet et les Gardiner via Oxford, Blenheim, Warwick, Kenelworth et Birmingham jusqu'au petit village de Lambton dans le Derbyshire, ancienne résidence de Mrs. Gardiner.

La grandeur et la composition rigoureuse de ces nobles domaines ne sont pas pour autant associées à un sentiment négatif de froideur ou de détachement hautain. C'est qu'elles sont contrebalancées par une certaine simplicité. À Pemberley, celle-ci se traduit tant dans le choix du mobilier de la résidence que dans les personnages y évoluant. Ce doux équilibre est relevé dans une communion d'opinions. La voix narrative corrobore les pensées d'Elizabeth Bennet lorsque celle-ci visite Pemberley :

The rooms were lofty and handsome, and their furniture suitable to the fortune of their proprietor; but Elizabeth saw, with admiration of his taste, that it was neither gaudy nor uselessly fine; with less of splendor, and more real elegance, than the furniture of Rosings. (*PP*, 159)

---

<sup>249</sup> Marilyn Butler, « Disregarded Designs: Jane Austen's Sense of the volume », dans D. Monaghan (éd.), *Jane Austen in a Social Context*, Londres, Macmillan, 1981, p. 51.

<sup>250</sup> *Ibidem*, p. 53.

Contrairement à Rosings, propriété de l'odieuse et hautaine Catherine De Bourgh, Pemberley témoigne du haut statut de son propriétaire, Fitzwilliam Darcy, tout en conservant une sage modestie. Le terme « taste » est d'importance. Le mobilier a été choisi avec bon goût. Or ici, dans ce qui constitue l'une des caractéristiques du XVIII<sup>e</sup> siècle, ce bon goût suggère l'existence d'une correspondance entre valeurs esthétiques et valeurs morales<sup>251</sup>. Elles témoignent de la mesure, sur le plan moral, de Darcy, loin d'avoir un caractère immodéré ou arrogant.

Cette même simplicité transparait dans le choix du personnel résidant à Pemberley. La domestique qui vient ouvrir les portes de la résidence à Elizabeth et aux Gardiner, Mrs. Reynolds, est décrite d'entrée comme : « a respectable-looking, elderly woman, much less fine, and more civil, than she [Elizabeth] had any notion of finding her » (*PP*, 159). L'accueil n'est pas glacial mais poli et chaleureux, largement plus humain que ce à quoi s'attendait l'héroïne. Le propriétaire contrecarre de la même façon les attentes d'Elizabeth lorsque, rencontrant de manière inopinée le trio visitant ses lieux, et notamment l'oncle et la tante d'Elizabeth, d'un rang largement inférieur au sien et d'origine relativement honteuse car issus du commerce (« trade »), celui-ci ne va pas fuir, comme se l'était imaginé Elizabeth (« not without expectation of his decamping as fast as he could from such disgraceful companions », *PP*, 165). Au contraire, il salue et, bien que mis au fait du statut familial et social de Mr. Gardiner, entame et poursuit la conversation avec ce dernier, qui ne pourra alors que confirmer l'impression dégagée plus haut par Elizabeth et la voix narrative : « I was never more surprised than by his behaviour to us. It was more than civil ; it was really attentive. » (*PP*, 167). À travers le choix de son mobilier ainsi que de son entourage, c'est la sagesse morale de Darcy, « free from self-consequence » (*PP*, 171), qui est établie, dans une correspondance entre qualités esthétiques et qualités morales similaires à celle relevée lors de la description des lieux urbains, mais faisant de la campagne un lieu positif, lieu de l'altruisme et de la juste mesure sur les plans physiques et moraux.

---

<sup>251</sup> Tel est l'un des rappels et arguments principaux d'Ann Banfield dans son article : « Mansfield Park preserves another feature of the eighteenth century in applying these primarily esthetic standards to the moral sphere. This equation of esthetic and ethical values was particularly embodied in the age's most representative arts, architecture and gardening. », Ann Banfield, « The Moral Landscape of Mansfield Park », *Nineteenth-Century Fiction*, n° 1, vol. 26, 1971, p. 1.

Nous souhaiterions à présent avancer l'idée suivante : si la campagne est valorisée d'un point de vue moral dans la fiction austénienne, c'est que, contrairement à la ville – lieu de ruptures –, la grande propriété accorde une place de choix au rapport à l'autre. Le point est d'importance car, comme l'a souligné Marilyn Butler, c'est dans cette vision de la Nature ordonnée et aux antipodes de l'égoïsme urbain que l'idéologie conservatrice d'Austen apparaît. Dans son analyse de *Mansfield Park*, (et comme le fera, on l'a vu, Hubert Teyssandier) elle commence ainsi par rappeler que : « All late-eighteenth-century moralists of whatever colouring prefer the country to the town », avant de préciser : « The Rousseauist of course preferred the country for very different reasons, because it enabled him to be morally independent and left him free to cultivate the self. »<sup>252</sup> Chez Austen, la préférence de Fanny pour la campagne est néanmoins tout autre, révélant la teneur idéologique du texte, dont nous tâcherons de montrer qu'elle investit l'intégralité de l'œuvre de la romancière :

but Jane Austen's Fanny does so [prefer the country to the town] as a typical conservative: because she associates it with a community, in which individuals have well-defined duties towards the group, and because physically it reminds her of the wider ordered universe to which the lesser community belongs. Urban life, on the other hand, has given Mary selfish values<sup>253</sup>

Plus précisément, le souci de l'Autre, selon nous, désigne en premier lieu les ancêtres. Le domaine est l'incarnation du respect du lien social, perçu comme lignée mais également comme transmission filiale.

La nature ancestrale du domaine est effectivement largement soulignée dans les romans. Sotherton est, par exemple, décrit comme « an ancient manorial residence of the family » (*MP*, 84), « [a] house built in Elizabeth's time [...] heavy, but respectable looking » (*MP*, 57). Ann Banfield rappelle en outre que le nom même de cette résidence, « Sotherton Court », l'associe avec le passé, « court suggesting aristocratic ancestry and dead customs »<sup>254</sup>, évocation explicitement confirmée et développée par les propriétaires

---

<sup>252</sup> Marilyn Butler, *Jane Austen and the War of Ideas*, Oxford, Clarendon Press, 1975, p. 224.

<sup>253</sup> M. Butler, *op. cit.*, p. 224.

<sup>254</sup> Ann Banfield, « The Moral Landscape of Mansfield Park », *Nineteenth-Century Fiction*, n° 1, vol. 26, 1971, p. 7.

lors de la visite de ces lieux (« Fanny [...] attended with unaffected earnestness to all that Mrs. Rushworth could relate of the family in former times, its rise and grandeur, regal visits and loyal efforts », 87).

Participant à rendre la pérennité, la stabilité et la dimension ancestrale de ces domaines, les arbres constituent une caractéristique importante des descriptions austéniennes de la campagne, comme l'a relevé pour la première fois Alistair Duckworth : « In Jane Austen's fiction it is remarkable how often the presence of trees betoken value »<sup>255</sup>. Il cite à juste titre *Sense and Sensibility*, avec la propriété du Colonel Brandon, Delaford, valorisée par ses bois (« —and his woods!—I have not seen such timber any where in Dorsetshire, as there is now standing in Delaford Hanger! », 265) et celle de Norland Park « [with] its valuable woods » (*SS*, 6). Il en va de même, dans *Pride and Prejudice*, avec Pemberley et ses « beautiful oaks and Spanish chestnuts » (*PP*, 173) ; propriété dont nous pourrions ajouter que l'entrée s'opère à travers « a beautiful wood, stretching over a wide extent » (*PP*, 158) et que la vue donne notamment sur une colline, « crowned with wood » (*PP*, 159). Dans *Mansfield Park*, Sotherton peut également se vanter d'avoir « some fine timber » (*MP*, 84), tout comme Donwell Abbey, propriété du gentleman Knightley dans *Emma*, et dont la description s'appuie sur la présence d'arbres : « its abundance of timber in rows and avenues, which neither fashion nor extravagance had rooted up » (*E*, 358). Le verbe « rooted » suggère l'une des raisons de la valorisation des arbres dans les récits austéniens : ils témoignent de l'importance accordée aux racines, au respect des ancêtres, à la préservation de cette continuité stable, par opposition aux changements intempestifs que la mode (« fashion ») évoque.

Au-delà des racines et du symbolisme littéraire général de l'arbre comme gage de longévité, les espèces d'arbres choisies par Austen concourent à en faire des emblèmes de continuité sociale dans les romans. Le chêne est l'une des espèces associées aux grands domaines ruraux. L'avenue principale menant à Sotherton, grimant sur une demi-lieue, est bordée de ces arbres, à la grande fierté de Miss Bertram, future propriétaire des lieux (« it is oak entirely. », *MP*, 85). Comme toute demeure qui se respecte, Pemberley possède également ses « beautiful oaks [...] scattered over the intermediate lawn » (*PP*, 173). Ce n'est également que pourvue de ces arbres que Catherine Morland peut imaginer Northanger Abbey (« sheltered from the north and east by rising woods of oak », 97 ; « its

---

<sup>255</sup> Au-delà des fictions, cette association positive se retrouve également dans les lettres de Jane Austen. Pour plus de détails, voir : Alistair Duckworth, *The Improvement of the Estate: A Study of Jane Austen Novels*, Baltimore et Londres, Johns Hopkins Press, 1971, p. 54.

massy walls of grey stone, rising amidst a grove of ancient oaks », 110) ; imaginaire qui sera certes déçu, mais sans pour autant qu'un trait soit totalement tiré sur le symbolisme du chêne car celui-ci se retrouvera, perdurant au cœur de l'abbaye, transformé en majestueux « staircase of shining oak »<sup>256</sup> (NA, 111).

Si le chêne, symbole de majesté et de longévité de par la robustesse et la profondeur de ses racines, est communément utilisé par Austen dans la description de ces belles propriétés de campagne, il est un autre arbre, au symbolisme particulier, auquel elle a recours : l'if. La troisième grande propriété décrite dans *Mansfield Park*, Thornton Lacey, apparaît, pour reprendre les mots d'Alistair Duckworth, « in terms of a value system that is to be found throughout Jane Austen's fiction, as a substantial and healthy estate », précisément parce que « the farm house is surrounded by yew trees and the glebe meadows are, as Crawford admits, "finely sprinkled with timber" »<sup>257</sup>. Une fois encore, c'est l'abondance de bois qui donne une valeur considérable à Thornton Lacey. Mais on notera que ces arbres sont plus précisément des ifs. Or ce conifère au bois très dur et au feuillage persistant présente avant tout la spécificité de pouvoir vivre plus de 3 000 ans. C'est ainsi un important symbole de longévité et d'immortalité au Royaume-Uni. Certains des ifs britanniques – la plupart jouxtant des cimetières car l'if est le gardien des défunts – dateraient même de plus de 4 000 ans<sup>258</sup>. Le domaine ne fonctionne ainsi pas comme un simple décor chez la romancière. Austen considère également la topographie dans sa dimension historique et sociale. Une grande valeur est accordée au domaine parce qu'il est porteur de tradition.

À l'intérieur de la résidence, c'est la bibliothèque qui fonctionne comme un symbole important de la propriété ainsi que de ses valeurs de respect des ancêtres et de transmission<sup>259</sup>. De manière significative, à Pemberley, le gentleman Fitzwilliam Darcy possède « a delightful library » (*PP*, 26), faisant paraître celle du nouveau-riche Charles

---

<sup>256</sup> Dans cette transformation du chêne en escalier transparaît également un enjeu important, celui relatif à la problématique *Nature / Nurture*. En effet, Austen signe ici son adhésion à l'association conservatrice de la beauté de la nature à son utilité. Il s'agit effectivement non plus de laisser libre cours à une nature sauvage, mais de l'améliorer, de la domestiquer – comme le rappelle Denis Bonnecase – en l'associant à la civilisation, que ce soit en la jugulant par l'esthétique (au moyen du « gardening »), ou en lui faisant remplir une fonction d'utilité. Voir Denis Bonnecase, « Jane Austen ou la rhétorique séduite », dans B. Brugière (éd.), *L'espace littéraire dans la littérature et la culture anglo-saxonnes*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, p. 52.

<sup>257</sup> Alistair Duckworth, « *Mansfield Park* and Estate Improvements: Jane Austen's Grounds of Being », *Nineteenth-Century Fiction*, n°1, vol. 26, juin 1971, p. 39.

<sup>258</sup> Pour le symbolisme de l'if, nous vous renvoyons à Michel Cazenave (sous la direction de), *Encyclopédie des symboles*, Paris, Librairie Générale Française, 1996.

<sup>259</sup> Nous nous inspirons ici de Alistair Duckworth, « *Mansfield Park* and Estate Improvements: Jane Austen's Grounds of Being », *Nineteenth-Century Fiction*, n° 1, vol. 26, juin 1971, p. 44.

Bingley bien pauvre en comparaison (« so small a collection of books », 26). L'importance de pareille bibliothèque, bien fournie, est relevée par Darcy : « it ought to be good [...] it has been the work of many generations. [...] I cannot comprehend the neglect of a family library in such days as these. » (*PP*, 26). Cette négligence déplorable de la bibliothèque familiale prend une forme particulière dans *Sense and Sensibility*, qui évoque cette fois le fréquent abandon de cette pièce. Les ouvrages sont rarement consultés, la bibliothèque est délaissée (« avoided by the family in general », *SS*, 215). Preuve de l'importance de la bibliothèque pour la romancière, ce qui choque tout particulièrement le patriarche Sir Thomas à son retour à Mansfield dans le roman *Mansfield Park*, « [among the] general air of confusion in the furniture » (*MP*, 188) est justement qu'on ait touché, sans plus d'égard que pour un vulgaire meuble, à sa bibliothèque (« the removal of the book-case from before the billiard room door struck him especially », 188). Alistair Duckworth décrit avec justesse les raisons de la centralité de la bibliothèque au sein de la grande propriété rurale :

Such an estate is the appropriate home of what Burke would call the "collected reason of the ages" or the "wisdom of our ancestors." The natural repository of custom and tradition, it provides a framework of moral action which carries the guiding force of historical prescription<sup>260</sup>.

Telle est l'une des raisons essentielles pour lesquelles le domaine constitue chez Austen une structure de la plus haute importance, l'un des piliers de la société : le rapport à l'autre, ancêtres et descendants, y est central. Darcy lui-même est décrit comme apportant sa contribution à l'amélioration de la bibliothèque ancestrale pour ses futurs héritiers.

#### *-Humphry Repton ou le domaine modifié*

En complétant la bibliothèque familiale, Fitzwilliam Darcy participe en réalité d'une réflexion plus large sur la nécessité – ou non – d'apporter sa pierre à cet autre édifice légué par les ancêtres qu'est le domaine. Nombreux sont en effet les demeures et parcs des récits austéniens à être associés à l'idée de modification. Les propriétaires terriens des romans sont décrits comme apportant, ou rêvant d'apporter, de sérieux

---

<sup>260</sup> Alistair Duckworth, *op. cit.*, p. 44.

changements à leurs propriétés. Nous avons concrètement répertorié les sites ruraux mentionnés dans les récits austéniens et étudié combien étaient sujets à des révolutions – ou projets de révolution – architecturales et / ou paysagères. La majorité des résidences à la campagne sont l’objet de telles préoccupations. Pour quelles raisons Austen envisage-t-elle la propriété rurale comme objet de modification contemporaine ?

Les critiques littéraires austéniens (en particulier R. W. Chapman, Alistair Duckworth, Tony Tanner et plus récemment Ann Banfield et Celia Easton pour ne citer qu’eux), ainsi que certains historiens de l’art, comme Elizabeth Manwaring et Edward Malins, l’ont relevé : cette attention portée aux modifications architecturales et paysagères est en premier lieu le reflet du contexte de l’époque. Pour le dire avec Chapman :

Our ancestors a hundred years ago had little of the modern taste for the antique, and were all for Improvement. Improvement *par excellence* meant that alteration and decoration of houses and grounds, on principles more or less ‘picturesque’, which from the age of Mr. Pope to the age of Henry Crawford was a chief amusement of cultivated leisure <sup>261</sup>.

On a fréquemment relevé qu’Humphry Repton (1752-1818), architecte-paysager anglais, célèbre pour ses travaux d’embellissement des propriétés de la petite noblesse terrienne à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle en Angleterre, était explicitement mentionné dans les romans de Jane Austen. La constante référence aux changements apportés, ou à apporter, aux propriétés dans les récits traduit ainsi l’influence de ce théoricien du jardin paysager et de tous les « improvers » dont il devint le représentant en Angleterre (ce statut emblématique transparaissant notamment dans les propos songeurs de Maria Bertram à travers le quantifieur indéfini « any » : « had I a place of my own in the country, I should be most thankful to *any Mr. Repton* who would undertake it, and give me as much beauty as he could for my money », *MP*, 58, nous soulignons).

Ce sont ses fameux « carnets rouges » qui contribuèrent au succès de Humphry Repton, successeur incontesté de Lancelot Capability Brown<sup>262</sup>. Les travaux sur

---

<sup>261</sup> Appendix on Improvements, dans R. W. Chapman (éd.), *Mansfield Park*, 3<sup>ème</sup> éd., Oxford, Oxford University Press, 1936, p. 557-558.

<sup>262</sup> Un autre fait marquant qui s’avéra central pour la renommée de Repton : « the Paper War », ou la controverse retentissante qui opposa Humphry Repton d’une part, à Richard Payne Knight et Sir Uvedale Price d’autre part, « the chief proponents in their different ways, of the new Picturesque » qui n’eurent de cesse de fustiger les modifications reptoniennes et de prôner un style plus naturel. Alistair Duckworth, « *Mansfield Park and Estate Improvements: Jane Austen’s Grounds of Being* », *Nineteenth-Century Fiction*, n° 1, vol. 26, juin 1971, p. 29.

l'esthétique d'Edward Malins, que l'on connaît principalement en tant qu'historien mais qui fut également éditeur des *Red Books* de Repton, soulignent leur importance et leur renommée. Ils nous apprennent que l'architecte-paysager produisit plus de deux cents carnets intégrant les projets de modifications de domaines dans tout le pays et qu'il créa plus de trois mille schémas pour la noblesse terrienne anglaise. Ces carnets contenaient des aquarelles, représentant la propriété avant et après embellissement. Ils reposaient en outre sur un judicieux système de tirettes superposées permettant de dévoiler progressivement les éléments paysagers que l'architecte se proposait de modifier. Cette influence monumentale ne put échapper à Austen, d'autant que l'une des aquarelles les plus représentatives de l'œuvre de Repton, *South Front of Harleston Park, Northamptonshire*, concernait un projet d'embellissement touchant, comme son nom l'indique, à Harleston Park, propriété de Robert Andrew Esq. dont la critique s'accorde généralement à dire aujourd'hui qu'elle sert de modèle à celle, fictive, de Mansfield Park<sup>263</sup>. On sait aujourd'hui également qu'Austen avait certainement vu ces carnets rouges de ses propres yeux. Repton avait effectivement ébauché un projet de transformation pour Stoneleigh Abbey et son parc, dont le propriétaire, le Révérend Thomas Leigh, n'était autre que le cousin de Jane Austen, à qui elle rendit visite avec sa mère en 1806, et dont la bâtisse est considérée par certains comme présentant des similarités frappantes avec Sotherton Court, la demeure de James Rushworth dans *Mansfield Park*<sup>264</sup>.

Si les nombreuses références d'Austen aux modifications paysagères et architecturales se font le reflet d'une mode contemporaine relative à une certaine catégorie sociale – la noblesse terrienne –, les différentes réactions à ces entreprises d'altérations sont également d'importance et nous intéressent plus particulièrement à ce stade de notre analyse. À la question de savoir quelles raisons poussèrent Austen à rendre compte d'autant de modifications, il semble qu'on puisse apporter la réponse suivante : elle souhaitait définir Repton, et à travers lui tous les « improvers », de manière négative.

---

Pour plus de détails concernant cette controverse, voir Edward Malins, *English Landscaping in Literature: 1660-1840*, Londres, Oxford University Press, 1966, p. 123-141 et Elizabeth Manwaring, *Italian Landscape in Eighteenth Century England*, Londres, Frank Cass & Co. Ltd., 1965, p. 156-162.

<sup>263</sup> Edward Malins, *English Landscaping in Literature: 1660-1840*, Londres, Oxford University Press, 1966, p. 138.

<sup>264</sup> Mavis Batey, « A Mere Nothing before Repton », *Jane Austen and the English Landscape*, Londres, Barn Elums, 1996, p.79-94.



En effet, la majorité des modifications reptoniennes sont évoquées ou entreprises par des personnages préalablement désignés au mieux comme versant souvent dans l'erreur, ou intellectuellement défailants, au pire comme moralement inférieurs, voire vils. Dans *Mansfield Park* par exemple, le sujet des transformations architecturales et paysagères est longuement abordé en ce qui concerne la propriété de Sotherton Court. Chose significative, le propriétaire rêvant d'altérer son domaine est ainsi le fortuné mais simple d'esprit Mr. Rushworth. Ses motivations sont par ailleurs présentées moins comme le fruit d'une sage et mûre réflexion que d'une jalousie subite envers son voisin Mr. Smith, celui-ci ayant radicalement métamorphosé sa propriété de Compton, au point qu'elle soit devenue, aux dires de Rushworth : « "the admiration of all the country; and it was a mere nothing before Repton took it in hand." » (*MP*, 56). Deux points pourront être relevés au passage. Tout d'abord, le nom même du voisin en question, Mr. Smith : banal, il semble vouloir traduire le caractère ordinaire des modifications, objets de nombreuses conversations (« Mr. Rushworth could talk of nothing else », 53) et semblant adoptées par tout un chacun au sein de la noblesse terrienne. Ensuite, dans ce qui ne semble être à la première lecture qu'une simple remarque sans conséquence de la part de Rushworth (« I never saw a place so altered in my life. I told Smith I did not know where I was. », *MP*, 54), on notera que les modifications au sein du domaine de campagne sont d'une certaine façon présentées de manière ambiguë, c'est-à-dire comme induisant un risque de perte de repères spatiaux (« I didn't know where I was ») qui n'est pas sans rappeler l'un des éléments négatifs de la ville relevé plus haut : la confusion vécue par Fanny à Portsmouth, qui désignait l'espace urbain négativement, comme échappant à un ordonnancement sensé du monde.

L'association des modifications du domaine de campagne à l'erreur et à un danger potentiel est développée tout au long du roman. Parmi les partisans des changements architecturaux et paysagers, on compte encore, dans le seul *Mansfield Park*, l'antipathique Mrs. Norris (« [who has] no judgment », 483), la frivole Maria Bertram, future épouse de l'insensé Mr. Rushworth, ainsi que Mary et Henry Crawford, originaires de Londres et considérés comme vils.

Considérons les projets architecturaux d'Henry Crawford. C'est, ironiquement, suite à l'un des discours de ce dernier, alors qu'il fait figure du plus fervent défenseur de Repton, que la condamnation des modifications apparaît, à la fois implicitement et explicitement. Comme l'a relevé Duckworth, Henry est désigné comme l'architecte-paysager le plus accompli de tous ses camarades car il est celui ayant le plus entrepris de

changements pour son propre domaine. Bien que l'état initial d'Everingham ait été jugé « perfect » par sa sœur Mrs. Grant (« with such a happy fall of ground, and such timber », 62), Henry l'a totalement altéré, devenant aux yeux du cercle des Bertram l'expert à consulter en la matière<sup>265</sup>. Si Mrs. Grant et Julia Bertram requièrent ainsi son aide lorsque des modifications paysagères et architecturales sont envisagées pour Sotherton Court, celui-ci finit également par prodiguer ses conseils afin d'améliorer le domaine d'Edmund Bertram, Thornton Lacey :

'The farmyard must be cleared away entirely, and planted up to shut out the blacksmith's shop. The house must be turned to front the east instead of the north – the entrance and principal rooms, I mean, must be on that side, where the view is really very pretty; I am sure it may be done. And *there* must be your approach – through what is at present the garden. You must make a new garden at what is now the back of the house; which will be giving it the best aspect in the world – sloping to the south-east. The ground seems precisely formed for it. I rode fifty yards up the lane, between the church and the house, in order to look about me; and saw how it might all be. Nothing can be easier. The meadows beyond what *will be* the garden, as well as what now *is*, sweeping round from the lane I stood in to the north-east, that is, to the principal road through the village, must be all laid together of course; very pretty meadows they are, finely sprinkled with timber. They belong to the living, I suppose. If not, you must purchase them. Then the stream – something must be done with the stream; but I could not quite determine what. I had two or three ideas.'

'And I have two or three ideas also,' said Edmund, 'and one of them is that very little of your plan for Thornton lacey will ever be put in practice.' (MP, 249)

Établissant un tableau contrasté du domaine, axé sur un avant et un après, mis en exergue par l'italique (« what *will be* » *versus* « what [...] *is* »), Henry Crawford se pose en figure reptonienne présentant son carnet rouge et ses deux représentations avant et après embellissement. Son projet pour Thornton Lacey est ambitieux. Cependant, l'anadiplose que constitue la reprise initiale, par Edmund, des mots conclusifs prononcés par Henry (« 'And I have two or three ideas also' ») met ostensiblement en avant la différence fondamentale du segment final : « very little of your plan for Thornton Lacey will ever be put in practice ». Indiquant explicitement sa divergence d'opinion, Edmund signe ici son

---

<sup>265</sup> Alistair Duckworth, « *Mansfield Park* and Estate Improvements: Jane Austen's Grounds of Being », *Nineteenth-Century Fiction*, n° 1, vol. 26, juin 1971, p. 28.

opposition totale aux projets d'altérations reptoniennes. Son point de vue tend alors clairement à embrasser celui du lecteur, car les plans d'Henry exposés dans ce long paragraphe sont apparus comme peu convaincants. C'est qu'ils semblent le résultat d'un jugement à la fois hâtif et irréfléchi. L'assurance clamée à grand renfort d'affirmations telles « I'm sure it may be done », « nothing can be easier » et « of course », est en effet entamée par une pluralité d'éléments. La simplicité de ces expressions, tant au niveau du fond (« easier », « of course ») que de la forme (sept, quatre, puis deux mots) s'oppose fortement à la complexité des changements envisagés, perceptible une fois encore tant d'un point de vue sémantique (la quantité de travail apparaissant monumentale, ce que souligne la triple répétition du modal « must »), que d'un point de vue syntaxique (voir le nombre et la longueur des énoncés). Ce fort contraste sémantique et syntaxique fait ainsi paraître ces affirmations positives comme exagérées. Henry semble largement sous-estimer l'étendue et la difficulté liées à pareils travaux. Concourant à discréditer ses propos, l'épanadiplose (« Then the stream – something must be done with the stream »), par sa nature circulaire, semble définir ces projets comme des propositions sans queue ni tête. Pour finir, l'aposiopèse, cette pause dans le raisonnement qui fait suite à « Then the stream – », combinée au fait que la phrase se conclut sur « I could not quite determine *what* » (nous soulignons), c'est-à-dire sur de l'inconnu<sup>266</sup>, jettent un flou sur le devenir du bâtiment. Parce que ce projet s'achève sur de l'inconnu, alors que la demeure est un symbole de continuité et d'appartenance sociales (puisqu'elle a « so much the air of a gentleman's residence [...] such as one might suppose a respectable old country family had lived in from generation to generation, through two centuries at least », MP, 249-50) le texte interroge la pérennité du rapport aux ancêtres et du statut de *gentleman*.

Cette association entre manque de jugement (voire vilenie) d'une part et position favorable aux altérations du domaine d'autre part se retrouve dans l'ensemble des romans austéniens. Dans *Sanditon*, c'est le personnage principal, Mr. Parker, dont le manque de clairvoyance est mis en exergue dès l'ouverture, qui est à l'origine du changement le plus radical de tous : celui de l'abandon de la demeure ancestrale. Celle-ci était pourtant l'emblème du lien familial (« the house of my forefathers – the house where I and all my brothers and sisters were born and bred – and where my own three eldest children were born », 335), lieu protecteur également (car à la fois ombragé « so shady in the summer » et à l'abri du vent, situation parfaite résultant d'une sagesse ancestrale : « Our ancestors,

---

<sup>266</sup> Les travaux de J-R. Lapaire et W. Rotgé ont démontré qu'au sein de pronoms tels « what », « who » et « when », le sous-morphème WH- commun à tous signifiait l'inconnu.

you know, always built in a hole. », 336), lieu fertile, enfin (« such an excellent garden », produisant nombre de fruits et légumes). L'habitation est délaissée au profit du « modern Sanditon », à seulement une lieue trois-quarts de là ; demeure située en bord de mer, mais non protégée du soleil, soumise aux quatre vents et vide, choix implicitement présenté comme illogique et destructeur.

À cette première stratégie associative s'en ajoute une seconde – narrative – signant elle aussi le rejet des altérations paysagères et architecturales. De manière intéressante, dans *Mansfield Park*, tous les personnages associés aux modifications finissent, dans les pages conclusives du roman, par être exclus du Park<sup>267</sup>. Mrs. Norris « resolv[es] to quit Mansfield » et elle et Maria sont ostracisées « in another country, remote and private [...] shut up together with little society » (*MP*, 483). Mr. Rushworth demande quant à lui le divorce, quittant la famille Bertram et simultanément le récit. À l'opposé, les détracteurs de Repton (Fanny et Edmund Bertram) s'unissent quant à eux par le mariage, pour devenir officiellement les gardiens du domaine<sup>268</sup>.

*-Amélioration ou altération du domaine ? Des raisons du conservatisme Burkéen*

Si Austen considère les altérations paysagères et architecturales pour les définir négativement, il va falloir chercher à comprendre les raisons sous-tendant pareille vision négative. Pourquoi insister sur la nature délétère des modifications ?

Avant de répondre précisément à cette question, il convient d'apporter une nuance supplémentaire : est-ce à dire que l'auteur dépeint *tous* les changements concernant ces propriétés comme négatifs ? Nullement. Le texte invite également, quoique plus rarement, à considérer certaines modifications comme des améliorations nécessaires, car elles tendent à restaurer ou à entretenir le domaine existant. Cette logique de préservation est jugée saine et Austen la valorise. À l'exemple de Darcy et de son apport respectueux à la bibliothèque ancestrale dans *Pride and Prejudice*, peut également s'ajouter celui du Colonel Brandon et de sa propriété de Delaford dans *Sense and Sensibility*. Le Colonel Brandon, tout comme Knightley dans *Emma*, apparaît digne du titre de gentleman notamment parce qu'il ne délaisse pas son patrimoine, œuvrant au contraire au bon

---

<sup>267</sup> Alistair Duckworth, « *Mansfield Park* and Estate Improvements: Jane Austen's Grounds of Being », *Nineteenth-Century Fiction*, n° 1, vol. 26, Juin 1971, p. 26.

<sup>268</sup> Alistair Duckworth, *op. cit.*, p. 26.

fonctionnement et à l'entretien de The Delaford Mansion-House. Telle est en effet la manière dont son lieu de vie est décrit : « His property here, his place, his house, everything in such respectable and excellent condition! » (SS, 265). La demeure se fait ainsi la preuve de la nature responsable du personnage et participe à son haut statut. Lui ne pense pas qu'à son propre plaisir, patriarche délaissant sa famille ou son domaine, à l'image de Sir Thomas dans *Mansfield Park* ou Mr. Bennet dans *Pride and Prejudice*. Le Colonel Brandon n'est jamais désœuvré. Pour preuve, des modifications sont également envisagées puis mises en place au presbytère de Delaford, voué à accueillir le futur couple Edward Ferrars / Lucy Steele (« the living [...] to which Colonel Brandon [...] was making considerable improvements », 265), ce qui témoigne non seulement de l'investissement mais de la générosité altruiste du propriétaire cherchant à accueillir Edward convenablement en ces lieux. La vision austénienne des modifications touchant à la propriété de campagne n'est, de fait, pas manichéenne. L'auteur n'est pas réfractaire à tout changement.

Cette nuance permet d'avancer un nouvel élément de réponse à nos questions. Pourquoi Austen accorde-t-elle une place prépondérante aux modifications contemporaines dans ses romans ? Pour définir Repton et à travers lui tous les « improvers » de manière essentiellement négative, avons-nous démontré. Pourquoi un tel rejet ? Là, à présent, réside toute la question. Selon E. Manwaring et E. Malins, le problème est principalement esthétique. Austen aurait vu d'un mauvais œil les paysages reptoniens<sup>269</sup>. Valorisant le style « pittoresque », la ligne serpentine, l'irrégularité ; préférant par exemple à une pelouse nette et immaculée (qualifiée par Repton de « melancholy lawn »), une étendue de verdure où faire paître du bétail (dite « cheerful lawn »), ce genre esthétique plus sauvage et plus libre aurait pu déplaire à la romancière, adepte de formes néoclassiques plus rigoureuses et géométriques. On peut surtout comprendre qu'Austen ait pu être répugnée par l'extravagance de ces altérations, qui allaient parfois jusqu'à nécessiter le déplacement de villages entiers obstruant initialement la vue, et qui impliquaient surtout l'abattage fréquent d'arbres parfois centenaires, malgré leur importance aux yeux de la romancière.

Néanmoins, deux éléments semblent devoir invalider l'hypothèse d'un rejet fondé sur des raisons purement esthétiques. Le premier, mis en avant par Duckworth

---

<sup>269</sup> Nous nous appuyons ici sur les remarques d'Edward Malins, *English Landscaping in Literature: 1660-1840*, Londres, Oxford University Press, 1966, p. 125; ainsi que sur celles d'Alistair Duckworth, « *Mansfield Park* and Estate Improvements: Jane Austen's Grounds of Being », *Nineteenth-Century Fiction*, n° 1, vol. 26, Juin 1971, p. 32.

notamment, est qu'Austen avait des connaissances relativement approfondies en matière de mouvement pittoresque<sup>270</sup>, qu'elle y fait non seulement référence à plusieurs reprises dans ses romans, mais qu'il semble également qu'elle en ait été adepte. Dans son ouvrage de 1818, « Biographical Notice of the Author », Henry Austen décrit en effet sa sœur comme : « At a very early age [...] enamoured of Gilpin and the Picturesque, and she seldom changed her opinions either on books or men. »<sup>271</sup>. Duckworth ajoute que Repton était un théoricien dont les principes esthétiques semblaient souvent proches des idées d'Austen. Les croquis et les principes théoriques de Repton, regroupés dans *Sketches and Hints on Landscape Gardening* (1795) et *Observations on the Theory and Practice of Landscape Gardening* (1803) témoignent en effet de cette proximité de points de vue. Edward Malins, comme Alistair Duckworth, a souligné par exemple l'importance accordée par le théoricien dans ces ouvrages aux principes d'utilité et de cohérence. En effet, contrairement aux autres paysagistes de l'époque, Repton portait une attention considérable « to the character and situation of the place to be improved », se refusant de se soustraire au bon sens en succombant à la mode des « Roman porticoes in an unsuitable climate, [...] sham ruins or grottoes »<sup>272</sup> par exemple. Or ce principe d'utilité est valorisé par Austen également, et il est notamment perceptible dans ses romans, lorsqu'elle fait par exemple dire à Edward Ferrars dans *Sense and Sensibility*, sans que ne s'ensuive aucune critique ironique, que « a fine country [...] unites beauty with utility » (SS, 71)<sup>273</sup>. Certains pourraient arguer, non sans raison, qu'il y a néanmoins un pas entre la théorie et la pratique, pas qu'aurait souvent franchi Repton dans ses transformations d'envergure et qui expliquerait le rejet austénien.

Cependant, ce serait omettre l'existence d'un deuxième élément venant lui aussi contrecarrer l'idée selon laquelle Austen aurait critiqué Repton parce qu'elle n'était pas en accord avec ses valeurs esthétiques. Chose largement moins relevée, l'art du célèbre

---

<sup>270</sup> Nous utiliserons ici le terme de pittoresque comme traduction de « picturesque » et le ferons en invoquant les mêmes raisons qui poussèrent Frédéric Ogée à procéder de la sorte dans sa traduction du texte de Gilpin *Observations on the River Wye*. Nous sommes conscients, néanmoins, des différences existant entre ces termes : « Tout au long de cette traduction, le mot anglais *picturesque* a été rendu par le mot français pittoresque, afin de faciliter la lecture. Toutefois le sens des deux mots diffère un peu, le terme anglais faisant référence au tableau, à l'image, là où « pittoresque », dérivé de l'italien *pittore* (peintre), renvoie plutôt au geste de l'artiste. Le premier qualifie ce qui est observé et le désigne comme méritant de devenir une image artistique, alors que le second renvoie au travail du peintre ». William Gilpin, *Observations de la rivière Wye*, Pau, Presses Universitaires de Pau, 2009, p. 9-10.

<sup>271</sup> Henry Austen, « Biographical Notice of the Author » (1818), dans K. Sutherland (éd.), *A Memoir of Jane Austen: and Other Family Recollections*, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 140-141.

<sup>272</sup> Edward Malins, *English Landscaping in Literature: 1660-1840*, Londres, Oxford University Press, 1966, p. 124.

<sup>273</sup> Cette adhésion à l'association entre beauté et utilité en ce qui concerne la nature est éminemment conservatrice.

paysagiste ne fut en effet pas sans connaître de sérieuses évolutions. À la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, dans les années 1790 plus précisément, son style s'éloigna de l'esthétique de celui qui avait été son modèle, Brown ; il se détourna alors de l'aspect sauvage et irrégulier du paysage pittoresque pour retourner à des formes plus géométriques, caractéristiques du jardin formel<sup>274</sup>. On peut noter au passage que cette évolution conséquente chez Repton traduisait en réalité un mouvement plus large : l'abandon progressif du pittoresque et du jardin naturel, qui avaient tenu une place de choix dans l'Angleterre du XVIII<sup>e</sup> siècle, et qui finirait par signer, vers 1900, le grand retour du jardin formel<sup>275</sup>. Or pareil retour à des formes géométriques, des plus frappants si l'on considère par exemple le croquis « The Rosary at Ashridge, 1813 », n'aurait, nous l'avons vu, pas eu de raison de déplaire à Austen.

Ces réflexions nous poussent ainsi à penser qu'il ne put y avoir, à l'origine de la condamnation de Repton par Austen, une discordance purement esthétique. Nous considérons, à la suite de Duckworth, que la critique formulée par Austen n'est pas précisément dirigée contre Repton et le pittoresque. Le fait que toutes les modifications architecturales ne soient pas l'objet d'une opposition dans les romans est un indice fondamental de ses motivations. Si les changements – qu'ils soient réalisés ou simplement envisagés – étaient radicaux, s'apparentant à une force destructrice, ils étaient sûrs d'être l'objet d'une critique négative. S'il s'agissait simplement d'entretenir, de consolider ou de remédier à un défaut de la demeure, ces modifications étaient considérées de manière positive. On songe, pour fournir une illustration de cette différenciation, à Barton Cottage dans *Sense and Sensibility*, pour lequel Elinor, incarnation de la raison, n'envisagerait d'améliorer que les quelques pièces ou éléments présentant des défauts objectivement perceptibles (« dark narrow stairs and a kitchen that smokes », 55) alors que l'écervelée Mrs. Dashwood a des projets de transformations pharaoniques, bien au-delà de ses moyens et, de fait, implicitement critiqués. Nous ne pouvons nous empêcher de citer ici la remarquable phrase, chargée d'ironie, introduisant cette condamnation. Suite à l'énumération des projets non seulement d'élargissement des escaliers mais également d'agrandissement des deux petits salons, de la salle de réception,

---

<sup>274</sup> Pour plus de détails sur ce changement dans l'art de Repton (évoluant vers « the emergent Gardenesque »), voir Laura Mayer, *Humphry Repton*, Oxford, Shire Publications, 2014, p. 7 et p. 46-60.

<sup>275</sup> Pour plus de détails sur l'évolution plus tardive de l'art paysager, caractéristique du XIX<sup>e</sup> siècle, voir Anne Helmreich, *The English Garden and National Identity: The Competing Styles of Garden Design, 1870-1914*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

auxquels s'ajoutent des projets de création d'une nouvelle entrée, d'une chambre à coucher et d'un grenier, le couperet tombe :

In the mean time, till all these alterations could be made from the savings of an income of five hundred a-year by a woman who never saved in her life, they were wise enough to be contented with the house as it was. (SS, 24)

On notera, en outre, le terme employé par la voix narrative. C'est ici le substantif « alteration » qui est utilisé, alors que jusqu'ici Mrs. Dashwood avait décrit les changements à opérer en usant du terme « improvement ». Ce faisant, dans sa réflexion sur les changements architecturaux ou paysagers, Austen opère une distinction fondamentale, qui n'est pas sans la rapprocher d'Edmund Burke<sup>276</sup> :

[He, too, distinguished] carefully between what is necessary improvement and what is more properly to be considered destruction. Burke would agree with Charles James Fox in this matter, that "improvements were not to be confounded with innovations; the meaning of which was always odious, and conveyed an idea of alterations for the worse." "To "improve" was to treat the deficient or corrupt parts of an established order with the character of the whole in mind; to "innovate" or "alter," on the other hand, was to destroy all that had been built up by the "collected reason of the ages." »<sup>277</sup>.

Burke se plaisait à rappeler qu'il n'était effectivement pas un opposant féroce à tout changement. Pour lui, l'absence totale de changement au sein des institutions était vouée à l'échec ; aussi écrivit-il : « A state without the means of some change is without the means of its conservation »<sup>278</sup>. Cette nuance prise en compte, deux choses pourront être notées. En premier lieu, que le philosophe n'en affirme pas moins au final, dans ses *Reflections*, sa sainte horreur des changements radicaux – évocateurs de la révolution. En

---

<sup>276</sup> Alistair Duckworth, *The Improvement of the Estate: A Study of Jane Austen Novels*, Baltimore et Londres, Johns Hopkins Press, 1971, p. 45-47.

<sup>277</sup> In the Commons, 29 April 1792. The Speeches of the Right Honourable Edmund Burke in the House of Commons and in Westminster Hall, 4:42. Cited in Canavan, p. 168. Francis P. Canavan, *The Political Reason of Edmund Burke*, Durham, N.C., 1960, p. 168.

<sup>278</sup> Edmund Burke, *Reflections on the Revolution in France*, W. B. Todd (éd.), New York, Rinehart, 1959, p. 23. Cité dans Alistair Duckworth, *The Improvement of the Estate: A Study of Jane Austen Novels*, Baltimore et Londres, Johns Hopkins Press, 1971, p. 46.



second lieu, que la destruction du domaine ou de la demeure fonctionne en réalité comme une métaphore de ces bouleversements politiques<sup>279</sup>, ce qui fait dire à Duckworth :

If Edmund Burke in his political prose following the French Revolution could use the imagery of excessive estate improvements to illustrate the horrors of the revolution, we need not be surprised that Jane Austen should suggest in the adoption of Reptonian methods dangerous consequences for the continuity of a culture<sup>280</sup>.

Dans le sillage de Duckworth, nous pensons que les altérations du domaine et du paysage chez Austen doivent être envisagées à l'aune du conservatisme Burkéen. « Austen is less occupied with the aesthetic merits of different styles of landscape than with the negative social implications of a particular mode of 'improvement' »<sup>281</sup>, écrit-il. Plus précisément, les modifications fonctionnent pour la romancière comme le symbole de changements à la fois sociaux et politiques affectant la *gentry*. Les *gentlemen* ne cherchent plus à être les dignes responsables de leurs domaines ; ils n'œuvrent plus à leur préservation et à la pérennité de leur classe. La destruction menace. Sur ce point, Duckworth rejoint ainsi la réflexion du critique Avrom Fleishman, qu'il cite : « The discussions of landscape 'improvement' in the novel therefore sound a note prophetic of the gentry's political weakening and decline »<sup>282</sup>.

Tout en suivant les arguments de Duckworth et Fleishman, il nous semble qu'une précision d'importance mérite néanmoins d'être apportée. En réalité, reprenant la distinction fondamentale entre « improvement » d'une part et « innovation » ou « alteration » de l'autre, Burke nous apporte involontairement un nouvel élément de réponse quant aux motivations fondant le geste destructeur des adeptes des modifications :

A spirit of innovation is generally the result of a *selfish* temper and confined views. People will not look forward to posterity who never look backward to their ancestors. Besides, the people of England well know, that the idea of inheritance furnishes a sure

---

<sup>279</sup> Alistair Duckworth, *The Improvement of the Estate: A Study of Jane Austen Novels*, Baltimore et Londres, Johns Hopkins Press, 1971, p. 45.

<sup>280</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>281</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>282</sup> Avrom Fleishman, *A Reading of "Mansfield Park": An Essay in Critical Synthesis*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1967, p. 32.

principle of conservation; [...] without at all excluding a principle of improvement<sup>283</sup>.  
(nous soulignons)

À l'origine de ces altérations destructrices se trouve une caractéristique morale. Autrement dit, la menace de destruction soufflant sur la *gentry* n'est pas uniquement politique et extérieure, liée à l'émergence des classes moyennes, comme l'avancé notamment Fleishman. C'est là un point essentiel selon nous : pour Austen, la menace que figurent ces altérations est également, et peut-être principalement, intérieure. En parlant d'un vice, l'historien Edward Malins tire une conclusion similaire, quoiqu'insuffisante : « the association of improvements with lack of strength of character and even vice, continues to build up in the novel »<sup>284</sup>. En réalité, cette menace de destruction provenant du sein même de la *gentry*, est plus précisément celle de l'invasion de l'individualisme. Le critique Martin Price est, à notre connaissance, le seul à avoir, quoique brièvement, opéré cette association clé, reliant en effet ces « zealous improvements » chez Austen à « the readiness to impose self upon the world about one ». C'est avec clarté qu'il touche au cœur du problème. La menace est la suivante : « a failure of moral sympathy »<sup>285</sup>. Que ce soit parce que chacun tend à rejeter la vision de ses ancêtres, ou parce que certains cherchent à soumettre les autres à leurs propres idées, les altérations architecturales et paysagères résultent en effet d'une volonté répandue d'imposer sa propre conception du monde.

Dans certains cas, elles correspondent également à un besoin narcissique d'afficher sa richesse. Cette attitude vaniteuse est souvent moquée par Austen, mais nous pourrions préciser que la critique est souvent implicite et relativement douce. C'est que la romancière semble établir des degrés de nocivité de l'attitude égotiste. Elle ne condamne ainsi pas aussi fortement la vanité que l'égoïsme ou l'individualisme purs – deux dispositions à occulter autrui. Aussi qualifie-t-elle par exemple la vanité de Catherine Morland, dans *Northanger Abbey*, par ce qui paraît, de prime abord, être un oxymore : « humble vanity » (NA, 13). Si la vanité peut être humble, c'est que Jane Austen perçoit que cette attitude ne fait pas complètement fi d'autrui mais au contraire le valorise d'une

---

<sup>283</sup> Edmund Burke, *Reflections on the Revolution in France*, W. B. Todd (éd.), New York, Rinehart, 1959, p. 38.

<sup>284</sup> Edward Malins, *English Landscaping in Literature: 1660-1840*, Londres, Oxford University Press, 1966, p. 133.

<sup>285</sup> Martin Price, « The Picturesque Moment » dans F. W. Hilles et H. Bloom (éds.), *From Sensibility to Romanticism*, Oxford, Oxford University Press, 1965, p. 265-268 ; cité dans Alistair Duckworth, *The Improvement of the Estate: A Study of Jane Austen Novels*, Baltimore et Londres, Johns Hopkins Press, 1971, p. 39.

certaine façon. La vanité consiste effectivement à jouir d'un bien d'après ce qu'on imagine que les autres en pensent. Mary Bennet le rappelle dans *Pride and Prejudice* : « Pride relates more to our opinion of ourselves, vanity to what we would have *others* think of us » (*PP*, 14, nous soulignons). Autrement dit, Austen semble discerner, tout comme le fera Henri Bergson par exemple, qu'au cœur de la vanité subsiste une forme d'humilité, à tout le moins un minimum de prise en compte de l'opinion des autres, un grain de vertu de société qui place la vanité légèrement plus haut sur une échelle de valeur que l'égoïsme pur<sup>286</sup>.

Dans tous les cas, une fois ces nuances en termes de degré de nocivité établies, il n'en reste pas moins que cette omniprésence du désir d'altération traduit chez Austen une préoccupante montée en puissance de l'individualisme. Or ce flagrant surgissement du moi que représentent ces modifications paysagères et architecturales se situe aux antipodes de la notion shaftesburienne de « *sympathy* » non seulement chère à Austen mais centrale à la définition même de la classe des « gentlemen ». Censés être « gentle », c'est-à-dire en un sens témoigner de la considération pour autrui, prendre en compte l'autre, les *gentlemen* tendent plutôt à succomber à cette mode individualiste. Comme l'a dit Chapman, ces altérations du domaine constituent « a chief amusement of cultivated leisure »<sup>287</sup>. Cette classe semble ainsi comme se définir autour de cette nouvelle attitude. À travers cette mode des transformations paysagères et architecturales c'est par conséquent l'existence même des *gentlemen* qui se trouve menacée, au grand dam de la romancière, réfractaire à cette nouvelle définition.

Un dernier cas de figure touchant à la propriété rurale permettra de saisir la centralité de l'association opérée par Austen entre les transformations paysagères, le déclin de la *gentry* et l'émergence de l'individualisme.

La critique a relevé les quelques références au « Enclosure Movement » dans les romans austéniens. Or cette thématique, usuellement traitée de manière ponctuelle ou isolée dans les exégèses traditionnelles<sup>288</sup>, nous semble en réalité recouper celle des

---

<sup>286</sup> C'est en ce sens que Bergson écrira que la vanité « est à peine un vice [...] [qu'elle est] issue de la vie sociale car c'est une admiration de soi fondée sur l'admiration qu'on croit inspirer aux autres », et ainsi que la « vanité signifie d'abord la sociabilité ». Respectivement dans H. Bergson, *Le rire, essai sur la signification du comique*, Paris, Félix Alcan, 1938, p. 175 ; et Henri Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, Félix Alcan, 1937, p. 92.

<sup>287</sup> Voir Robert William Chapman, « Appendix on Improvements », dans R. W. Chapman (éd.), *Mansfield Park*, 3<sup>ème</sup> éd, Oxford, Oxford University Press, 1936, p. 558.

<sup>288</sup> Robert Hopkins y consacre par exemple deux courts paragraphes – qui ne sont pas sans constituer un rappel historique intéressant néanmoins, mais dont la fonction au sein de l'œuvre austénienne générale n'est

changements paysagers en un point précis. Elle nous paraît faire partie intégrante de la réflexion austénienne sur la gentry et la notion définitoire de « sympathy ».

L'article de Celia Easton, « Jane Austen and the Enclosure Movement: the Sense and Sensibility of Land Reform », est des plus intéressants pour notre analyse. Après avoir fourni une définition claire de ce système :

‘Enclosure’, quite literally, is just what it sounds like: putting a wall or fence or hedge around land to separate it from neighboring property [...]; the history of enclosure in England is the history of agricultural change, from open-field subsistence farming to enclosed, market-driven farming and pasturage [...]; the purpose of enclosing agricultural fields and former commons and wastes was to enhance the value of the land by increasing its efficiency and profitability»<sup>289</sup>

Celia Easton ne manque pas de rappeler que, du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle, la « reenclosure » fut l'objet de sérieuses controverses en Angleterre. Retraçant l'histoire de la mise en place de ce système, la critique convoque les arguments des partisans des *Enclosures* ainsi que de leurs opposants. En grands défenseurs de cette réforme, apparaissent les écrivains Puritains Walter Blith (du fait de son article de 1649 intitulé « The English Improver »), Adam Moore (et son pamphlet daté de 1653 : « Bread for the Poor and Advancement of the English Nation Promised by Enclosure of the Wastes and Common Grounds of England ») et John Locke (avec son chapitre sur la propriété dans son *Second Treatise of Government*), dans l'ensemble convaincus par ce système, notamment parce qu'« enclosing land to increase productivity appealed to a Puritan sensibility of gaining rewards through hard work »<sup>290</sup>. À l'opposé, figurent parmi les plus célèbres détracteurs des *Enclosures*, Thomas More (avec son Livre I de *Utopia*) et Oliver Goldsmith (avec son poème de 1770 « The Deserted Village »), selon lesquels ce système conduisait à des disparités économiques désastreuses, encourageant la paresse chez les plus fortunés et ne laissant d'autres choix aux plus démunis que de recourir aux vols ou à la mendicité pour survivre<sup>291</sup>.

---

pas indiquée – dans Robert Hopkins, « General Tilney and Affairs of State: The Political Gothic of *Northanger Abbey* », *Philological Quarterly*, n° 57.2, printemps 1978, p. 214-224.

<sup>289</sup> Celia Easton, « Jane Austen and the Enclosure Movement: the Sense and Sensibility of Land Reform », *Persuasions*, n° 24, 2002, p. 73.

<sup>290</sup> *Ibidem*, p. 76.

<sup>291</sup> *Ibid.*, p. 75.

Easton précise que nulle part – ni dans sa fiction, ni dans ses lettres – Austen ne condamne ouvertement l'*Enclosure Movement*. Les effets délétères relevés par More et d'autres après lui, regrettant que ce « system [of open-field agriculture which] included a sense of social responsibility did get lost when villages were depopulated by enclosure »<sup>292</sup> n'apparaît pas explicitement dans *Sense and Sensibility*. Cependant, Austen associe ce mouvement à un personnage particulier dans ce roman. Le propriétaire terrien à l'origine de « The inclosure of Norland Common » (SS, 159) est John Dashwood. Or la caractéristique principale de ce personnage, maintes fois mise en lumière dans le récit, est sa nature intéressée et des plus égocentriques. John Dashwood ne converse et ne se lie qu'avec ceux pouvant servir son propre intérêt. Nous suivons par conséquent Easton en tout point lorsqu'elle affirme :

Austen's association of enclosure with John Dashwood [...] clearly shows that she recognized the negative side of this political issue. The 'inclosure of Norland Common' represents John Dashwood metaphorically: he is self-absorbed and unwilling to address the needs even of his immediate community, his half-sisters and stepmother.

À travers cette association, Austen semble vouloir souligner, au-delà des difficultés sociales induites par ce système, le problème avant tout moral posé par ce dernier. L'*Enclosure Movement* s'apparente lui aussi à une menace de l'individualisme. Telle était d'ailleurs l'une des objections morales avancées à l'encontre du système, nous dit Easton : non seulement la « reneclôture » ignorait les droits des pauvres, « [but it] favoured the individual over the community »<sup>293</sup>. La partie finale de la définition de l'*Enclosure Movement* donnée par Easton nous semble par conséquent essentielle : « [The Enclosure Movement] marks the change from thinking of land in terms of community use to designating land for individual use »<sup>294</sup>.

Là réside les raisons de pareille accentuation du motif des altérations paysagères rurales chez Austen : c'est le risque de destruction des valeurs ancestrales et de la « sympathy », fondamentale pour la *gentry*, que la romancière cherche à mettre en avant.

---

<sup>292</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>293</sup> Celia Easton, « Jane Austen and the Enclosure Movement: the Sense and Sensibility of Land Reform », *Persuasions*, n° 24, 2002, p. 73.

<sup>294</sup> *Idem.*

### 3. Maladies et sympathie : tension dialectique

Les romans de Jane Austen placent au centre de leur réflexion les notions de sociabilité, de bienveillance et de sympathie. C'est la raison pour laquelle ces écrits offrent, dans le droit fil de la pensée morale britannique du XVIII<sup>e</sup> siècle, une condamnation sévère non seulement des êtres vils au service de leur propre avancée sociale – citadins prêts à nuire à l'intérêt d'autrui afin d'y parvenir (tel Willoughby dans *Sense and Sensibility*, Wickham *the wicked* dans *Pride and Prejudice* ou William Walter Elliot dans *Persuasion*<sup>295</sup>) – mais également de tous ceux dont la nature est profondément individualiste. Tout individu menaçant de porter atteinte à la création ou au maintien de liens interpersonnels solides et durables est pointé du doigt dans les romans. Parce qu'ils représentent diverses facettes de la mise en danger de la relation à autrui, vilains, égoïstes, narcissiques et misanthropes sont ainsi l'objet d'une même critique.

Or, dans son examen des forces qui tendent à parasiter les pratiques de la sociabilité, Austen va considérer une autre catégorie d'être malsains : ceux touchés par la maladie. De manière assez originale, c'est toute une dialectique de l'altruisme et de l'individualisme que la romancière va mettre au jour en explorant la notion de pathologie – avérée, feinte ou imaginaire.

#### 3.1. De l'enjeu relationnel des maladies réelles

##### *-Invalidité et ostracisation*

La critique austénienne s'est intéressée relativement tard à la veine médicale des romans. L'essentiel des analyses semble effectivement émaner de la fin du XX<sup>e</sup> siècle ; principalement des années 1990 – avec celles notamment de Laurie et Richard Kaplan (1990), John Wiltshire (1992), Barbara McLean (1993) et Roger Sales (1994) – études que l'article d'abord succinct de J. R. Watson (1970) puis celui plus contextualisé de Toby. A. Olshin (1981) avaient précédées. Lorsque cette thématique fut considérée, les

---

<sup>295</sup> La vilainie de William Walter Elliot, par exemple, est bien décrite en des termes qui valident la centralité, au sein de la pensée austénienne, de la dichotomie individualisme / altruisme : « Mr. Elliot is a man [...] who thinks only of himself; who, for his own interest or ease, would be guilty of any cruelty, or any treachery, that could be perpetrated without risk of his general character. He has no feeling for others [...] has never had any better principle to guide him than selfishness » (*P*, 132 et 138)

exégèses eurent en outre tendance à se concentrer sur les romans tardifs et notamment sur *Persuasion*. La souffrance y est effectivement patente ; peu de personnages échappent à la maladie dans ce dernier écrit débuté alors que la santé d'Austen commençait elle-même à décliner gravement. À de rares exceptions près<sup>296</sup>, les analyses excluent les premiers romans<sup>297</sup> et les récits inachevés *The Watsons* et *Lady Susan*.

Pourtant la maladie est omniprésente dans l'ensemble de l'œuvre de Jane Austen. Pour plus de précision, nous incluons dans la catégorie « maladie » – outre les pathologies réelles et feintes, sérieuses ou plus superficielles – les divers accidents et blessures qui ponctuent les romans ; en définitive, tout élément affectant ou faisant mine d'affecter la santé des personnages. Maux de gorge (*P*, 109 ; *E*, 87 ; *PP*, 22), maux de têtes (*MP*, 74 ; *S*, 342 ; *E*, 82), fièvre (*SS*, 217 ; *PP*, 23), rhumes (*E*, 82 et 89 ; voire gros rhumes (*E*, 86 et 91 « severe cold »), palpitations (*E*, 82), grippe (*E*, 82), goutte (*NA*, 8 ; *TW*, 302), affections nerveuses (*E*, 74 ; *PP*, 5), bilieuses (*S*, 341 ; *E* 165), oculaires (*LS*, 224) mais également états de faiblesse généralisée – « indisposition » (*P*, 52 et 158), « bodily weakness » (*P*, 140) – et pathologies plus graves – apoplexie (*MP*, 488), tuberculose (*SS*, 147), asthénie dépressive (*SS*, 130) – ainsi que chutes et accidents – contusion crânienne voire cérébrale (*P*, 75), entorse (*S*, 321) et luxation (*P*, 36) – sont un échantillon des maux qui, tour à tour, affectent l'ensemble des personnages. La mention et le rappel de tous ces maux n'ont beau représenter parfois que quelques brèves lignes au sein du récit, rares sont les chapitres n'y faisant pas référence à un moment ou à un autre, tant dans *Persuasion* qu'au début de *Pride and Prejudice*<sup>298</sup> par exemple. Or non seulement la thématique est commune à l'ensemble de ces écrits, mais le traitement qui en est fait l'est également. Il semble qu'à chaque fois la maladie soit considérée à travers le prisme des rapports sociaux.

De quoi souffrent donc les personnages des romans ? L'une des affections auxquelles la romancière a, semble-t-il, le plus communément recours est la goutte. Chaque roman ou presque possède son exemple de constitution goutteuse. Mr. Allen « ordered to Bath

---

<sup>296</sup> Tel l'article des Kaplan, qui reste tout de même centré sur *Sense and Sensibility*. Laurie et Richard Kaplan, « Medicine and Disease in Jane Austen's England », *Persuasions*, n° 12, 1990, p. 117-30.

<sup>297</sup> En témoigne la grande étude de Wiltshire (*Jane Austen and the Body*) qui pourtant n'interroge que quatre romans et, curieusement, évacue non seulement *Northanger Abbey* mais également *Pride and Prejudice*.

<sup>298</sup> Mis à part les chapitres 4 et 5, chacun des 10 premiers chapitres de *Pride and Prejudice* contient au moins une référence à la maladie. Dans *Persuasion*, il est fait mention à des problèmes de santé dans les chapitres 1, 2, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 17, 18, ainsi que dans les trois derniers chapitres 21, 22 et 23.

for the benefit of a gouty constitution » dans *Northanger Abbey* (NA, 8) rejoint ainsi la longue liste de rhumatisants incluant Mr. Jennings et sa « colicky gout » dans *Sense and Sensibility* (SS, 140), le vieux John Abdy « bed-ridden, and very poorly with the rheumatic gout in his joints » dans *Emma* (E, 30), l'Amiral Croft « thought to be gouty » dans *Persuasion* (P, 110), Mr. Johnson et sa crise de goutte dans *Lady Susan* (LS, 257), Mr. Watson et son pied goutteux dans *The Watsons* (TW, 302) et enfin Mr. Norris et Dr. Grant avec leurs « gouty complaints » et « gouty symptoms » dans *Mansfield Park* (MP, 9 et 442).

Pourquoi pareille attention portée à la goutte ? Cette maladie semble intéresser la romancière à double titre. En premier lieu, pour ses causes. La goutte est connue pour être généralement contractée par des hommes d'âge mûr peu actifs, en surpoids et consommant régulièrement de l'alcool. Or les romans vont mettre en avant cette tendance excessive tant au désœuvrement qu'à la boisson. Le parallèle est établi dans *Sense and Sensibility*, où le souffreteux Mr. Jennings apparaît comme un grand buveur de vin de Constantia (« How fond he was of it! », 140), ainsi que dans *Mansfield Park*, où le Dr. Grant, « an indolent, stay at-home man », est décrit comme « drinking claret every day » (MP, 47), et dans *Northanger Abbey* par exemple, où l'origine de la constitution goutteuse de Mr. Allen est donnée en ces termes : « He has lived very well in his time I dare say; he is not gouty for nothing. Does he drink his bottle a day now? » (NA, 42). On le comprend, ces diverses références à la goutte sont en réalité au service d'une comédie de mœurs. Elles dessinent un monde où certains hommes de la *gentry*, tombés dans le travers de l'aisance financière – le détachement des contraintes matérielles et l'absence de nécessité d'avoir une profession les ayant conduits à une oisiveté et à des plaisirs excessifs – ne répondent plus à la définition idéale du gentleman propriétaire terrien, digne responsable de son domaine ainsi que de sa famille, occupé, altruiste et modéré dans son attitude.

Si ces discrètes piques prêtent à sourire, il semble néanmoins qu'il y ait une seconde raison à leur présence. Celle-ci s'explique par la nature et les symptômes particuliers de cette pathologie. Qu'est-ce précisément que la goutte ? Il s'agit d'une maladie rhumatologique proche de l'arthrite. En d'autres termes, c'est un mal affectant les articulations, provoquant des douleurs au niveau de l'appareil locomoteur. Celles-ci sont d'autant plus invalidantes qu'elles concernent le plus souvent le pied (plus précisément la base du grand orteil) comme le rappelle le cas de Mr. Watson : « There is a pretty steep flight of steps up to the room we dine in—which do not quite agree with my gouty foot »



(*TW*, 302). C'est la difficulté à se mouvoir, difficulté inhérente à cette pathologie, qui est affirmée ici. Car la maladie immobilise et menace de couper du monde ceux qui la contracte. Chez Austen ce risque de mise à l'écart est l'objet de constants rappels. Il est, par exemple, explicitement formulé dans *The Watsons* par les amis du malade :

–It is a great concern to me I assure you that he sould be such an Invalid. –I know nobody who likes a game of cards in a social way, better than he does; and very few people that play a better rubber. –It is a thousand pitities that he should be so deprived of the pleasure [...] now we have a quiet little Whist club that meets three times a week at the White Hart, and if he could but have his health, how much he would enjoy it. (*TW*, 284)

Point de réunion pour Mr. Watson. La goutte a un effet rupteur. Elle est considérée comme impactant les rapports humains ; d'autant plus que les activités qu'elle fait manquer au malade sont des activités particulièrement sociales : le jeu (*TW*, 284) et les repas (*TW*, 310), moments de convivialité devenus inaccessibles.

Or les hommes souffrant de la goutte ne constituent en réalité qu'une partie d'un ensemble plus large de personnages malades, immobilisés et par conséquent mis à l'écart. C'est là un point d'importance : chez Austen, les problèmes de santé sont largement représentés dans leur nature invalidante. Nombreux sont les personnages à mobilité réduite dans les romans. Outre Mr. Watson, *The Watsons* présente Mr. Turner, l'oncle de l'héroïne, que celle-ci décrit comme « a greater Invalid than my father », précisant « he could not leave home. » (*TW*, 309). *Sanditon* à lui seul regroupe au moins quatre invalides différents. Le roman s'ouvre sur un accident de la route, qui vient mettre un terme à la mobilité des voyageurs, dans le même temps qu'il fait du passager principal, Mr. Parker, un invalide momentané. Celui-ci s'est foulé la cheville de manière conséquente, ce qui le force à interrompre son voyage et à rester immobilisé dans le hameau de Willingden. Cette impotence momentanée est en réalité programmatique. Elle semble annoncer la série d'invalides qui va nous être présentée. Celle-ci inclut le frère de Mr. Parker, Arthur, ainsi que ses deux sœurs « who were sad invalids, and whom he was very anxious to get to Sanditon this Summer, [but who] could hardly be expected to hazard themselves in a place where they could not have immediate medical advice » (*S*, 329). C'est la difficulté à se déplacer et à aller à la rencontre d'autrui qui va être soulignée. Diana se présente comme la plus immobilisée : « suffering under a more severe attack than usual of my old

greivance, Spasmodic Bile and hardly able to crawl from my Bed to the Sofa » (S, 341), incapable de rendre visite à son frère (« As for getting to Sanditon myself, it is quite an Impossibility. I grieve to say that I dare not attempt it », 342). La petite station balnéaire de Sanditon est au final habilement qualifiée par l'un de ses occupants permanents de « resort of the invalid » (S, 326).

*Emma* n'est pas sans posséder non plus sa paire d'impotents. Au vieux John Abdy souffrant de la goutte de manière chronique et par conséquent constamment alité (E, 301), fait écho l'invalidité soulignée du père de l'héroïne, Mr. Woodhouse, « a sad invalid » (E, 219) qui, typiquement, demandera à sa fille de décliner l'invitation à dîner lancée par leurs voisins les Coles : « You will say that I am quite an invalid, and go no where, and therefore must decline their obliging invitation » (E, 165). La polysyndète « and go no where, and therefore » insiste sur la coordination logique des idées : l'invalidité implique la mise à l'écart. C'est toujours l'impact du dysfonctionnement corporel sur les rapports sociaux qui est considéré.

Mais l'isolement du malade est rarement le résultat de pareil choix délibéré. En témoigne l'ostracisation de Mrs. Smith dans *Persuasion* :

She had had difficulties of every sort to contend with, and in addition to these distresses had been afflicted with a severe rheumatic fever, which, finally settling in her legs, had made her for the present a cripple. She had come to Bath on that account, and was now in lodgings near the hot baths, living in a very humble way, unable even to afford herself the comfort of a servant, and of course almost excluded from society » (P, 101).

On remarquera une nouvelle fois la particularité de ces problèmes de santé, où la fièvre, touchant les jambes, finit par immobiliser. Cette infirmité est représentative. Dans les romans en effet, le choix récurrent du vocable « invalid » au seul sens de « malade » n'est peut-être pas fortuit. Il semble qu'il participe aux constants rappels de la nature fondamentalement invalidante de la maladie. Chez Austen les problèmes de santé sont largement présentés comme étant synonymes soit de réclusion dans un espace restreint<sup>299</sup> (Jane Bennet ne peut quitter la chambre durant tout une semaine dans *PP*, 23 et 32 ; Marianne est cloîtrée dans son lit plusieurs jours dans *SS*, 243 ; Charles Musgrove reste

---

<sup>299</sup> John Wiltshire a noté cette dimension spatiale de la maladie, « this association of illness with contracture, of health with spaciousness. [...] Emma is a novel which begins with scenes of confinement within doors that gradually diminish in frequency, as the seasons turn from winter to spring to summer », John Wiltshire, « Comfort, Health and Creativity: a Reading of *Emma* », dans H. Bloom (éd.), *Jane Austen's Emma, New Edition*, New York, Chelsea House, 2010, p. 69-70.

étendu sur le sofa et Mrs Smith « confined to her bed » *P*, 53 et 102), soit comme impotence et impossibilité à rejoindre autrui. Les accès de fièvre, céphalées, délires, ou chutes impliquant le seul aspect cérébral ne sont pas tant envisagés comme des pertes de lucidité, menaces de folie et de séparation avec soi-même que comme des rupteurs sociaux. Que ce soit parce qu'à certaines occasions elle conduit à la mort (songeons à Mrs. Tilney dans *Northanger Abbey*, à Mrs Churchill dans *Emma* et au Dr. Grant dans *Mansfield Park*) ; parce que, définie comme infection contagieuse, elle fait fuir (songeons cette fois aux Palmer quittant leur propre demeure de peur de contracter la maladie de Marianne dans *Sense and Sensibility*) ; ou parce qu'elle force le malade à garder le lit, le tenant à l'écart des activités sociales, toujours, la maladie éloigne. Elle semble se définir en premier lieu comme blocage de l'interaction sociale.

En outre, l'exclusion peut s'avérer autre que simplement physique. Dans certains cas, elle est narratologique. Dans *Sense and Sensibility*, le Colonel Brandon, au chevet d'Eliza Williams, est momentanément évacué du récit. Il ne pourra faire part de cette maladie que dans un récit intercalaire, en un sens séparé du récit premier. Dans le roman *Emma*, c'est le personnage de Mrs. Churchill qui pâtit d'une forme d'exclusion narratologique. Personnage secondaire mais point mineur, non seulement elle n'apparaît jamais sur le devant de la scène mais elle se voit privée d'une voix propre. L'accès à ses dires et à ses pensées nous est barré puisque jamais on ne l'entend au discours indirect libre, et encore moins au discours direct. Elle n'est toujours que mentionnée, comme reléguée en arrière-plan.

Mais retournons, pour finir, à notre dernier exemple tiré de *Persuasion*. L'emploi de l'adverbe « of course » (« and of course almost excluded from society », 101) est d'importance. Il interroge, dans le même temps qu'il pose, la relation directe, de cause à effet, impliquant qu'un malade ou un invalide soit nécessairement isolé d'autrui.

#### *-La relation malade-soignant*

C'est qu'Austen s'intéresse à la tension dialectique de la maladie, capable aussi bien de séparer que de réunir. Si les diverses pathologies constituent des manifestations d'impotence pouvant, nous l'avons vu, éloigner les êtres les uns des autres, elles sont à l'évidence capables d'avoir l'effet inverse de rapprochement interpersonnel ; tout malade requérant des soins.

La problématique du « care » – entendons par là « attitude attentionnée » mais également « soin médical » – est ainsi chère à Austen, pour qui les valeurs éthiques de « bienveillance » et de « sympathy » vont devoir comprendre la « veillée » du patient et le partage de la douleur (*sympatheia*). La « sympathie » est ainsi envisagée par la romancière tant dans son acception morale que dans sa dimension clinique ; le but étant de montrer que la maladie ne doit pas constituer un frein aux relations sociales. Bien au contraire, c'est même autour de celle-ci que la communauté va pouvoir se former, ainsi que l'a indiqué John Wiltshire dans une note sur *Emma* dont nous étendrons la validité à l'ensemble des romans :

Austen's texts are full of enquiries and incidents about health but these are not to be taken at their own face value as segregated or divided from the novelist's contemplation of social and political realities. [...] Talk about health in *Emma* is seen as one way in which a community is constituted. Paying solicitous attention to others' faces and bodies and their symptoms is the means by which solidarity is confirmed<sup>300</sup>.

La valeur centrale accordée par Austen à la notion de sympathie ne peut être pleinement comprise sans cette dimension relative aux soins et soignants.

Les personnages se définissent – et par-dessus tout sont jaugés par le lecteur – selon leur manière de réagir face à la maladie. En ce sens, la chambre du malade constitue un microcosme des plus révélateurs :

A sick chamber may often furnish the worth of volumes [...] such varieties of human nature as they [nurses] are in the habit of witnessing! And it is not merely in its follies, that they are well read [...] What instances must pass before them of ardent, disinterested, self-denying attachment, of heroism, fortitude, patience, resignation—of all the conflicts and all the sacrifices that ennoble us most (*P*, 103).

Comme le suggère peut-être la métaphore filée du livre (« the worth of volumes », « well read »), l'héroïne souligne le potentiel de dévoilement inhérent à ce lieu : tout semble ici se lire comme dans un livre ouvert. C'est ici que peut se révéler la beauté de la nature humaine dans tout son altruisme. Là se joue de deux façons la préservation du lien social. « [H]eroism, fortitude, patience, resignation » ; c'est d'abord le patient qui peut faire

---

<sup>300</sup> John Wiltshire, *Jane Austen and the Body*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 6.

preuve de courage devant ses proches, afin de les préserver. Mais c'est également bien sûr l'entourage qui peut faire preuve d'abnégation (« disinterested, self-denying attachment »). Alain définit l'altruisme comme suit :

c'est une disposition à penser aux autres [...], à se demander ce qu'ils penseront, ce qu'ils éprouveront, ce qu'ils espèrent, ce qu'ils voudraient, ce qu'ils devraient vouloir, ce qu'ils ne devraient pas supporter, etc. *C'est se mettre à la place des autres et sentir comme eux (sympathie)*, et par suite être vivement ému par l'admiration ou par le blâme qu'ils expriment, ou qu'on suppose qu'ils exprimeraient. *Il n'y a point du tout de société au monde sans cette espèce d'amitié*, bien différente d'une volonté organisatrice, qui pense aussi aux autres, mais sans avoir égard à leurs sentiments<sup>301</sup>.

Lieu où chacun prête attention à ce que l'autre éprouve, où l'on se met à la place des autres, où l'on ressent comme eux, la chambre du malade apparaît comme le lieu potentiel de l'altruisme par excellence. Pour Mrs. Smith, veuve délaissée, le constat est moins enchanteur :

Here and there, human nature may be great in times of trial, but generally speaking it is its weakness and not its strength that appears in a sick chamber; it is selfishness and impatience rather than generosity and fortitude, that one hears of. There is so little real friendship in the world!

« [S]elfishness », « impatience », « little real friendship », *versus* « generosity and fortitude » : la chambre du malade pose avant tout, sans aucun doute possible, la question des relations sociales. Elle est moins le lieu de l'intime que celui où se jouent de conséquents enjeux en termes de rapports interpersonnels.

C'est que la valeur morale d'un personnage se mesure à l'aune de la prévenance dont il fait preuve envers autrui. Dans son article, « Mr. Perry's Patients: A View of Emma », J. R. Watson a ainsi montré que la pathologie de Mr. Woodhouse permet avant tout de souligner les qualités de cœur de l'héroïne éponyme. Celle-ci fait preuve de réelle abnégation en répondant quotidiennement aux multiples et pénibles requêtes de son père, tâchant constamment de l'apaiser et de le protéger de tout évènement susceptible de le déstabiliser ou de le fragiliser<sup>302</sup>. Que cette attitude soit des plus efficaces est ce que

---

<sup>301</sup> Émile Chartier Alain, *Définitions*, Paris, Les Éditions Gallimard, 1953, p. 21.

<sup>302</sup> J. R. Watson, « Mr. Perry's Patients: A View of Emma », *Essays in Criticism*, n° 20, 1970, p. 335.

révèle la redondance suivante : « the *soothing* attentions of his daughter gradually removed the present evil » (*E*, 85). Or cette sollicitude filiale exemplaire trouve divers échos dans les romans austéniens. Watson, qui se concentre sur *Emma*, poursuit à juste titre sa démonstration avec une description des attentions affectueuses et constantes de George Knightley pour la fébrile Jane Fairfax.

Mais la liste des êtres prévenants envers les malades pourrait aisément être allongée, avec dans *Persuasion* l'attitude fort généreuse et attentionnée d'Anne Elliot envers sa sœur Mary Musgrove (« Mary's ailments lessened by having a constant companion », 63) et, dans les romans moins consultés pour cette thématique, la sollicitude aussi bien d'Elizabeth Bennet restant au chevet de Jane dans *Pride and Prejudice* que d'Elinor veillant longuement sur Marianne et partageant sa douleur dans *Sense and Sensibility* (« It was a night of almost equal suffering to both. », 221). Dans chacun de ces trois exemples de sollicitude fraternelle, l'abnégation dont fait preuve l'héroïne est mise en valeur.

L'un des moyens utilisés dans cette entreprise de valorisation de la sympathie est d'inscrire, en contrepoint de ces êtres prévenants, des personnages particulièrement inattentionnés. Deux exemples nous permettrons d'illustrer l'importance accordée par Austen à cette stratégie qui, nous allons le voir, s'appuie sur la figure de l'écart et du déplacement.

Les chapitres 7 à 12 de *Pride and Prejudice* s'articulent autour de la maladie contractée par Jane Bennet. Ayant pris froid, cette dernière est jugée incapable de rejoindre la demeure familiale, contrainte de rester à Netherfield (« She is a great deal too ill to be moved. Mr. Jones says we must not think of moving her. », 29). Or cette immobilisation va avant tout être l'occasion de mettre en exergue la bienveillance d'Elizabeth. Celle-ci est décrite comme étant constamment au chevet de sa sœur. Mais surtout, le même stratagème rhétorique est utilisé à diverses reprises. L'affirmation initiale de la constance des soins prodigués par d'autres qu'Elizabeth à la malade se trouve toujours brusquement invalidée. En voici une première illustration :

Elizabeth didn't quit her room for a moment; nor were the other ladies often absent; the gentlemen being out, they had, in fact, nothing to do elsewhere (*PP*, 24)

À l'affirmation initiale de la présence (ici physique des sœurs Bingley auprès d'Elizabeth et de Jane), suit toujours une prise de distance, distance créée tant par la longue pause du point-virgule que par l'ironie. C'est toujours dans un retournement ironique final que la constance de l'attention des sœurs Bingley pour Jane est invalidée. Pareille stratégie se retrouve au chapitre 8 :

Jane was by no means better. The sisters, on hearing this, repeated three or four times how much they were grieved, how shocking it was to have a bad cold, and how excessively they disliked being ill themselves; and then thought no more of the matter (*PP*, 24)

Le reproche du manque de constance des sœurs Bingley s'est aggravé : si ces dernières ne sont plus présentes physiquement auprès de leur invitée, elles ne le sont plus véritablement par la pensée non plus, feignant simplement d'éprouver de la compassion pour la malade. Néanmoins la stratégie reste identique : la voix narrative pose dans un premier temps l'existence d'une attention – mentale, pour ne pas dire simplement verbale, ici – pour finir dans un deuxième temps par se rétracter. Si l'anaphore (« how [...], how [...], how »), figure de répétition, mime la constance apparente de l'attention des sœurs Bingley envers Jane, le crescendo hyperbolique (« how much », « how shocking », « how excessively ») trahit l'artificialité de cette attention professée, qui finit inéluctablement par être annulée par un retournement ironique conclusif. Nous le voyons, ces divers exemples d'ironie finale sont au service d'une mise en exergue et d'une valorisation des soins prodigués par l'héroïne. Plus précisément, c'est l'importance fondamentale de soins non seulement chaleureux mais *constants*, et non simplement ponctuels, qui est soulignée dans cette réflexion clairement nourrie de la morale stoïcienne<sup>303</sup>.

Cette figure de l'écart n'est cependant pas l'unique outil auquel l'auteur a recours pour valoriser la sympathie. Prenons à présent l'exemple des réactions faisant suite à la grave chute du jeune Charles Musgrove, fils de Mary Musgrove et neveu de l'héroïne dans *Persuasion* :

---

<sup>303</sup> Pour rappel, la *constantia* est effectivement une vertu morale clé pour les stoïciens. Proche de la *fides*, elle se révèle dans sa durée ; elle est fermeté d'âme, patience indéfectible. Si Sénèque la considère, dans *De constantia sapientis*, comme « la vertu par excellence du sage parce qu'elle caractérise la continuité dans l'action droite de l'âme », Juste Lipse, quant à lui, dans son *De constantia* (1584), en fait une vertu cardinale dont doit faire preuve tout homme droit et bon. Voir J. Lagrée, « L'actualité de la vertu de constance », *Institut d'histoire des représentations et des idées dans les modernités* [en ligne], 2017, [Consulté le 2 juin 2017]. Disponible sur : <http://ihrim.ens-lyon.fr/manifestations/article/1-actualite-de-la-vertu-de-constance>

His collar bone was found to be dislocated, and such injury received in the back, as roused the most alarming ideas. It was an afternoon of distress, and Anne had every thing to do at once—the apothecary to send for—the father to have pursued and informed—the mother to support and keep from hysterics—the servants to control—the youngest child to banish, and the poor suffering one to attend and soothe;—besides sending, as soon as she recollected it, proper notice to the other house, which brought her an accession rather of frightened, enquiring companions, than of very useful assistants. (*P*, 36)

L'accumulation, ainsi que le style asyndétique renforcé par les tirets, soulignent à la fois la multiplicité et la diversité des tâches accomplies par l'efficace Anne. L'héroïne est partout, présente pour tous.

Or, à ce don d'ubiquité relativement frappant va immédiatement s'opposer la propension du reste du groupe à l'absence. Tour à tour, chacun finit par délaisser le petit malade au profit de son propre plaisir personnel. Sur les lieux de l'accident, la famille (hormis le père, la mère et Anne) ainsi que les voisins vont d'abord prendre mentalement leurs distances du malade, plus enclins qu'ils sont à penser à leur repas du soir et à converser du dîner chez le Capitaine Wentworth auquel tous sont conviés le lendemain (« though Mr. Robinson [the apothecary] felt and felt, and rubbed, and looked grave, and spoke low words both to the father and the aunt, still they were all to hope the best, and to be able to part and eat their dinner in tolerable ease of mind »), avant effectivement de tous prendre congé (« And off they ran, quite as full of glee as of love, and apparently more full of Captain Wentworth than of little Charles », 37). Chaque fois, cette attitude détachée est évidemment dépeinte comme étant aux antipodes de la réaction souhaitée et attendue.

C'est ensuite au tour du propre père du jeune Charles de s'esquiver. Le lendemain de l'accident, ce dernier décide de se rendre au dîner prévu, malgré la farouche opposition de son épouse : « “Oh, no! indeed, Charles, I cannot bear to have you go away. Only think, if any thing should happen!” » (*P*, 37). Sa désinvolture est largement soulignée par sa femme, mécontente et restée avec sa sœur Anne au chevet de l'enfant :

“So! You and I are to be left to shift by ourselves, with this poor sick child—and not a creature coming near us all the evening! I knew how it would be. This is always my luck! If there is any thing disagreeable going on, men are always sure to get out of it, and Charles is as bad as any of them. Very unfeeling! I must say it is very unfeeling of him, to



be running away from his poor little boy; talks of his being going on so well! How does he know that he is going on well, or that there may not be a sudden change half an hour hence? I did not think Charles would have been so unfeeling.” (P, 38)

La récurrence de l’adjectif « unfeeling » semble contaminatrice. Car, ironie du sort, et comme la judicieuse permutabilité de ce qualificatif l’a indiqué – lequel semble vouloir s’appliquer dans l’expression isolée « Very unfeeling! » autant au père qu’à la mère – c’est le manque de compassion maternel qui, au final, va primer.

Si Anne parvient à relativiser l’attitude du père (« Nursing does not belong to a man, it is not his province. A sick child is always the mother’s property, her own feelings generally make it so », 38), la réaction maternelle, elle, va paraître éminemment déplacée. Bien qu’elle ait jusqu’alors avancé à plusieurs reprises l’argument de la fièvre de son fils et du risque de rechute, Mary va sans vergogne décider elle-aussi de quitter le chevet de son enfant pour se rendre aux festivités, laissant Anne avec la seule assurance, contradictoire, selon laquelle : « I dare say there will be nothing to alarm you. I should not go, you may be sure, if I did not feel quite at ease about my dear child » (P, 39). C’est à Anne, la tante, qu’incombe le rôle de veiller et de réconforter le petit être, bien qu’encore une fois on eût pu espérer d’autres réactions, notamment attendre que cette place fût celle de la mère. Que cette blessure ait été une luxation<sup>304</sup> de la colonne vertébrale, c’est-à-dire finalement une figure du déplacement, n’est peut-être en ce sens pas anodin. C’est la nature déplacée des réactions face à la maladie qui est mise en avant (« They were gone, she [Anne] hoped, to be happy, however oddly constructed such happiness might seem », 39).

Dans *Sanditon* également, l’accident initial de la cheville foulée, image de la torsion, semblait pouvoir figurer une distorsion similaire, autre que simplement physique. « There is something wrong here » (S, 1) relève immédiatement Mr. Parker. L’intéressé a beau faire simplement référence à sa cheville, tout porte à croire que ce propos ait valeur de vérité plus générale car, effectivement, rien ne va marcher comme prévu pour ce blessé claudiquant. Venu à Willingden dans l’unique but de rencontrer « a surgeon » afin de le convaincre d’aller exercer à Sanditon, Mr. Parker échouera lamentablement dans sa quête. Nul médecin pour prodiguer les soins attendus. En lieu et place de ce personnel médical, c’est, par contre, une humble mais généreuse famille qui vient lui offrir son aide :

---

<sup>304</sup> La luxation est le *déplacement* d’une surface articulaire par rapport à une autre.

For a whole fortnight the Travellers were fixed at Willingden; Mr. P.'s sprain proving too serious for him to move sooner.—He had fallen into very good hands. The Heywoods were a thoroughly respectable family, and every possible attention was paid in the kindest and most unpretending manner, to both Husband and wife. *He* was waited on and nursed, and *she* cheered and comforted with unremitting kindness—and as every office of Hospitality and friendliness was received as it ought—as there was not more good will on one side than Gratitude on the other—nor any deficiency of generally pleasant manners on either, they grew to like each other in the course of that fortnight, exceedingly well. (S, 327)

Dans cette nouvelle illustration d'un traumatisme invalidant, l'accent est mis sur l'« Hospitalité » des Heywood. Si la racine étymologique *hospes* est commune à celle du terme hôpital, les soins prodigués par les hôtes de Willingden présentent une particularité : celle d'être personnels et chaleureux. C'est la gentillesse – le terme est répété – qui est soulignée, ainsi que les réels liens d'amitié qui vont en résulter ; les deux familles finissant par former une communauté affective vectrice d'épanouissement pour chacun de leurs membres grâce à cette sympathie initiale, ici établie comme une vertu sociale fondamentale.

L'analyse de la notion de sympathie sous le prisme clinique permet indirectement à Austen d'en affiner la définition. L'exemple précédent, qui a décrit la bienveillance d'une famille envers des inconnus, a commencé à le suggérer : la bienveillance altruiste dont chacun doit chercher à faire preuve ne doit pas être confinée au cercle de nos proches, aux seuls êtres chers, à la famille ou à la fratrie. Elle doit transcender ces limites, nous enseigne indirectement Austen, en prenant des exemples allant au-delà même de la sollicitude fraternelle de ses héroïnes. Dans *Sense and Sensibility*, alors que Marianne Dashwood a contracté une infection potentiellement contagieuse à Cleveland (et que les propriétaires de la demeure, les Palmer, ont d'ailleurs quitté leur domicile de crainte de contracter sa maladie), la voix narrative souligne la bienveillance constante dont fait preuve Mrs. Jennings :

Mrs. Jennings, however, with a kindness of heart which made Elinor really love her, declared her resolution of not stirring from Cleveland as long as Marianne remained ill, and of endeavouring, by her own attentive care, to supply to her the place of the mother she had taken her from; and Elinor found her on every occasion a most willing and active helpmate, desirous to share in all her fatigues, and often by her better experience in nursing, of material use. (SS, 217-218)

L'amour et les soins presque maternels que Mrs. Jennings prodigue à Marianne sont d'autant plus frappants que le lecteur sait non seulement qu'aucun lien de parenté ne lie les deux femmes, mais surtout, que Mrs. Jennings dépasse le fait que Marianne l'ait souvent fort mal traitée. Il suffit de se remémorer ses silences prolongés et irrévérencieux, qu'il incombait par conséquent à Elinor de combler. Il est certes plus difficile d'étendre sa bienveillance à des êtres qui n'ont pas toujours été bien intentionnés à notre égard, semble nous enseigner Austen, mais telle est la puissance de la sympathie véritable ; elle n'est pas une vertu à dispenser uniquement en récompense à de bons comportements<sup>305</sup>. Chez Austen, la sympathie se caractérise ainsi par « une bienveillance inconditionnelle à l'égard de *l'ensemble des êtres* »<sup>306</sup>.

*-Particularité de la relation thérapeutique à l'époque de la Régence*

Une mise en contexte s'impose ici car elle offre un élément d'explication à ce qui paraît comme un véritable point de fixation de l'auteur : l'exploration de la maladie sous le prisme essentiellement des rapports sociaux et de la bienveillance. Il semble effectivement que la réaction sympathique valorisée par Austen s'oppose aux mœurs de l'époque face à la maladie.

Dans un article convaincant, centré sur le roman *Persuasion*, Barbara McLean s'appuie sur les écrits d'un médecin ayant exercé dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle pour démontrer qu'en ce temps-là l'une des caractéristiques de la relation patient-médecin était sa froideur. Faisant référence aux recommandations du Dr. Robert Brudenell Carter, publiées en 1853, elle écrit :

In his medical text, *On the Pathology and Treatment of Hysteria*, Dr. Robert Brudenell Carter gives a typical nineteenth-century medical response to what Elaine Showalter calls « the female malady ». Carter assumes that women are malicious and conniving in their presentation of hysterical pathology. He instructs physicians and medical students that such women are « gladly availing themselves of (their maladies) for the gratification of

---

<sup>305</sup> Matthieu Ricard, *Plaidoyer pour l'altruisme : la force de la bienveillance*, Paris, NiL éditions, 2013, p. 32.

<sup>306</sup> Telle est la définition de l'idéal moral que constitue l'altruisme selon Matthieu Ricard, *op. cit.*, p. 34 (nous soulignons).

the morbid craving after sympathy », and accordingly he recommends treatment which can be interpreted as a sort of punishment for their conditions. [...] Rather than responding with sympathy and understanding to his patients [...] Dr Carter preferred to assert absolute authority throughout the time of treatment. [...] Carter never relents on the authority and power of medical discourse. He bullies his patients into compliance<sup>307</sup>.

Ce type de traitement médical, masculin, ponctuel et froid, instaurant une barrière entre les êtres, ne trouve aucune grâce aux yeux d'Austen. Pas même pour soigner le feu de l'hystérie. On se souvient que Marianne succombe à ce mal dans *Sense and Sensibility* (SS, 135). Rien d'autre ne pourra l'apaiser que les attentions délicates et combinées d'Elinor (SS, 140) et de leur hôte Mrs. Jennings qui la traitera avec égard, « with all the indulgent fondness of a parent towards a favourite child on the last day of its holidays » (SS, 137).

Un lecteur moderne pourrait avoir tendance à minimiser voire à douter du degré de représentativité des recommandations du Dr. Carter. Cette froideur délibérément adoptée – allant jusqu'à tendre vers le rudoisement du patient – paraît non seulement extrême mais réservée à une infime minorité de la population, féminine et sujette à l'hystérie. Pourtant, pareil détachement constitue un échantillon relativement représentatif – à l'extrémité du panel existant certes, mais néanmoins significatif – de la froideur générale qui finit par caractériser les relations médecin-patients à l'époque de Jane Austen. Cette attitude, qui atteint son paroxysme au début du XIX<sup>e</sup> siècle en Grande Bretagne, résulte de changements conséquents qui modifièrent l'ensemble de l'univers médical<sup>308</sup>.

À l'origine, la médecine britannique était clairement hiérarchisée, laissant voir d'importantes distinctions de rang séparant les différents praticiens. Les « physicians », appartenant aux classes sociales supérieures et ayant suivi un cursus universitaire, avaient pour habitude de soigner des patients fortunés. Loin des théories universitaires d'Oxford ou de Cambridge, formés au cours d'une période d'apprentissage ancrée dans la pratique et accordant une place centrale à la technique, les « surgeons » et les « apothecaries » appartenaient, quant à eux, à des rangs traditionnellement inférieurs. Pour preuve, chirurgiens et barbiers furent considérés comme faisant partie de la même guilde jusqu'en

---

<sup>307</sup> Barbara McLean, « Professional Persuasion: Dr. Anne Elliot », *Persuasions*, n° 15, 1993, p. 174.

<sup>308</sup> Pour plus de détails, voir Barbara McLean, « Professional Persuasion : Dr. Anne Elliot », *Persuasions*, n° 15, 1993, p. 170-177 et Roger Sales, *Jane Austen and Representations of Regency England*, Londres, Routledge, 2002, p. 147-149.

1745. *The Watsons* rend d'ailleurs compte de l'existence de cette hiérarchie médicale puisque le frère de l'héroïne, Sam Watson, n'est pas considéré comme un prétendant digne de ce nom aux yeux des parents de Mary Edwards parce qu'il est simple chirurgien.

Pourtant ces distinctions nettes finirent graduellement par s'effacer. À l'orée du XIX<sup>e</sup> siècle, les apothicaires, qui traditionnellement n'étaient affectés qu'à la concoction et au délivrement de médicaments, avaient fini par être en contact direct et permanent avec les patients, qui faisaient communément appel à eux pour se soigner. Les chirurgiens investirent quant à eux le champ pharmaceutique. Si bien que ces deux pratiques finirent par se rejoindre, fusion à l'origine des « general practitioners », tels que nous les connaissons aujourd'hui.

À ce flou s'ajouta en outre l'arrivée massive de praticiens non qualifiés, qui n'hésitaient cependant pas à exercer au même titre que les apothicaires. « Druggists and irregulars had started to flood the market place at the turn of the 18<sup>th</sup> century » note Roger Sales<sup>309</sup>. Preuve de cette concurrence féroce, une étude menée dans le Lincolnshire en 1804 révéla que neuf praticiens sur dix exerçaient sans aucune qualification médicale. La situation était telle qu'à partir de 1812 les apothicaires n'eurent d'autre choix que de protester pour défendre leur statut, que seul *The Apothecaries' Act* permit de rétablir, en juillet 1815.

Cette porosité grandissante des limites de la profession, et les luttes intestines qui s'ensuivirent, ne furent pas sans avoir un impact sur les patients qui nous intéresse tout particulièrement. La nature de ces répercussions est clairement décrite par McLean, qui s'appuie sur les recherches de Frederic Cartwright pour retracer ce contexte de professionnalisation du domaine médical :

The move towards an official blending of medical skills, however, was not smooth. Each group resented the encroachment of the other on its territory, and fought for precedence in a medical hierarchy. In a bid to professionalize itself, medicine moved towards creating a single licensing authority which would compile a register of qualified practitioners. All branches of medicine were required to raise their educational standards, which was beneficial for patients, but along with standardization came increased power and authority as these men formed a profession. With the gain in power and status, there was an almost inevitable *loss in importance of sympathy and compassion*.<sup>310</sup> (Nous soulignons)

---

<sup>309</sup> Roger Sales, *Jane Austen and Representations of Regency England*, London, Routledge, 2002, p. 150.

<sup>310</sup> Barbara McLean, « Professional Persuasion: Dr. Anne Elliot », *Persuasions*, n° 15, 1993, p. 175.

Le savoir et le prestige qu'obtinrent les médecins, à présent détenteurs d'une qualification validant officiellement leurs connaissances et compétence professionnelle, transforma leur lien avec les patients. Le contact humain céda la place au savoir-technique ; leur approche devint plus professionnelle. Une distance s'était instaurée.

### *-Condamnation des professionnels de santé*

C'est cette façon d'exercer la médecine que va dénoncer Austen, pour qui le rôle du soignant doit aller au-delà des seules poses de diagnostics et définitions de traitements, pour intégrer les qualités d'empathie et d'écoute, tout aussi – voire, selon elle, autrement plus – efficaces. Dans sa représentation de la maladie, Austen se concentre ainsi sur les divers traitements proposés et va souligner tant l'inefficacité que la froideur des médecins et des apothicaires. Loin de correspondre à des figures parfaitement bienveillantes et altruistes dans les romans austéniens, ces derniers sont ainsi l'objet d'une condamnation générale. Toby Olshin, Roger Sales et d'autres n'ont pas manqué de relever cette critique du monde médical, Toby Olshin évoquant à juste titre « the blind helplessness of the medical profession » et désignant Mr. Perry comme « a figure of mockery in *Emma* »<sup>311</sup>.

Dans *Pride and Prejudice*, c'est l'utilité de l'apothicaire Mr. Jones qui est remise en question à plusieurs reprises, comme dans ce premier exemple : « Bingley urged Mr. Jones being sent for immediately; while his sisters, convinced that no country advice could be of any service, recommended an express to town for one of the most eminent physicians » (*PP*, 28). Si le lecteur ne peut être entièrement convaincu par ce premier argument confrontant – dans la droite ligne de la dichotomie ville / campagne – les aptitudes d'un personnel rural à celles d'un médecin ayant étudié et exerçant en ville, parce qu'il est formulé par les superficielles, hautaines et viles sœurs Bingley – adeptes du faste de la vie urbaine et dont le point de vue est évidemment biaisé –, il n'en reste pas moins que ce jugement se révélera cependant porteur d'une once de vérité. L'apothicaire ne sera d'aucun réel secours, que ce soit dans la pose de son diagnostic, que tout un chacun aurait pu émettre (« The apothecary came, and, having examined his patient, said,

---

<sup>311</sup> Toby A. Olshin, « Jane Austen: A Romantic, Systematic or Realistic Approach to Medicine? », *Studies in Eighteenth Century Culture*, n° 10, 1981, p. 318 et p. 322.

*as might be supposed*, that she had caught a violent cold », *PP*, 23 nous soulignons), ou dans le traitement choisi, qui n'entraînera aucune amélioration notable de l'état de santé de Jane Bennet.

Le Docteur Donavan et l'apothicaire Mr. Harris ne rencontrent pas plus de succès dans *Sense and Sensibility*. Le premier est convoqué à deux reprises pour calmer l'hystérique Fanny Dashwood mais en vain (*SS*, 182 et 187). Le second échoue lamentablement dans ses différentes tentatives de soigner Marianne, qui manque de mourir. Dans ce monde où médecins et apothicaires ne parviennent ni à soigner autrui (Perry éprouve des difficultés à guérir « [Harriet's putrid] sore-throat » dans *Emma*, 87 et 91) ni à se soigner eux-mêmes (« Perry is bilious », *E*, 81), on comprend que certains personnages expriment ouvertement leurs doutes quant à l'efficacité des traitements médicamenteux (« [Dr. Shirley] declares himself that coming to Lyme for a month did him more good than all the medicine he took », *P*, 68), voire s'y opposent sans concession (John Knightley affirme : « "I want his [Perry's] directions no more than his drugs." », *E*, 85).

Pire, dans *Sense and Sensibility*, l'inefficacité du Dr. Harris est accentuée car elle se double d'un manque de réactivité et de ponctualité. Appelé en urgence à minuit, ce n'est qu'à cinq heures du matin que ce dernier finit par daigner apparaître. La réactivité des proches de Marianne (« Not a moment was lost in delay of any kind », *SS*, 221) contraste ainsi fortement avec « his delay » (*SS*, 221), participant à dessiner le portrait d'un praticien dont la nonchalance paraît abusive (« Hour after hour passed away in sleepless pain and delirium on Marianne's side, and in the most cruel anxiety on Elinor's, before Mr. Harris appeared. », *SS*, 21). La critique opère en creux mais reste présente dans de discrets rappels (« Mr. Harris was punctual in his second visit », *SS*, 222).

Si médecins et apothicaires sont tournés en ridicule dans les romans, c'est aussi parce que, outre l'inefficacité de leurs visites occasionnelles, la froideur générale de ces praticiens semblant plus attirés par l'appât du gain que par le bien qu'ils peuvent procurer à autrui, ressort. Le Dr. Davies n'a droit qu'à une courte apparition dans *Sense and Sensibility* par exemple, ce qui ne permet de le définir que par une seule qualité : celle de ne pas regarder à la dépense et de se déplacer non pas en simple « stage » (diligence communément utilisée malgré l'inconfort de la promiscuité qu'elle entraînait avec de nombreux inconnus n'hésitant pas à s'entasser jusque sur le toit) mais en « post-chaise »,

véhicule autrement plus rapide, distingué et coûteux<sup>312</sup>. La médecine est effectivement représentée avant tout comme un domaine fort lucratif. Dans *Emma*, l'apothicaire Mr. Perry incarne merveilleusement cette idée. Il est décrit, et c'est là sa caractéristique principale, comme étant sur le point d'être l'heureux propriétaire d'une voiture. L'obtention de ce véhicule, symbole de fortune personnelle, est sur toutes les lèvres. « Mr. Perry's setting up his carriage », objet d'une première remarque de la part de Frank Churchill, est une expression qui reviendra régulièrement, que ce soit dans la bouche de Mrs. Weston, de Mr. Weston, ou de Miss Bates (*E*, 270, 271, 272). Si bien qu'une nouvelle fois, c'est moins la qualité de ses soins que de son équipage qui caractérise le personnage. En d'autres termes, chez Austen, dans ce qui constitue peut-être une figure supplémentaire du déplacement, les apothicaires sont moins associés au « care » qu'à leur « carriage ».

Si Olshin, Sales et d'autres n'ont pas manqué de noter cette condamnation générale de la médecine, nous pensons qu'il est nécessaire d'en souligner les raisons. Les récits évoluent certes sur fond de critique médicale, mais celle-ci est liée au contexte socio-culturel de l'époque et elle sert avant tout une mise en valeur de la sympathie, véritable pierre angulaire du système de pensée de la romancière. Si Austen fait état de l'inefficacité des médecins et des apothicaires c'est pour affirmer le rôle fondamental des soins constants, affectueux et empathiques prodigués par l'entourage.

### 3.2. Les maladies imaginaires : pathologies du narcissisme

L'inefficacité des médecins et des apothicaires pourrait également s'expliquer par ce simple fait : il n'y a parfois aucun mal à soigner chez les personnages. Dans de nombreux cas effectivement, la maladie n'est point réelle. Si certains simulent délibérément, d'autres, hypocondriaques, s'imaginent sans raison avoir une santé délicate.

---

<sup>312</sup> La critique a largement relevé la propension d'Austen à définir ses personnages également par le type de véhicule(s) qu'ils possèdent, empruntent ou convoitent. Leur situation de famille et de fait leur âge, mais avant tout leur rang social, transparaissent selon qu'ils voyagent en « hackney coach », « stage-coach », « gig », « curricule », « phaeton », « post-chaise » ou « barouche-landeau » par exemple. Pour plus de précision quant aux différences distinguant ces moyens de locomotion, voir par exemple William Felton, *A Treatise on Carriage*, Londres, J. Debrett, 1794 ; Hilary Strauch, « Carriages and Mobility in Jane Austen's Novels », *Senior Capstone Projects*, n° 116, 2012 ; *Pride and Prejudice, an Annotated Edition*, P. Meyer Spacks (éd.), Londres, Harvard University Press, 2010, p. 31 ; et R. W. Chapman, « On Carriages and Travel », dans *Mansfield Park*, 3<sup>ème</sup> éd., Oxford, Oxford University Press, 1934, p. 561-565.



Dans un cas comme dans l'autre, la maladie est fictive. Or, excepté quelques remarques ponctuelles, la critique littéraire a eu tendance à ignorer cet aspect particulier du motif pathologique présent dans les récits de Jane Austen. La romancière nous semble pourtant prêter une attention considérable à la maladie imaginaire et la traiter de manière fort intéressante, en évoquant l'hypocondrie de façon non seulement comique mais également profonde, avec force vérité – avec une précision que nos connaissances les plus modernes ne sauraient dépasser – et en envisageant plus particulièrement cette thématique à l'aune de la dialectique altruisme / individualisme.

*-Entre simulateurs et hypocondriaques : de la constance des plaintes illogiques.*

Telle est, nous semble-t-il, l'une des particularités de l'attention portée par Jane Austen au domaine médical : dans les romans, nous retrouvons de façon très constante le thème de la maladie imaginaire.

Une première catégorie de personnages se dessine : ceux n'hésitant pas à prétendre être souffrants, jouant de leur fausse fièvre dans l'unique but de servir leur intérêt personnel. Anne Elliot rejoint ainsi le clan des simulateurs lorsqu'elle décline l'invitation à dîner chez Mr. Musgrove afin d'éviter une rencontre avec le Capitaine Wentworth, « sta[y]ing] at home, under the mixed plea of a head-ache of her own, and some return of indisposition in little Charles » (*P*, 52). La simulation de la jeune femme est ponctuelle et sa nature égotiste encore relativement minime – masquée qu'elle l'est par le second prétexte altruiste des soins à apporter au petit Charles – mais l'exemple permet d'indiquer que la vertueuse héroïne elle-même n'est pas immunisée contre ce mal ambiant.

La feinte peut être plus conséquente, que ce soit par son intensité ou par sa fréquence. Lorsque la jeune Annamaria s'érafle la main avec une épingle à nourrice dans *Sense and Sensibility*, la voix narrative évoque « the agonies of the little sufferer » (*SS*, 88). L'oxymore est habile car l'adjectif « little » ne renvoie évidemment pas au jeune âge de la petite fille. L'enfant, couverte de baisers maternels, entourée des Miss Steele lui offrant friandise sur friandise pour la consoler, ne fait que mine de continuer à souffrir pour rester au centre de l'attention (« with such a reward for her tears, the child was too wise to cease crying », 88). C'est que la maladie feinte confère à celui ou celle prétendument faible un

certain pouvoir, permettant égoïstement de manipuler autrui. Ainsi, dans *Lady Susan*, « the Gout is brought on, or kept off at pleasure » (*LS*, 257), selon le bon vouloir de Mr. Johnson désirant tour à tour aller à Bath, ne pas y aller, ou empêcher son épouse de s'y rendre.

À cette première catégorie de malades imaginaires s'en ajoute une seconde : on compte pas moins de sept figures hypocondriaques dans les romans austéniens. Dans *Persuasion*, le rôle du malade imaginaire est attribué à la sœur de l'héroïne, Mary Musgrove. C'est le caractère infondé de ses plaintes qui est mis en exergue dès le départ, grâce à une série de contradictions assez savoureuses. Mary déclare d'abord à sa sœur être malade au plus haut point alors qu'elle lui avait pourtant annoncé être au meilleur de sa forme quelques jours auparavant seulement, ce qui étonne Anne (« 'I am sorry to find you unwell,' replied Anne. 'You sent me such a good account of yourself on Thursday!' », 25). Pourtant Mary persiste et signe (« 'I made the best of it; I always do; but I was very far from well at the time; and I do not think I ever was so ill in my life as I have been all this morning' », 25). Qu'il s'agisse d'une exagération de la part de Mary va néanmoins rapidement apparaître comme une évidence. Celle-ci modifie encore son discours (« 'Oh! Anne, I am so very unwell! It was quite unkind of you not to come on Thursday.' », 26), dans un reproche infondé impliquant que sa maladie remonte finalement à plusieurs jours ; ce qu'Anne révèle être peu probable (« 'My dear Mary, recollect what a comfortable account you sent me of yourself! You wrote in the cheerfullest manner, and said you were perfectly well' », 26). Quelques lignes plus loin la contradiction est nette et confirmée. Oubliant cette fois qu'elle venait de décrire son état de santé comme fébrile depuis quelques jours, Mary annonce soudainement à sa sœur s'être rendue la veille au soir au dîner auquel les Poole l'avaient conviée, assurant « 'I was very well yesterday' », avant de se ressaisir (« 'nothing at all the matter with me this morning.' », 27). Comme si cela n'était pas suffisant, cette dernière affirmation elle-même sera rapidement balayée, Mary oubliant aussitôt ses prétendues terribles douleurs matinales :

A little farther perseverance in patience, and forced cheerfulness on Anne's side, produced nearly a cure on Mary's. She could soon sit upright on the sofa, and began to hope she might be able to leave it by dinner-time. Then, forgetting to think of it, she was at the other end of the room, beautifying a nosegay; then she ate her cold meat; and then she was well-enough to propose a little walk. (*P*, 27)

Ainsi, l'hypocondrie intéresse dans un premier temps la romancière pour son pouvoir divertissant, car cette pathologie est intrinsèquement comique. « By definition, hypocondria is that disease in which there is no disease »<sup>313</sup>, dit fort justement Arthur Kleinman. C'est ainsi qu'elle apparaît chez Austen : une maladie ironique. Comme le souligne cette scène qui conjugue la délicatesse de l'arrangement floral à l'ingestion de viande dans un enchaînement aussi abrupt qu'incongru, l'hypocondrie est une plainte où la logique fait éminemment défaut.

À ce comique de l'absurde, lié à la nature même de la maladie imaginaire, s'ajoute en outre un comique de répétition. Le lecteur ne pourra par la suite qu'être frappé par la fréquence des plaintes de Mary « always fancying herself ill » (*P*, 30), « very far from well » (*P*, 108), « very ill—a great deal more than I ever own » (*P*, 30) ; jérémiades qui referont surface à chacune de ses apparitions, « her being unwell and out of spirits was almost a matter of course » (*P*, 25).

Il s'agit là d'un comique de répétition opérant principalement au niveau du roman. Cependant, nous pourrions avancer que ce comique opère également à une autre échelle, que nous qualifierions de macrostructurale. L'ensemble des malades imaginaires des différents romans se font comme écho, dans une œuvre générale où les plaintes non fondées sembleraient, de fait, ne jamais pouvoir cesser. « Susan's nerves » (*S*, 342) dans *Sanditon* rappellent en un sens les « many fears and many nerves » (*E*, 74) d'Isabella Woodhouse dans *Emma*, mais également les nerfs prétendument à vifs de Mrs. Bennet dans *Pride and Prejudice* (« when she was discontented, she fancied herself nervous », 4), tous faisant également écho à « [Mrs. Churchill's] wilful or nervous part of her disorder » (*E*, 248), aux « nervous seizure[s] » (*E*, 286) que celle-ci n'a de cesse que de convoquer dans *Emma* (« her nerves were under continual irritation », *E* 248).

Derrière la dimension comique de ces plaintes illogiques mais constantes, viennent néanmoins se loger des enjeux plus sérieux. Austen s'intéresse à l'hypocondrie car cette maladie particulière interroge de manière originale la centralité des rapports sociaux. Reconsidérons les plaintes de Mary Musgrove dans *Persuasion*. Celle-ci est décrite comme « often a little unwell, and always thinking a great deal of her own complaints, and always in the habit of claiming Anne when any thing was the matter » (*P*, 23).

---

<sup>313</sup> Arthur Kleinman, *The Illness Narratives: Suffering, Healing and the Human Condition*, New York, Basic Books, 1988, p. 194.

L'emploi répété d'adverbes qui plus est de fréquence (« often », « and always », « and always ») participe du comique de répétition, mais la dernière proposition indique que se joue également quelque chose de plus important en matière de relations interpersonnelles. À travers ces symptômes récurrents, c'est toujours le nombrilisme de l'hypocondriaque qui est mis en exergue, « her self importance » (*P*, 25) :

foreseeing that she should not have a day's health all the autumn, [Mary] entreated, or rather required [Anne], for it was hardly entreaty, to come to Uppercross Cottage, and bear her company as long as she should want her, instead of going to Bath. (*P*, 23)

L'épanorthose, cette correction qu'opère la voix narrative lorsqu'elle décide de substituer au verbe « entreated » un verbe plus coercitif (« required »), met cette fois explicitement en avant la nature narcissique de l'hypocondriaque Mary. Tout doit graviter autour de sa personne, quitte à soumettre l'autre. Au service de sa sœur, Anne ne pourra ainsi ni se rendre à Bath (*P*, 25), ni plus tard rester à Lyme (*P*, 78-80), ni profiter pleinement de la joie de revoir ses companions à The White Hart (*P*, 147).

Comme l'a relevé la critique, le symptôme hypocondriaque s'apparente ainsi, dans certains cas, à une tentative de domination sociale : « she [Austen] observes the way people use physical symptoms for the purpose of social advantage » relève John Wiltshire ; ce qui lui permet simultanément d'affirmer que « her interest is really [...] in the social and cultural aspects of illness behaviour »<sup>314</sup>. Nous partageons entièrement ce point de vue moderne (puisque paru en 2005) : Austen s'intéresse à la dimension notamment sociale de l'hypocondrie, mais nous n'entendrons pas toujours ceci au sens où Wiltshire l'envisage. Dans son article, au demeurant fort intéressant, intitulé « Comfort, Health and Creativity: a Reading of *Emma* », le critique note :

talk about health is the idiolect—the characteristic mode of human exchange—in Highbury. People fuss over each other, over remedies and rhubarb, over taking cold, over draughts and diets, just as they do everywhere. *Emma* is full of the very ordinariness of such conversations and events<sup>315</sup>.

---

<sup>314</sup> John Wiltshire, « Medicine, Illness and Disease », dans J. Todd (éd.), *Jane Austen in Context*, Cambridge-New York [etc.], Cambridge University Press, 2005, p. 313.

<sup>315</sup> John Wiltshire, « Comfort, Health and Creativity: A Reading of *Emma* », dans H. Bloom (éd.), *Jane Austen's Emma, New Edition*, New York, Chelsea House, 2010, p. 66.

Ce faisant<sup>316</sup>, Wiltshire définit ici les affections comme essentiellement vectrices de lien social. Nous voudrions démontrer qu'Austen cherche précisément à s'opposer à cette définition et s'intéresse à la dimension sociale de la maladie pour son aspect essentiellement clivant. Il va ainsi s'agir d'insister sur les particularités que cette pathologie présente en termes de rapports sociaux.

### *-Le triple enjeu relationnel de l'hypocondrie*

Le lien entre les deux catégories de malades imaginaires relevées plus haut – les simulateurs et les hypocondriaques – devrait à présent être net : tous sont définis comme autocentrés. C'est la seconde particularité de cette représentation romanesque de la pathologie selon nous : la romancière s'intéresse à la maladie imaginaire dans sa dimension morale et sociale, comme « pathologie du narcissisme »<sup>317</sup>. L'expression, qui relève de la psychiatrie moderne, nous semble parfaitement épouser la définition austénienne de l'hypocondrie, en ce qu'elle associe cette pathologie à un fonctionnement essentiellement égocentrique. La croyance en la présence d'une maladie dans son propre corps et l'exagération du souci de sa propre santé signalent une attention excessive dirigée sur sa propre personne. La romancière évoque effectivement dans *Emma* « the selfishness of imaginary complaints » (*E*, 305). Autrement dit, l'hypocondrie constitue pour Austen une modalité centripète du vivre. Chez elle, la maladie est décrite avant tout comme un fonctionnement psychique non seulement durable<sup>318</sup> mais indissociable de l'égocentrisme ; parfait reflet de la définition qu'en donnera le psychiatre français Augustin Jeanneau : « La mentalisation inadéquate de l'hypocondrie déplace le corps hors de sa mouvance relationnelle et l'attire dans une problématique narcissique »<sup>319</sup>, situant ainsi l'hypocondrie chronique avant tout dans un registre égotiste.

---

<sup>316</sup> et bien qu'il relèvera l'existence de cette tension potentielle qu'est la tentative de domination sociale, puisqu'il écrit à juste titre que « complaints of illness could be seen as modes of social power », *Jane Austen and the Body*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 218.

<sup>317</sup> Sigmund Freud est généralement considéré comme le premier à avoir élaboré une théorie du narcissisme, normal et pathologique, dans son écrit « Pour introduire le narcissisme », *La Vie sexuelle*, Paris, PUF, 1969, p. 81-105.

<sup>318</sup> Il existe différentes formes cliniques de l'hypocondrie, et notamment une forme soit transitoire, soit durable. Chez Austen, néanmoins, l'hypocondrie n'est jamais qu'une crainte passagère (liée à un événement dramatique tel un décès) mais bien une maladie chronique, un état permanent.

<sup>319</sup> Augustin Jeanneau, « L'hypocondrie ou le corps ailleurs qu'en lui-même », *Revue française de psychosomatique*, 2, n° 22, 2002, p. 119.

Nous avons vu comme la tyrannique Mary Musgrove, dans sa névrose hypocondriaque, soumettait sa sœur à son bon vouloir. Or cette réduction d'autrui peut s'avérer pire encore, tendant vers une forme de néantisation du monde extérieur ; l'organe hypocondriaque absorbant tous les investissements. Comme tous les autres malades imaginaires des récits austéniens, dans le roman *Emma*, Isabella Woodhouse et son père Mr. Woodhouse réduisent leur identité à la maladie. En ce sens, ils se ressemblent en tout point. Leur santé à tous les deux est décrite comme fragile (« she inherited also much of his constitution ; was delicate in her own health », 74) ; elle souffrant de « many fears and many nerves » (*E*, 74) et ne manquant jamais de rappeler « those little nervous head-aches and palpitations which [she was] never entirely free from » (*E*, 82). Surtout, leurs sujets de conversation eux aussi sont identiques, véritable cortège de plaintes centrées sur leurs inquiétudes obsessionnelles, à l'exclusion de toute autre thématique. Rien d'autre n'intéresse les deux hypocondriaques que leurs apothicaires Mr. Perry et Mr. Wingfield, leurs recommandations réciproques, ainsi que la nécessité d'ingérer quotidiennement et à titre préventif « a nice basin of gruel », véritable leitmotif des Woodhouse (*E*, 20, 80, 83, 84, 106).

Que ce surinvestissement implique un désinvestissement du monde extérieur, c'est ce que va souligner le volume I, chapitre 12 d'*Emma*. Le chapitre s'ouvre sur le besoin particulier de Mr. Woodhouse de se retrouver seul avec celle qui n'est en réalité que son double : sa fille (« Mr. Knightley was to dine with them—rather against the inclination of Mr. Woodhouse, who did not like that any one should share with him in Isabella's first day. », 78). C'est le nombrilisme du malade qui ressort ici ; et bien qu'il ait été au départ forcé d'ouvrir sa porte à Mr. Knightley, Mr. Woodhouse finit rapidement par obtenir ce qu'il désirait :

Mr. Woodhouse declined cards entirely for the sake of comfortable talk with his dear Isabella, and the little party made two natural divisions; on one side he and his daughter; on the other the two Mr. Knightleys; their subjects totally distinct, or very rarely mixing (*E*, 80)

Le refus de jouer aux cartes se fait le signal d'un rejet plus large de la part des deux malades imaginaires : celui du lien social. La division en deux groupes distincts offre ainsi une image forte de ce qui va de plus en plus apparaître, chez le patient hypocondriaque (d'où l'adjectif « natural »), comme une tendance à l'autophilie et au

repli sur soi. Mr. Woodhouse et Isabella sont effectivement décrits de la manière suivante quelques lignes plus loin : « Mr. Woodhouse was enjoying a **full flow** of happy regrets and **fearful affection** with his daughter. » (*E*, 80, nous soulignons), dans une double allitération en /f/ et en /l/ qui semble traduire non seulement la nature circonscrite de leurs propos toujours identiques mais également le propre repli du père et de sa fille sur eux-mêmes. C'est la réduction de leur identité à la maladie qui est soulignée ; mode de vivre centripète dont l'illogisme est comme rappelé lui aussi par l'oxymore que l'allitération encadre (« happy regrets »).

Nous pensons que c'est précisément ce risque de déliquescence du lien social qui intéresse Austen chez le patient hypocondriaque. Car la romancière représente ses malades imaginaires de trois façons principales, toutes s'accordant pour désigner ces personnages comme des êtres désinvestis du monde extérieur.

L'appartenance des hypocondriaques à la catégorie des êtres égocentriques repose ainsi sur trois motifs principaux. Le premier est la tendance à diriger une attention excessive vers son propre corps, quitte à ce que cette attitude opère au détriment d'autrui. C'est ce que Jane Austen s'efforce de souligner chez tous ses personnages hypocondriaques, comme nous venons de commencer à le démontrer. Bernard Brusset définit ainsi l'essence du symptôme hypocondriaque : « la personne réduit son identité à sa maladie, qui devient un objet d'amour et de haine. C'est une pathologie du narcissisme, un repli sur soi complet. [...] le rapport à l'autre, le monde extérieur sont désinvestis. »<sup>320</sup> Pour l'auteur de *Psychanalyse du lien* (2005), selon lequel la relation objectale (unissant un individu à une autre personne) est – comme pour Austen finalement – en un sens toujours centrale, cette rupture des rapports sociaux inhérents à l'hypocondrie est essentielle.

Cette manifestation clinique de l'hypocondrie n'est cependant pas la seule raison pour laquelle ceux qui souffrent de cette pathologie sont considérés comme égocentriques, mettant en péril le lien social. Tout comme le fera la psychiatrie moderne, qui indique que « the patient often claims that his illness behaviour is unique »<sup>321</sup>, Austen associe les hypocondriaques à des êtres mettant à mal le rapport à l'autre parce qu'ils sont emplis d'un sentiment de non-appartenance. Lorsque Mary Musgrove se plaint de ce que « [her] sore-throats, you know, are always worse than anybody's » (*P*, 108) ou que

---

<sup>320</sup> Bernard Brusset, « Psychopathologie de l'expérience du corps : l'hypocondrie », *Revue internationale de psychopathologie*, n° 20, 1995, p. 529.

<sup>321</sup> Arthur Kleinman, *The Illness Narratives: Suffering, Healing and the Human Condition*, New York, Basic Books, 1988, p. 196.

« nobody knew how much she should suffer » (*P*, 32), c'est effectivement un fort sentiment de différence qui ressort de ses propos. Tantôt les malades atteints d'hypocondrie décrivent leur souffrance comme plus forte que celle des autres patients, tantôt ils croient avoir contracté une maladie rare. Dans les deux cas, c'est toujours le sentiment d'être à part et incompris qui émerge et cet aspect clivant du comportement hypocondriaque n'est pas passé sous silence chez Austen.

Il est une troisième raison, selon la psychiatrie moderne comme selon Austen, pour laquelle les rapports sociaux s'avèrent problématiques avec les hypocondriaques. Parce que le ressenti du malade imaginaire, persuadé de souffrir, entre en contradiction avec le diagnostic médical, qui pose quant à lui l'absence de toute lésion ou de maladie décelable, s'ensuivent inmanquablement des tensions relationnelles.

Entre le thérapeute et son patient, d'abord. « The contradiction creates predictable problems in communication within the therapeutic relationship »<sup>322</sup> indique Kleinman. Or ce type de conflit apparaît clairement chez Austen, parasitant notamment les relations qu'entretiennent les hypocondriaques Diana Parker, Susan et leur frère Arthur avec le corps médical dans *Sanditon*. Voici la situation dépeinte par la principale intéressée, Diana, dans une lettre adressée à Mr. Parker :

We have entirely done with the whole Medical Tribe. We have consulted Physician after Physician in vain, till we are quite convinced that they can do nothing for us and that we must trust to our own knowledge of our own wretched Constitutions for any relief. (*S*, 342)

Le recours à la dénomination vague « the whole Medical Tribe » est significative. Cette assimilation abusive, qui se moque des différences hiérarchiques régissant l'univers médical, est à l'évidence péjorative. Traduisant le peu d'estime des Parker pour ceux qu'ils jugent incompetents, elle se fait dans le même temps le signe d'une incompréhension réciproque, d'un dialogue rompu avec les professionnels de santé. La répétition de « our own », elle aussi, est d'importance, car elle souligne l'isolement conséquent du patient livré à lui-même.

Ce conflit relationnel déborde souvent la sphère médicale, affectant le malade et son entourage. Il s'agit là d'une tension centrale à l'hypocondrie, qu'Austen ne manque pas non plus de représenter. Dans *Pride and Prejudice*, suite à la mention de ses douleurs, Mrs. Bennet se lamente précisément d'être incomprise par sa famille : « Nobody can tell

---

<sup>322</sup> *Ibidem*, p. 196.



what I suffer! [...] Her daughters listened in silence to this effusion, sensible that any attempt to reason with or sooth her would only increase her irritation » (*PP*, 77). Dans *Persuasion*, c'est également le problème que rencontre Mary Musgrove. Elle se sent incomprise, par son mari tout d'abord : « if Charles were to see me dying, he would not think there was any thing the matter with me » (*P*, 30). Puis, de manière plus générale, par l'ensemble de son entourage. Mary est persuadée d'être sans cesse laissée pour compte, « fancying herself neglected and ill-used » (*P*, 25). Ainsi, parmi la liste des tâches qu'Anne doit accomplir pour le bien être de Mary, la plus récurrente est effectivement celle d'essayer de la convaincre « that she was not ill used by any body; which Mary [...] could not but have her moments of imagining. » (*P*, 147).

Simplement supputée chez Mary Musgrove (« fancying », « imagining »), l'incompréhension se révèle avérée chez d'autres. C'est ce qui est montré dans le roman *Emma* à travers le personnage de Mrs. Churchill « disliked at least twenty-five years [for] she had never been admitted [...] to be seriously ill » (*E*, 305). À force de doléances et de requêtes tyranniques – parce qu'à chacune de ses crises elle demandait à Frank Churchill de rester à ses côtés, l'empêchant injustement de quitter Enscombe pour rejoindre son père – celle-ci finit par s'aliéner voisins, famille et amis. Sans compter le lecteur. À l'occasion, la mise à l'écart s'avère effectivement double, investissant un second niveau, extradiégétique, comme l'indique par exemple la remarque du critique Tony Tanner avouant trouver Mary Musgrove « unbearable »<sup>323</sup>. Nous aurions quant à nous taxé Mrs. Churchill de ce qualificatif ; différence de cibles, mais chef d'accusation identique, concourant à définir l'hypocondrie comme haut lieu de conflits relationnels.

*-Mr. Woodhouse et la nosophobie : cas particulier de désinvestissement d'autrui*

Nous avons vu la corrélation qu'Austen établissait entre hypocondrie et mise à mal des rapports sociaux. Il est un personnage, néanmoins, qui, *a priori*, ne semble précisément correspondre à aucun des schémas repérés jusqu'à présent.

Mr. Woodhouse ne se sent pas différent des autres, ni même incompris : « His own stomach could bear nothing rich, and he could never believe other people to be different from himself. » (*E*, 16). Il est en outre moins autocentré que les autres

---

<sup>323</sup> Tony Tanner, *Jane Austen*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1986, p. 216.

hypocondriaques car il ne craint pas uniquement pour son propre corps, mais a toujours le souci de la préservation de la santé d'autrui. C'est la raison pour laquelle son attitude névrosée est associée à l'expression « *benevolent nerves* » (*E*, 16, nous soulignons) : à certaines occasions, il fait part de sa peur pour autrui. Ainsi, le commentaire principal qu'il émet, à la simple vision du portrait représentant Harriet Smith, est : « "The only thing I do not thoroughly like is, that she seems to be sitting out of doors, with only a little shawl over her shoulders—and it makes one think she must catch cold." » (*E*, 38). Sa réaction décalée fait sourire et (nouvel écart par rapport aux manifestations hypocondriaques caractéristiques) Mr. Woodhouse reste comique et sympathique tout au long du roman. S'il agace un tant soit peu son beau-fils, John Knightley, il reste néanmoins apprécié et aimé de tous. Nul réel conflit relationnel car si Mr. Woodhouse est pénible, nécessitant l'attention constante d'Emma, il n'est point tyrannique : il n'interdit à personne de se mouvoir, ne contraint personne à rester à ses côtés. Contrairement à Mrs. Churchill, qui entrave fortement les allées et venues de Franck Churchill, lui n'empêche pas sa fille de rejoindre la fête donnée chez les Cole, de se rendre au bal « at the Crown », de se rendre à Randalls et Donwell ou d'entreprendre la petite excursion à Box Hill.

Mr. Woodhouse semble ainsi légèrement différent de ses comparses hypocondriaques. C'est qu'il souffre en réalité d'un trouble similaire mais autre, que le corps médical nomme aujourd'hui la nosophobie. À la différence des hypocondriaques classiques, lui ne croit pas de façon délirante qu'il est malade. Il ne présente pas non plus les symptômes de la maladie dans son propre corps. Il craint simplement constamment de contracter une maladie. C'est là la différence : tandis que le nosophobe craint d'être contaminé, l'hypocondriaque en a la certitude. Ces deux formes de pathologie sont néanmoins très proches. Par commodité, nous nommons l'hypocondrie et la nosophobie « maladies », ou « pathologies » mais en réalité certains médecins et psychanalystes divergent quant à la catégorisation à leur attribuer. Pour certains, l'hypocondrie est une maladie dont la nosophobie est un symptôme potentiel. Pour d'autres la nosophobie est, au même titre que l'hypocondrie, une maladie. Pour notre analyse, il nous suffit de comprendre que l'hypocondrie et la nosophobie sont proches et que ces deux pathologies sont explorées chez Austen.

Dès lors, la question est de savoir pourquoi la romancière s'intéresse à la nosophobie. Elle s'est efforcée de dépeindre l'hypocondrie dans ses effets potentiellement nocifs sur les rapports sociaux ; est-ce également le cas pour la nosophobie ? Nous

voudrions avancer l'idée selon laquelle, chez Mr. Woodhouse, la perte du lien interpersonnel inhérente à la maladie se traduit implicitement, à un autre niveau—sexuel.

En 1914, dans « Pour introduire le narcissisme »<sup>324</sup>, Freud établit une opposition entre « la libido du moi » et « la libido d'objet » (entendue comme libido dirigée vers autrui). « Plus l'une consomme, plus l'autre s'appauvrit » précise-t-il, pour finir par décrire les états narcissiques et hypocondriaques comme opérant aux dépens de la libido d'objet : « la libido retirée au monde extérieur a été apportée au moi, si bien qu'est apparue une attitude que nous pouvons nommer narcissisme. »<sup>325</sup> Se fondant sur ces premières analyses, la théorie psychanalytique avance aujourd'hui l'idée selon laquelle, pour les êtres souffrant de pathologies du narcissisme, le surinvestissement de leur propre corps opère au détriment du corps d'autrui. En d'autres termes, cette pathologie signe l'évitement de ce rapport à l'autre que constitue la sexualité. Considérons la définition complète qu'en donne Bernard Brusset : « la personne réduit son identité à sa maladie, qui devient un objet d'amour et de haine. C'est une pathologie du narcissisme, un repli sur soi complet. *La sexualité*, le rapport à l'autre, le monde extérieur sont désinvestis »<sup>326</sup>. C'est ce même désinvestissement sexuel du corps d'autrui, inhérent aux pathologies du narcissisme, que souligne Diane L'Heureux-Le-Bœuf : « le trouble du corps érogène chez l'hypocondriaque se traduit par la difficulté à éprouver du plaisir avec un autre »<sup>327</sup>. Autrement dit, pour ces deux psychanalystes, le surinvestissement de l'organe hypocondriaque implique un désinvestissement des organes génitaux.

Or c'est précisément l'absence de toute dimension libidinale chez Mr. Woodhouse que Jane Austen souligne implicitement dans *Emma*. Alors que l'héroïne a demandé à son père (I, chapitre 9) s'il pouvait apporter sa contribution au petit carnet que Harriet essaie de constituer, rassemblant charades, énigmes et jeux de mots divers et variés, celui-ci se prend au jeu.

Mr. Woodhouse was almost as much interested in the business as the girls, and tried very often to recollect something worth their putting in. "So many clever riddles as there used to be when he was young—he wondered he could not remember them! but he hoped he should in time." And it always ended in "Kitty, a fair but frozen maid." (*E*, 56)

---

<sup>324</sup> Sigmund Freud, « Pour introduire le narcissisme. », *La vie sexuelle*, Paris, PUF, 1969.

<sup>325</sup> *Ibid.*, p. 82-83.

<sup>326</sup> Bernard Brusset, « Psychopathologie de l'expérience du corps : l'hypocondrie », *Revue internationale de psychopathologie*, n° 20, 1995, p. 529.

<sup>327</sup> Diane L'Heureux-Le-Bœuf, « Trajectoires hypocondrie-soma », *Revue française de psychosomatique*, 2 n° 22, 2002, p. 9-20. Disponible sur :  
URL : [www.cairn.info/revue-francaise-de-psychosomatique-2002-2-page-9.htm](http://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychosomatique-2002-2-page-9.htm).

Une chanson lui vient à l'esprit, mais sa mémoire est parcellaire et Mr. Woodhouse ne peut qu'en répéter le refrain : « Kitty, a fair but frozen maid ». Pourtant les critiques ont noté la facilité déconcertante avec laquelle les lecteurs contemporains de Jane Austen se seraient remémorés, eux, cette ritournelle célèbre, dont fut à l'origine le non moins célèbre acteur et producteur David Garrick (1717-1779). C'est que cette chanson était principalement connue pour ses nombreux accents grivois. Elle file effectivement ouvertement la métaphore sexuelle du feu, de la cheminée et de la bûche à y insérer<sup>328</sup>. Or, de manière significative, cette ritournelle n'est plus pour Mr. Woodhouse qu'un vague souvenir. Un fossé le sépare à présent de ces connotations sexuelles, qu'il ne parviendra d'ailleurs jamais à convoquer de nouveau, enfermé qu'il est dans son souvenir platonique. Cette incapacité à rétablir le lien avec cette chanson évoquant les plaisirs de la chair finit rapidement par définir le personnage sinon comme asexuel, du moins comme sexuellement désinvesti du corps d'autrui. À travers Mr. Woodhouse et la nosophobie apparaît ainsi, de manière singulière, une forme particulière d'aliénation d'autrui, inhérente à la pathologie narcissique : le corps dépourvu d'érotisme et le désinvestissement subséquent du corps de l'autre. Austen représente ainsi différents comportements hypocondriaques, auxquels elle semble néanmoins vouloir attribuer un fondement commun : l'égoïsme.

Nous retiendrons que la prégnance de la thématique pathologique dans les romans austéniens, le degré d'attention que la romancière accorde tout particulièrement à la maladie imaginaire, ainsi que la finesse de sa perception de ces symptômes particuliers – qui, nous semble-t-il, rendent la romancière unique parmi ses contemporains – peuvent sans doute s'expliquer par la particularité du contexte dans lequel Austen évolua. Nous l'avons vu, l'intérêt profond de la romancière pour le motif pathologique constitue une réaction aux changements qui affectèrent le monde médical et la relation thérapeutique au début du XIX<sup>e</sup> siècle.

Il ne s'agit néanmoins pas du seul facteur contextuel pouvant expliquer la particularité de l'analyse clinique austénienne. L'intérêt profond de la romancière pour le

---

<sup>328</sup> La chanson, dont la dernière strophe se clôt sur l'image de la cheminée ramonée (« a well-known cant term for sexual intercourse », nous rappelle Alice Chandler), porte en effet sur la nature irrésistible du désir sexuel, sur la prostitution (Kitty était le nom couramment donné aux femmes de joie), sur la syphilis et les vierges (Fanny). Pour plus de détails, voir Alice Chandler, « "A Pair of Fine Eyes": Jane Austen's Treatment of Sex », *Studies in the Novel*, n° 7. 1, printemps 1975, p. 92.

motif pathologique reflète également la particularité du contexte familial qui fut le sien toute sa vie durant.

### 3.3. Raisons familiales et socio-culturelles du motif pathologique

#### *-Tout est cousu d'enfance*

Après avoir noté non seulement l'omniprésence de la thématique clinique dans ses romans, mais également le traitement particulier que l'auteur en fit, il est difficile effectivement de ne pas évoquer certains faits marquants de la vie de Jane Austen.

La prégnance de la maladie dans les récits austéniens est d'abord le reflet réaliste d'une période à l'évidence différente de la nôtre, où les maladies étaient plus nombreuses car les traitements étaient tout simplement moins efficaces. Wiltshire rappelle cette différence dans « *Medicine, Illness and Disease* », remarque qui ne s'avère pas être un simple lieu commun dépourvu de tout intérêt si l'on prend en compte la précision suivante : « *the eighteenth century is not usually considered as a time of great medical progress.* »<sup>329</sup> La façon qu'avaient les médecins de concevoir le corps n'évolua en effet pas entre le début et la fin de ce siècle ; on continuait d'envisager la physiologie humaine selon un modèle de flux et de reflux, de fluides et d'obstructions, dans une stase conceptuelle peu propice à l'invention de traitements innovants et au recul de la maladie<sup>330</sup>.

À cette première caractéristique liée au domaine médical de l'époque, on pourrait ajouter que le début du XIX<sup>e</sup> siècle, lui aussi, fut en un sens marqué du sceau particulier de la maladie. Faut-il le rappeler, l'âge de la Régence (1811-1822) fut profondément marqué par la maladie du roi George III. Le roman *Emma* s'ouvre d'ailleurs sur une dédicace au Prince Regent, écrite en Novembre 1815, à la demande expresse du bibliothécaire du futur George IV dont l'admiration pour la femme de lettres anglaises était sans bornes.

---

<sup>329</sup> John Wiltshire, « *Medicine, Illness and Disease* », dans J. Todd (éd.), *Jane Austen in Context*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2005, p. 311.

<sup>330</sup> *Ibidem*, p. 311.

Mais il faudrait avant tout prendre en compte le contexte familial et personnel de la romancière pour parfaitement saisir les raisons qui, assurément, poussèrent Austen à traiter du motif pathologique comme elle le fit. Les exégèses évoquent fréquemment la propre maladie de la romancière, fortement affaiblie les deux dernières années de sa vie et notamment lors de la rédaction de *Persuasion* entre août 1815 et août 1816. On considéra longtemps que cette dernière avait succombé, en juillet 1817 et à l'âge de 41 ans, à la maladie d'Addison ; diagnostic rétrospectif, notamment posé par le biographe John Halperin en 1984, mais aujourd'hui encore sujet à controverse<sup>331</sup>. Une chose est sûre, Austen ne partit pas dans de terribles souffrances. Dans une lettre adressée à son amie Anne Sharp, datée de mai 1817, elle écrit : « My head was always clear, & I had scarcely any pain » (#145)<sup>332</sup>. Mais elle était alanguie et gardait de plus en plus le lit. Ses lettres dans leur ensemble témoignent du fait qu'elle associait en règle générale moins la maladie à la douleur qu'à la solitude. « "I feel rather languid and solitary—perhaps because I have a cold" » écrit-elle par exemple à sa sœur Cassandra en juin 1808 (# 51)<sup>333</sup>.

On oublie plus souvent qu'Austen frôla la mort durant l'été 1783, alors qu'elle n'avait que huit ans, suite à une épidémie déclarée à Southampton près de son école, qui fit perdre la vie à sa propre tante Mrs. Cooper<sup>334</sup> et qui nécessairement confronta assez abruptement la jeune Austen au fait que la maladie pouvait signer de manière irrémédiable la séparation avec des êtres chers.

À l'évocation de la maladie comme vecteur de séparation sociale, on songe également au secret qui longtemps entourait l'existence de son frère George, de dix ans son aîné, souffrant d'un retard mental et qui n'eût, semble-t-il, jamais accès au langage. Les critiques ont longtemps occulté l'existence de George Austen (1766-1838), nombreux considérant que la famille de Jane n'était composée que de sept enfants. C'est qu'il n'est fait mention qu'à de très rares occasions à George dans les lettres de famille restantes, non brûlées par Cassandra. « He is not mentioned in Jane's Letters » souligne par

---

<sup>331</sup> Pour plus de détails concernant ce diagnostic rétrospectif controversé, voir :

Claire Tomalin, *Jane Austen: a Life*, Londres, Penguin, 1997, p. 287-288 ; K. G. White, « Jane Austen Addison's Disease: an Unconvincing Diagnosis », *Medical Humanities*, n° 35, 2009, p. 98-100 ; Richard Allen Greene, « What Really Killed Jane Austen », *CNN*, [en ligne], 2 décembre 2009, [Consulté le 7 juillet 2015]. Disponible sur : <http://edition.cnn.com/2009/SHOWBIZ/books/12/02/jane.austen.death>

<sup>332</sup> Dans R. W. Chapman (éd.), *Jane Austen's Letters to her Sister Cassandra and Others*, Oxford, Oxford University Press, 1932.

<sup>333</sup> *Ibidem*.

<sup>334</sup> Claire Tomalin, *Jane Austen: A Life*, Londres, Penguin, 1997, p. 36.

exemple Deirdre Le Faye<sup>335</sup>. « There is no record of any visits to their afflicted brother and son » ajoute Claire Tomalin, qui souligne l'existence de ce non-dit d'abord familial : « To them [the members of his family], although they made sure he was cared for, he remained unmentionable ; another silence in Jane Austen's life »<sup>336</sup>. George est par exemple le seul des fils Austen à ne pas apparaître, en 1827, dans le testament maternel. David Nokes ajoute que ce silence se prolongea jusqu'à la mort de ce dernier, en 1838, puisqu'il fut enterré « in an unnamed grave », dans l'anonymat le plus total<sup>337</sup>. Le silence familial entourant l'existence de George fut tel que les premières biographies de la romancière oirent de le mentionner<sup>338</sup>. Ce n'est qu'assez tardivement et progressivement que cet oubli fut réparé. De manière assez virulente, David Nokes mit un terme définitif à cette propension à l'oubli en lui accordant une place de choix, en 1997, dans *Jane Austen, a Life*, lui dédiant le chapitre d'ouverture « Family Secrets »<sup>339</sup>.

Jane Austen connaissait ainsi personnellement deux enfants retardés : son propre frère et son petit cousin Hastings qui, à deux ans, « could neither stand up nor speak, though he made a great noise. He had frequent convulsive fits. His eyes looked odd; anyone could see this was not a normal little boy »<sup>340</sup> ; retards qui amèneront sa grand-mère, Philadelphia Hancock, à exprimer la crainte, fondée, « of his being like poor George Austen »<sup>341</sup>.

Or ces enfants au développement si semblable eurent des destins diamétralement opposés ; différence à laquelle Jane Austen fut souvent confrontée puisqu'elle était très proche de sa cousine et amie Eliza Hancock, mère du jeune Hastings, qu'elle finit en outre par côtoyer plus fréquemment lorsque celle-ci devint sa belle-sœur en épousant Henry en 1797<sup>342</sup>. Si Hastings fut toujours protégé par sa mère, choyé et entouré de soins

---

<sup>335</sup> Jane Austen, *Jane Austen's Letters*, 3<sup>ème</sup> éd., D. Le Faye (éd.), Oxford, Oxford University Press, 1997, p. 487.

<sup>336</sup> Claire Tomalin, *Jane Austen: A Life*, Londres, Penguin, 1997, p. 26 et p. 192.

<sup>337</sup> David Nokes, *Jane Austen: A Life*, Berkeley, University of California Press, 1997, p. 525.

<sup>338</sup> Pour plus de détails sur les biographes et critiques qui commirent cette erreur, la réparation progressive de ce tort initial et les réactions critiques au sort de ce fils intellectuellement défaillant, voir : Patricia Ard, « George Austen's Absence from Family Life: The Shifting Biographical Response », *Persuasions* [en ligne], n° 34. 1, janvier 2013, [Consulté le 20 avril 2014]. Disponible sur: <http://www.jasna.org/persuasions/on-line/vol34no1/ard.html>

<sup>339</sup> On pourra noter au passage que, parmi les critiques ayant tenté de rétablir la vérité, Tomalin elle-même commet encore une erreur en datant la naissance de George à 1860 au lieu de 1866. Claire Tomalin, *Jane Austen: a Life*, Londres, Penguin, 1997, p. 347.

<sup>340</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>341</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>342</sup> Avant de décéder, en octobre 1801, « the fat, fair baby [...] had been the plaything of all the Austen family at Steventon ». *Ibid.*, p. 186.

maternels constants<sup>343</sup>, George, le frère de Jane Austen, fut quant à lui séparé du cercle familial pour être élevé par les Culham, une famille d'un village voisin. On estime que Jane avait environ quatre ans lorsque son frère quitta le presbytère de Steventon pour Monk Sherborne, situé quelques lieues plus loin que Basingstoke<sup>344</sup>. L'accent mis par Austen sur la maladie comme invalidité, comme séparation des êtres, trouve peut-être sa cause dans ce drame familial que la critique passa longtemps sous silence.

Dernier fait marquant en terme clinique et qui affecta la famille Austen des années durant : la mère de Jane Austen, Cassandra Leigh-Austen, souffrait d'hypocondrie chronique. Ses plaintes sans fondement étaient monnaie courante au sein du Presbytère et leurs répercussions se firent peut-être d'autant plus personnellement ressentir à l'été 1798 que Jane Austen était seule chez ses parents et que ce fut à elle qu'incomba la charge de s'occuper de toute la maisonnée<sup>345</sup>. Épisode représentatif de l'ampleur de la névrose maternelle : entre l'été 1798 et décembre de la même année, Mrs. Austen ne quitta pour ainsi dire jamais sa chambre. Lorsqu'enfin, se jugeant suffisamment rétablie, elle fit une apparition en décembre à l'étage inférieur, Jane la décrivit comme suit : « My mother made her *entrée* into the dressing-room through crowds of admiring spectators yesterday afternoon »<sup>346</sup>, sans pour autant cesser de se plaindre, ajoute Austen, d'un « Asthma, a Dropsy, Water in her Chest & liver disorder »<sup>347</sup>. Les lettres écrites par la romancière à sa sœur et confidente Cassandra témoignent de la nature de la réaction filiale :

It began to occur to me that I had been somewhat silent as to my mother's health for some time, but I thought you could have no difficulty in divining its exact state—you, who have guessed so much stranger things. She is tolerably well [...] She would tell you herself that she has a very dreadful cold in her head at present; but I have not much compassion for colds in the head without fever or sore throats<sup>348</sup>.

Il s'agit là d'une lettre représentative de l'attitude de Jane Austen envers sa mère, à mi-chemin entre amusement et lassitude ; l'omission confinant à une forme d'ostracisation.

---

<sup>343</sup> « [Eliza was] a tenderly attentive mother », « she did everything she could to encourage him to develop. Touchingly, she insisted that he was always acquiring new accomplishments, even if it was only 'doubling his *prodigious* fists' and boxing 'quite in the English style' [...] [she] boasted the 'wonderful endowments of my *wonderful* brat', and never considered putting little Hastings into care away from home ». *Ibid.*, p. 10 et p. 53.

<sup>344</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>345</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>346</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>347</sup> *Idem*.

<sup>348</sup> Jane Austen, *Jane Austen's Letters*, D. Le Faye (éd.), Oxford, Oxford University Press, 2011, p. 39.



Ces éléments biographiques nous semblent en partie expliquer la façon particulière dont Austen traite la maladie dans ses romans. Son insistance sur la mise à mal des rapports à l'autre – à travers les notions d'invalidité et d'exclusion pour les maladies réelles, à travers celle d'égoïsme pour l'hypocondrie – paraît liée à sa double expérience de séparation, fraternelle et filiale. Comme si tout, en définitive, était cousu d'enfance<sup>349</sup>.

### *-Le culte de la sensibilité*

Reste, selon nous, un troisième et dernier élément contextuel à prendre en considération. Nous voudrions à présent démontrer que le traitement austénien de la maladie constitue une réponse à des traditions socio-culturelles communément associées aux classes privilégiées. Nous avons évoqué l'association opérée par Austen entre les constitutions goutteuses et les hommes appartenant, sinon à l'aristocratie, du moins à la *gentry*. La romancière définit cette maladie comme le résultat direct de conditions de vie aisées, signifiant pour certains inactivité voire penchant pour les plaisirs de la table, principalement la boisson.

Les femmes ne sont néanmoins pas exemptes de travers cliniques directement liés à leur statut social. Rappelons ainsi que, bien que les hypocondriaques des romans éprouvent en général des difficultés à définir précisément le type de douleurs qui les assaillent ainsi que leurs emplacements exacts, les figures féminines sont nombreuses à évoquer, de manière allusive, leurs nerfs. Nous l'avons vu, la propension à prétendre souffrir des nerfs constitue un point commun entre des personnages aussi divers que Mrs. Bennet, Mrs. Churchill, Mrs. Musgrove et Mrs. John Knightley.

Ces multiples références à la délicatesse des nerfs féminins ne sont pas anodines. Elles doivent être mises en rapport avec un mouvement culturel qui marqua le XVIII<sup>e</sup> siècle : « the Cult of Sensibility ». Nous le savons, dans les années 1740 à 1770,

---

<sup>349</sup> « Tout est cousu d'enfant » est la conclusion du professeur Philifor dans le petit conte philosophique constituant le chapitre 5 de *Ferdydurke*. Nous vous renvoyons plus spécifiquement à la première traduction française de cet ouvrage de Witold Gombrowicz, faite par l'auteur lui-même en collaboration avec Roland Martin, sous le pseudonyme de Brone (Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, Brone (trad.), Paris, éd. Julliard, 1958) plutôt qu'à la seconde, faite par Georges Sédin, où l'expression « cousu d'enfant » a été remplacée par « doublé d'enfant ». (Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, George Sédin (trad.), Paris, Gallimard, 2013 (1973)).

qualifiées rétrospectivement de « Age of Sensibility », sentiments et pathos furent mis à l'honneur ; le roman sentimental tirant notamment ses lettres de noblesse de sa capacité à émouvoir le lecteur et à lui faire verser bien des larmes<sup>350</sup>. À cette époque, la capacité à faire preuve de sensibilité était ainsi éminemment valorisée. La veine sentimentaliste voulait que la faiblesse – presque malade – des femmes soit perçue de manière positive ; la femme vertueuse possédant de manière caractéristique des nerfs délicats. On songe au roman *Pamela or Virtue Rewarded* (1740) dans lequel Samuel Richardson fait précisément de la délicatesse et de la faiblesse de son héroïne des qualités attirantes pour les êtres du sexe opposé, notant par exemple les réactions passionnées du maître de maison Mr. B. lorsqu'à plusieurs reprises Pamela tombe à genou ou perd connaissance (Letter XV). Au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, cette capacité émotionnelle était ainsi louée, car elle était gage de supériorité à la fois morale et sociale. « Sensibility [...] became a marker of superiority, and, more broadly, of class difference » décrit John Wiltshire, qui précise : « 'Nerves' were the lady's claim to superior social status, the mark, indeed, of her being a lady. »<sup>351</sup> Les multiples références des femmes des romans austéniens à la fragilité de leurs nerfs trouvent ainsi une explication culturelle : leur besoin outrancier d'afficher ce qui fut un temps considéré comme un signe de délicatesse et de raffinement s'assimile à une tentative de signer leur supériorité et leur appartenance aux rangs supérieurs de la société. Leur association systématique au symptôme hypocondriaque dans les romans austéniens, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle voire au début du XIX<sup>e</sup>, relève ainsi d'une critique du « Culte de la Sensibilité ».

#### *-L'hypocondrie symptomatique des classes sociales supérieures*

Comme elle l'a fait avec ses personnages masculins souffrant de la goutte, Austen va sous-entendre qu'avoir des nerfs sensibles constitue en réalité moins une marque de noble appartenance digne d'être valorisée, qu'un travers qu'il conviendrait, sinon d'éradiquer, du moins de masquer ; le résultat d'une vie marquée par la vacuité et l'ennui. Car la romancière semble associer cette propension à l'hypocondrie – et au consumérisme médical en résultant – à une catégorie sociale particulière. Plus précisément, elle assigne

---

<sup>350</sup> Janet Todd évoque « an indulgence in and display of emotion », *Sensibility, an Introduction*, Londres-New York, Methuen, 1986, p. 8.

<sup>351</sup> John Wiltshire, « Medicine, Illness and Disease », dans J. Todd (éd.), *Jane Austen in Context*, Cambridge- New York [etc.], Cambridge University Press, 2005, p. 11.

cette attitude nombriliste à l'oisiveté excessive de certains membres des classes sociales supérieures ; tare potentiellement induite par l'absence de nécessité de travailler pour l'obtention de revenus.

Dans *Sanditon*, la maladie apparaît ainsi comme un « luxe » que s'accordent certains privilégiés. Considérons la description de Mr. et Mrs. Heywood, couple affairé car parents de quatorze enfants et dont il a été précisé qu'ils ne s'accordent que peu d'extras, ne voyageant pour ainsi dire jamais ; caractéristiques les plaçant aux antipodes des nobles, célibataires et hypocondriaques Parker dominant le roman et adeptes, quant à eux, des stations balnéaires :

They [the Heywoods] had very pretty Property—enough, had their family been of reasonable Limits to have allowed them a very gentlemanlike share of Luxuries and Change—enough for them to have indulged in a new Carriage and better roads, an occasional month at Tunbridge Wells, and symptoms of the Gout and a Winter at Bath;—but the maintenance, Education and fitting out of fourteen Children demanded a very quiet, settled, careful course of Life—and obliged them to be stationary and healthy at Willingden. (*S*, 330)

La critique d'Austen est amusée, opérant de biais, mais pas moins présente. L'antithèse « indulged in [...] symptoms of the Gout » est particulièrement frappante ; elle associe un verbe habituellement suivi d'un complément connoté positivement (puisque « to indulge in » signifie « to allow oneself to have something enjoyable ») à, dans le cas présent, un complément aux connotations habituellement négatives – la maladie. Le message est par conséquent marquant : les Heywood ont, quant à eux, autre chose à faire que de jouer à être malades. Austen laisse ainsi entendre que de nombreuses plaintes hypocondriaques trouveraient leur origine dans un défaut d'occupation ; comme si la maladie, luxe de gentilhomme, relevait même d'un choix ; les Heywood ayant décidé qu'ils n'avaient pas le temps d'être malades. Cette remarque passagère constitue ainsi, de la part d'Austen, une critique importante, ou disons – avec les mots de Daniel Sibony, qualifiant au départ l'éthique de Lévinas mais dont les propos s'adapteraient en tout point ici – une riposte à « l'égoïsme du sujet qui, bardé de confort et de savoir, ne pense qu'à « être », qu'à affirmer le souci de lui-même »<sup>352</sup>.

---

<sup>352</sup> Daniel Sibony, *Don de soi ou partage de soi ? Le drame Lévinas*, Paris, Odile Jacob, 2000, p. 9.

Qu'en de nombreuses occasions, la maladie puisse s'avérer une simple occupation venant combler le vide d'une existence aisée et dépourvue d'activité physique ou intellectuelle salubre, c'est ce que laisse également entendre une brève remarque venant qualifier l'attitude de Lady Bertram dans *Mansfield Park*. Celle-ci, dépeinte tout au long du roman comme lasse et constamment étendue sur son sofa, entreprend en un point du roman d'écrire une lettre et se trouve prise au dépourvu, freinée dans son élan. Parce qu'elle vient d'apprendre que la nouvelle qu'elle s'apprêtait à communiquer – celle, précisément, de la maladie de Mr. Grant et du départ subséquent du couple Grant pour un séjour curatif à Bath – a déjà été donnée, Lady Bertram se retrouve sans ne plus rien avoir à écrire. Sa déroute confirme la nature centrale de la maladie, devenue occupation principale de certains gentilhommes ou de leurs épouses.

La critique des plaintes hypocondriaques cible également plus particulièrement la *Gentry* dans cette description d'Arthur Parker, extraite du chapitre 5 de *Sanditon* :

It is unfortunate for poor Arthur, that, at his time of Life he should be encouraged to give way to Indisposition. It is bad;—it is bad that he should be fancying himself too sickly for any Profession (S, 343-344)

Énoncé non pas par la voix narrative mais par le frère d'Arthur – habituellement peu enclin à critiquer sa fratrie hypocondriaque mais ici forcé par les remarques de Mary et de Sidney de constater les faits –, le reproche est plus direct et plus appuyé. Car la maladie est ici définie comme une échappatoire au travail et l'attitude d'Arthur décrite comme d'autant moins louable qu'elle dessert autrui. Voici le reste de la description :

it is bad that he should be fancying himself too sickly for any Profession—and sit down at one and twenty, on the interest of his own little Fortune, without any idea of attempting to improve it, or of *engaging in any occupation that may be of use to himself or others*. (S, 343-344, nous soulignons)

La critique austénienne de l'attitude hypocondriaque paraît ainsi relativement ciblée, tant dans les individus visés que dans son chef d'accusation. Dirigée peut-être encore plus précisément à l'encontre de ceux pour qui l'hypocondrie semble aller jusqu'à s'apparenter à un choix, en lien avec un certain niveau de vie, l'accusation pointée en

continu l'impact non pas simplement personnel mais général de cette pathologie, essentiellement dépeinte comme préjudiciable à autrui.

La représentation de la maladie est ainsi, chez Austen, au service à la fois d'une comédie de mœurs et d'un didactisme moralisant. En résumé, que ce soit dans sa description de la maladie feinte ou avérée, dans sa critique du traitement médical ou dans sa valorisation des soins chaleureux et constants de l'entourage compatissant, la romancière a toujours en ligne de mire l'importance de la « sympathy » et les nombreuses atteintes à celle-ci. Nous l'avons vu, les valeurs morales de la compassion ou de la bienveillance sont également à entendre comme « *sympatheia* » et « veillée du patient », c'est-à-dire dans leur acception clinique. En d'autres termes, à travers la pathologie, et sous couvert de l'humour, la romancière analyse la centralité des rapports sociaux et interroge de manière originale tant la puissance de l'altruisme que de l'individualisme.

La réflexion de Jane Austen sur la maladie nous paraît ainsi présenter deux pans corrélés : l'un centré sur la question de la place de la « sympathy » dans la société contemporaine, l'autre axé autour de la question de la définition de la *gentry*. Telle est la raison pour laquelle nous avons utilisé les termes de didactisme moralisant : la représentation austénienne du domaine médical sert au final une redéfinition précise du terme de gentleman. Qu'est-ce qu'être un *gentleman* – ou son épouse – à la fin du XVIII<sup>e</sup>, début du XIX<sup>e</sup> siècle en Angleterre, selon Austen ?

La définition du *gentleman* repose-t-elle sur le niveau de richesse et le statut social de la personne en question, comme le suggère par exemple Sir Elliot dans *Persuasion* ? Pour rappel, dans les premières pages du roman, Mr. Shepherd, voulant évoquer le Capitaine Wentworth, mais ayant omis le nom de ce dernier, le décrit par le terme de « gentleman » à son ami Sir Walter Elliot :

[Mrs. Croft] is sister to a gentleman who did live amongst us once; she told me so herself: sister to the gentleman who lived a few years back at Monkford. Bless me! what was his name? At this moment I cannot recollect his name, though I have heard it so lately. Penelope, my dear, can you help me to the name of the gentleman who lived at Monkford: Mrs Croft's brother? (*P*, 16)

Or cette description ne permet pas au baronnet de reconnaître ladite personne (« I have no conception whom you can mean, Shepherd; I remember no gentleman resident at

Monkford since the time of old Governor Trent », 17). Comme l'indique la triple occurrence du nom « gentleman » dans les propos de Shepherd, ainsi que la reprise de ce terme par Sir Elliot, la question n'est pas tant d'établir la défaillance mémorielle de l'un ou l'autre personnage que de poser la question de la définition du terme de Gentleman. L'incompréhension entre les deux hommes repose effectivement sur leur conception différente de la réalité que recouvre ce substantif. Apprenant finalement qu'il s'agit du Capitaine Wentworth, la réaction de Sir Elliot témoigne de ce clivage :

"Wentworth? Oh! ay,—Mr Wentworth, the curate of Monkford. You misled me by the term gentleman. I thought you were speaking of some man of property: Mr Wentworth was nobody, I remember; quite unconnected; nothing to do with the Strafford family. One wonders how the names of many of our nobility become so common." (*P*, 17)

La triple négation (« nobody », « unconnected », « nothing ») signe le refus du baronnet de qualifier le Capitaine de Marine de *gentleman*, car selon lui, et comme bon nombre des contemporains de Jane Austen, cette dénomination se résume au statut social de l'individu. Mr. Shepherd, avocat de profession, prend, quant à lui, principalement en compte la morale et les bonnes manières de l'individu, comme en témoigne la façon dont il a précédemment décrit l'amiral Croft (« quite the gentleman in all his notions and behaviour » 16) ; « he said he sometimes took out a gun, but never killed; quite the gentleman. » 16) et son épouse (« Mrs. Croft is a very well-spoken, genteel, shrewd lady » 16). Austen, qui s'est gaussée de l'attachement excessif et narcissique dont faisait preuve Sir Elliot à l'égard de son titre de baronnet – comme elle ridiculise le souci orgueilleux du rang, prenant forme dans le comportement hautain de l'aristocrate Lady Catherine de Bourgh dans *Pride and Prejudice* ou encore dans les attitudes dédaigneuses de Mrs. Elton, de Mrs. Churchill et de sa fille dans *Emma* – et qui, de plus, nous l'avons montré jusqu'ici, souligne l'importance fondamentale des bonnes manières, offre quant à elle une définition se situant entre ces deux pôles, moins axée sur le critère de la richesse que sur celui de la morale<sup>353</sup>.

---

<sup>353</sup> Le roman *Emma* confirme on ne peut plus clairement l'idée qu'être un *gentleman* ne signifie pas, pour Austen, uniquement être fortuné, et encore moins afficher ostensiblement sa richesse, mais, au contraire, faire preuve de bienveillance altruiste. L'héroïne, quant à elle, tend, au départ, à associer cette dénomination honorifique uniquement à la fortune. Alors que Mr. Knightley arrive chez les Cole non pas à pied mais en voiture (« [in] his carriage [...] as became the owner of Donwell Abbey »), l'héroïne ne peut s'empêcher d'adresser la remarque suivante à son ami : « This is coming as you should do [...] like a gentleman » (*E*, 167). Selon elle, la définition du « gentleman » se fonde ainsi principalement sur le rang social, la possession d'une propriété terrienne comme d'un *carriage*. Or cette définition est considérée comme parcellaire,

Plus précisément, par ses divers rappels de la nécessité de la politesse, de la bienveillance et de la compassion, Austen nous semble effectivement vouloir redéfinir les contours de la *genteel society* en remplaçant au cœur de celle-ci les valeurs morale et sociale de la « sympathy ». La distinction opérée par Mr. Knightley dans le roman *Emma*, entre les termes français et anglais « aimable » et « amiable » est en ce sens tout à fait éclairante. Selon lui, l'attitude de Frank Churchill n'est pas celle d'un véritable gentleman anglais mais, bien plutôt, celle d'un aristocrate français<sup>354</sup> :

No, Emma, your amiable young man can be amiable only in French, not in English. He may be very 'aimable', have very good manners, and be very agreeable; but he can have no English delicacy towards the feeling of other people: nothing really amiable about him.  
(*E*, 118)

Divers enjeux se logent au sein de ces lignes. Roger Sales y lit avec justesse une animosité à l'égard de la France, à laquelle il assigne deux origines principales. La première est liée au contexte politique de l'époque. *Emma* fut publié les Guerres Napoléoniennes à peine finies, alors que le débat relatif aux mérites des valeurs françaises et anglaises battait encore son plein<sup>355</sup>. La seconde est liée aux sentiments personnels de Knightley. Épris d'Emma et jaloux de Frank, sa francophobie est double : « it is Francophobia in a double sense : dislike of the country as well as jealousy of a man called Frank »<sup>356</sup>, propose Roger Sales de manière convaincante. Au-delà de ces problématiques politiques et personnelles, c'est néanmoins la centralité dévolue à la préservation du rapport à l'autre (« delicacy towards the feeling of other people ») qui est ici mise en exergue. Plus loin dans le roman, la description du Capitaine Harville vient confirmer ce point : « Captain Harville, though not equalling Captain Wentworth in manners, was a perfect gentleman, unaffected, warm, obliging » (*P*, 65). Lui n'a pas une conscience narcissique de son statut social élevé, qui viendrait faire barrière aux relations sociales. Au contraire, la main toujours tendue vers autrui, il est chaleureux et avenant. Ce sont des

---

comme le souligne la remarque ironique de Knightley : « How lucky that we should arrive at the same moment! for, if we had met first in the drawing-room, I doubt whether you would have discerned me to be more of a gentleman than usual.—You might not have distinguished how I came, *by my look or manner* » (*E*, 167, nous soulignons). On apprendra par la suite la raison qui le poussa à recourir à son attelage : il le fit pour ramener les pauvres et faibles Miss Bates et Miss Fairfax, définissant ainsi l'altruisme et la courtoisie comme les véritables qualités d'un *gentleman*.

<sup>354</sup> Roger Sales, *Jane Austen and the Representation of Regency England*, Londres, Routledge, 2002 (1994), p. 144-145.

<sup>355</sup> *Ibidem*, p. 144-145.

<sup>356</sup> *Ibid.*, 145.

qualités altruistes qui le caractérisent. Pour conclure, être *gentleman* – ou épouse de *gentleman* – c'est ainsi, et avant tout, être « genteel », faire preuve de délicatesse, prendre l'autre en considération. Selon Austen, la *gentry* est menacée dans son existence si ses membres ne veillent pas à faire prévaloir cette attitude altruiste.

Cependant, semble vouloir rappeler la romancière, faire preuve de délicatesse envers autrui ne signifie pas être délicat. L'appartenance à cette communauté ne doit pas reposer, pas même partiellement, sur le fait d'avoir, par exemple, pour les hommes, la goutte ; pour les femmes, les nerfs à vif. Autrement dit, la faiblesse et l'hypocondrie ne doivent plus être les indicateurs de cette catégorie sociale, car la « gentility » ne doit pas se définir par l'inactivité. Telle est l'entreprise d'édification morale de la romancière : la représentation austénienne de la maladie est en ce sens une exhortation à fuir l'oisiveté. Être propriétaire terrien et fortuné ne signifie pas être inactif. Appartenir aux classes aisées de la société implique au contraire des responsabilités tant sociales que morales envers autrui, qu'il s'agit de rappeler et non point d'occulter. Nous partageons par conséquent le point de vue de Jonathan Grossman, selon lequel « though etiquette might concern everybody, in *Emma* it is the *veritable labor* of the leisure class »<sup>357</sup> et étendrons son propos à l'ensemble des romans. Nous souhaitons également insister sur le même point : « there is a great deal of difference between simply acknowledging that manners matter socially in Austen's portrayals and understanding that the production of etiquette is *a primary and defining function* of the historical class that she depicts »<sup>358</sup>, non sans apporter du reste une précision d'importance. La préservation de la « sympathy », c'est-à-dire du rapport à autrui, telle est avant tout ce à quoi doit œuvrer le véritable *gentleman* pour Austen. La réflexion de la romancière s'apparente ainsi à une tentative de redresser les conduites de ses contemporains. Il faut subvertir la sympathie tant à l'orgueil qu'à la paresse : voilà l'entreprise d'édification morale proposée par Austen.

Les romans ont ainsi une visée didactique : dénoncer les travers de la société – et notamment la société de consommation, les modifications architecturales et paysagères, mais également l'hypocondrie – correspondant tous à une menace individualiste, afin de proposer un modèle social reposant sur le mariage, la propriété et les bonnes manières

---

<sup>357</sup> Jonathan Grossman, « The Labor of the Leisured in *Emma*: Class, Manners, and Austen », *Nineteenth-Century Literature*, n° 2, vol. 54, California, University of California Press, 1999, p. 150 (nous soulignons).

<sup>358</sup> *Idem*, p. 158 (nous soulignons).



(« marriage », « propriety » and « property »), inscrivant au cœur de la société la précellence des rapports sociaux.

Il ressort ainsi deux derniers points de notre analyse. En premier lieu, que le texte ne nous paraît par conséquent pas relever d'une idéologie radicale. La fiction austénienne ne constitue nullement une attaque virulente de l'ordre social et moral de la société de son époque. L'objectif n'est point de transformer radicalement la société, de la subvertir. Au contraire, il s'agit, en soulignant les différents points menaçant cet ordre, en offrant une satire des manquements à la figure idéale du *gentleman*, de chercher à préserver ce monde, « the fabric of society » que la romancière sent sur le point de se rompre. L'optique est celle du rétablissement, de l'amélioration et de la pérennisation d'une société plus morale et ordonnée autour des trois piliers sociaux cités à l'instant, favorisant les rapports sociaux. En d'autres termes, Jane Austen nous paraît avoir à cœur de remailler le monde. Nous nous situons, de fait, aux antipodes de Marvin Mudrick, W. H. Harding, Richard Simpson et Reginald Ferrar par exemple – représentants de toute une nouvelle tradition critique voulant faire d'Austen une romancière subversive –, et partageons plutôt les avis de Marilyn Butler, Alistair Duckworth, Douglas Jefferson, Laura Mooneyham, Tony Tanner et autres, avec qui nous pourrions conclure : « that Jane Austen held many Tory sympathies need hardly be questioned : but it doesn't follow that her work is uncritical of her society in many profound ways<sup>359</sup> » ; « [she was] committed to the traditional values of a Christian humanist culture »<sup>360</sup>.

Enfin, nous avons également tâché de démontrer l'existence d'un lien – entre les romans mais également au sein de ceux-ci – entre des thématiques traditionnellement traitées séparément par la critique. Les représentations austéniennes du mariage, du théâtre, de la maladie, de la ville et de la campagne sont en réalité des préoccupations majeures unies par un même fil directeur<sup>361</sup>. À travers ces diverses thématiques, nous l'avons indiqué, tout l'enjeu de la réflexion austénienne est, selon nous, de révéler le rôle essentiel de la médiation d'autrui.

Or, opérer ce constat n'est pas aussi anodin qu'il n'y paraît de prime abord. Ce n'est rien moins que la place de la romancière au sein de l'histoire littéraire britannique qui nous est, de fait, indiquée. Austen définit les relations sociales comme centrales car

---

<sup>359</sup> Tony Tanner, *Jane Austen*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1986, p. 5.

<sup>360</sup> Alistair Duckworth, *The Improvement of the Estate: a Study of Jane Austen's Novels*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1971, p. 3.

<sup>361</sup> Témoignant de la porosité de ces limites thématiques, la maladie s'avère théâtrale par exemple, de la même façon que le théâtre est « an infection » (*MP*, 190).

c'est dans le rapport à l'autre que le sujet va, selon elle, pouvoir non seulement accéder à la félicité et à la moralité, mais également se définir. En d'autres termes, pour la romancière, le rapport à l'autre permet à l'être de se définir en termes d'appartenance à une communauté. Pour le dire autrement, l'individu existe essentiellement en tant que membre d'un groupe (ici la *gentry*, respectueuse du domaine et de la « sympathy »). En outre, le sujet se construit également dans son rapport à autrui parce que la bienveillance et la compassion constituent les devoirs de cette communauté. Or cette conception de l'identité en termes d'appartenance à un groupe, ce mode de représentation du sujet, dont l'identité est fondamentalement conçue dans le rapport à autrui, ancre la romancière dans la tradition classique du XVIII<sup>e</sup>. Ce n'est qu'avec le roman moderne, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, qu'un changement dans le mode de représentation du sujet s'opérera, en venant à célébrer un individualisme radical et assumé<sup>362</sup>. À ce stade de notre analyse, la romancière nous paraît au contraire insister sur la centralité des rapports sociaux afin d'établir tant la puissance de l'altruisme que le danger de l'individualisme.

---

<sup>362</sup> Jacob Burckhardt, *La Civilisation de la Renaissance en Italie : un essai*, H. Schmitt (trad.), Paris, Plon, 1958 (1860).

# **Chapitre III**

## **L'écriture ambiguë**

## 1. Jane Austen tirant les ficelles

À la conception d'un ordre social et moral clairement défini (fondé sur les piliers du mariage, de la propriété et de la bienséance) et accordant une place de choix au rapport à l'autre, correspond la création d'une structure romanesque des plus cadrées, prenant en haute considération ce lien particulier à autrui qu'est cette fois le lien avec le lecteur. En d'autres termes, la volonté de Jane Austen d'œuvrer à un monde ordonné et harmonieux transparaît à un autre niveau, tout aussi essentiel : celui de son écriture. Au-delà du thématique, le genre du roman, mais également la structure, les procédés stylistiques et narratifs utilisés témoignent de préoccupations similaires : un souci d'ordre prenant toujours en compte le lien à autrui, et ici plus précisément avec le lectorat. Une analyse des procédés d'écriture devrait permettre de mettre en valeur la nature particulière de ce *textus* aux mailles finement mais fermement entrelacées.

### 1.1. Stratégies de cadrages : un *textus* organisé

L'intégralité de l'œuvre de Jane Austen nous semble témoigner d'une volonté de cadrage par l'écriture. Il convient, avant d'en analyser les modalités dans le détail, de définir précisément ce que nous entendons par cette expression. Si le cadrage est, à l'évidence, l'action de cadrer, c'est-à-dire de mettre en place un ou plusieurs cadres, qu'est-ce, précisément, qu'un cadre ? Quelle fonction remplit-il ?

S'appuyant sur trois variantes linguistiques du mot, française (« cadre »), anglaise (« frame ») et italienne (« cornice »), Louis Marin a souligné « la remarquable polysémie de l'artefact du cadre entre supplément et complément, ornement gratuit et dispositif nécessaire »<sup>363</sup>. Les sens français et anglais insistent en effet sur la nature nécessaire du dispositif (en mettant réciproquement l'accent sur la notion de bordure et sur « la substructure du support et de la surface de la représentation »<sup>364</sup>), tandis que l'expression italienne envisage essentiellement le cadre comme un « ornement d'extrémité »<sup>365</sup>. La distinction est d'importance car, chez Austen, le cadre ne remplit pas cette dernière

---

<sup>363</sup> Louis Marin, « Le cadre de la représentation et quelques unes de ses figures », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 24, été 1988, p. 67.

<sup>364</sup> Louis Marin, *op. cit.*, p. 63.

<sup>365</sup> *Ibidem*, p. 67.

fonction : il n'est pas purement décoratif. Par cadre et cadrage, nous entendons mise en place d'un « dispositif nécessaire », qu'il va à présent falloir décrire plus précisément.

Dans sa réflexion sur le cadre, Georg Simmel insiste sur un détail intéressant : celui de la fréquente inclinaison des quatre pans formant le cadre, rehaussés en leurs bords extérieurs et descendant vers la chose représentée. « Les quatre côtés form[a]nt des plans convergents », Simmel souligne ainsi « l'effet centralisateur des jointures du cadre »<sup>366</sup>, ce qui permet d'introduire la première fonction de ce dispositif, qui est de canaliser, de réunir, de resserrer, c'est-à-dire de rassembler en une unité harmonieuse qui centraliserait le regard. Mailler, chez Austen, signifie ainsi serrer, refuser l'ornement.

Cependant le cadre n'a pas pour seule fonction de lier, de regrouper et par conséquent de rendre présent. Un passage de *Persuasion* nous le rappelle : « "I believe in a true analogy between our bodily frames and our mental [...] capable of bearing most rough usage, and riding out the heaviest weather." » (P, 155, nous soulignons) ; il sépare et protège de l'extérieur également. Pour Bertrand Rougé, « tout cadre est en quelque sorte dressé contre le vide »<sup>367</sup>. L'expression nous paraît parfaitement adaptée à l'écriture d'Austen, pour qui cadrer signifie effectivement « dresser », ériger des barrières, clôturer son texte, suturer l'ensemble des fils afin d'annuler l'interstice, de se prémunir d'éléments extérieurs ou souterrains destructeurs, de se défendre contre ce qui est hors-cadre et par conséquent non canalisé, difficilement perceptible, innommable peut-être.

### *-La défense du roman, rejet du transgressif*

La défense du genre romanesque – entreprise de manière célèbre par Jane Austen dans *Northanger Abbey*, mais dont on trouve également divers échos dans ses autres romans ainsi que dans ses lettres – est selon nous un premier cadre apposé par la romancière à son œuvre.

Considérons, en premier lieu, la nature des arguments de Jane Austen en faveur du roman, afin de pouvoir saisir, dans un second temps, en quoi cette défense constitue une première tentative de cadrage. Dans le volume I, chapitre 5 de *Northanger Abbey*, apparaît le plus long commentaire narratorial de toute l'œuvre de la romancière. Il s'agit d'une petite cinquantaine de lignes, commençant par une critique corrosive de l'attitude

---

<sup>366</sup> Georg Simmel, *Le cadre et autres essais*, Paris, Gallimard, 2003, p. 31.

<sup>367</sup> Bertrand Rougé (éd.), *Cadres et marges*, Actes du IV<sup>e</sup> colloque du CICADA, Pau, Publications de l'Université de Pau, 1995, (quatrième de couverture).

dédaigneuse communément adoptée par ses contemporains envers ce genre précis qu'est le roman :

[Catherine and Isabella] were still resolute in meeting in defiance of wet and dirt, and shut themselves up, to read novels together. Yes novels;—for I will not adopt that ungenerous and impolitic custom so common with novel writers, of degrading by their contemptuous censure the very performances, to the number of which they are themselves adding—joining with their greatest enemies in bestowing the harshest epithets on such works, and scarcely ever permitting them to be read by their own heroine, who, if she accidentally take up a novel, is sure to turn over its insipid pages with disgust. Alas! if the heroine of one novel be not patronized by the heroine of another, from whom can she expect protection and regard? I cannot approve of it. Let us leave it to the Reviewers to abuse such effusions of fancy at their leisure, and over every new novel to talk in threadbare strains of the trash with which the press now groans. Let us not desert one another; we are an injured body. (NA, 22)

« [E]nemies [...] bestowing the harshest epithets », « Reviewers [...] abus[ing novels] », « [the] novel writers' [...] contemptuous censure » : Austen n'hésite pas à rappeler avec force le discrédit général qui entourait le genre romanesque à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle ; absence de considération qui fit suite à la grande époque d'Henry Fielding, Samuel Richardson et Tobias Smollett<sup>368</sup>. Le genre fut effectivement largement décrié, peu ou prou jusqu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle, et, de manière assez surprenante, non seulement par ses détracteurs, écrivains ayant opté pour d'autres genres (on songe par exemple aux poètes William Wordsworth et Samuel Coleridge, qui n'hésitèrent pas à critiquer avec véhémence aussi bien les auteurs que les lecteurs de romans dans leurs manifestes romantiques, comme nous le verrons), mais également, et dans une très large mesure, comme s'en indigne ici Jane Austen, par les tenants du genre eux-mêmes.

Comme nous le rappelle A. Walton-Litz, il est fort possible qu'en fustigeant l'attitude déloyale de nombreux romanciers envers leur propre forme, Jane Austen ait eu à l'esprit les positions adoptées par Frances Burney et Maria Edgeworth. La première avait non seulement concédé, dans sa Préface à *Evelina* (1778), que, de tous les écrivains, les

---

<sup>368</sup> Arthur Walton Litz, *Jane Austen: A Study of Her Artistic Development*, Oxford, Oxford University Press, 1965, p. 54-55.

romanciers étaient : « more numerous but less respectable »<sup>369</sup>, mais avait également, dans sa Préface à *Camilla* (1796), émis le regret de devoir appeler son récit « a novel ». La seconde, à l'origine du roman *Belinda* (1801), avait quant à elle qualifié son ouvrage de « Moral Tale », comme l'indique cet extrait de son « Advertisement to Belinda » :

Every author has a right to give what appellation he may think proper to his works. The public have also a right to accept or refuse the classification that is presented.

The following work is offered to the public as a Moral Tale—the author not wishing to acknowledge a Novel<sup>370</sup>.

Austen s'oppose fermement à pareille réticence à user du terme « roman », prenant ainsi le contre-pied de ses contemporains. Sa correspondance épistolaire nous confirme cet état de fait. Dans une lettre datée du 18 décembre 1798, elle indique à sa sœur avoir souscrit à la bibliothèque itinérante de Mrs. Martin à Basingstoke :

As an inducement to subscribe, Mrs. Martin tells us that her Collection is not to consist only of Novels, but of every kind of Literature &c &c—She might have spared this pretension to *our* family, who are great Novel-readers & not ashamed of being so;—but it was necessary I suppose to the self-consequence of half her Subscribers<sup>371</sup>.

Contrairement à ses pairs, la romancière n'éprouvait aucune gêne à souscrire à une telle bibliothèque.

Pareil constat nous pousse à ajouter cette précision d'importance : nous l'avons vu, la défense du roman par Austen constitue, de fait, une prise de position en marge de l'attitude conventionnelle à l'égard du roman. Pour autant, cet écart délibéré et assumé n'équivaut nullement à un acte transgressif. Cela, la romancière le souligne : en défendant ce genre, cette dernière ne souhaite pas s'aliéner ses pairs, ni sortir avec fracas du cadre établi pour faire l'expérience permanente du hors-cadre. « Let us not desert one another » recommande-t-elle au contraire à ses compagnons d'infortune (« we are an injured body »), dans ce qui constitue bien plutôt un appel à l'union et à l'entraide.

Pourquoi insister sur ce point ? Afin de saisir parfaitement l'importance de ce refus d'associer sa prise de position à une attitude transgressive, il nous faut à présent

---

<sup>369</sup> Frances Burney, *Evelina; or the History of a Young Lady's Introduction to the World*, Paris, Theophilus Barrois, 1808, p. xiii.

<sup>370</sup> Maria Edgeworth, « Advertisement », *Belinda*, Vol. I, 3<sup>e</sup> éd., Londres, J. Johnson, 1811 (1801), p. v.

<sup>371</sup> Jane Austen, *Jane Austen's Letters*, D. Le Faye (éd.), 4<sup>e</sup> éd., Oxford University Press, 2011 (1995), p. 27.

considérer la nature de l'opposition rencontrée par le roman. Trois formes d'objection majeures étaient en réalité faites à ce type d'écrit à l'époque : la première était littéraire, la seconde morale et la troisième sociale. Toutes, pour la première fois, sont contrecarrées par Austen. Comme nous le rappelle la romancière elle-même, en imaginant son roman taxé de « insipidity » mais également de « trash », étaient critiqués, sur le plan littéraire, la qualité dite médiocre des écrits romanesques et l'absence de réels talents depuis l'âge de Henry Fielding et Samuel Richardson. La réponse austénienne est percutante :

There seems almost a general wish of decrying the capacity and undervaluing the labour of the novelist, and of slighting the performances which have only genius, wit and taste to recommend them. " I am no novel reader—I seldom look into novels—Do not imagine that *I* often read novels [...]—it is only a novel [...] it is only *Cecilia*, or *Camilla*, or *Belinda*;" or, in short, only some work in which the greatest powers of the mind are displayed, in which the most thorough knowledge of human nature, the happiest delineation of its varieties, the liveliest effusions of wit and humour are conveyed to the world in the best chosen language. (NA, 22)

Le double recours à l'antithèse – fondée sur l'utilisation du restrictif « only » à laquelle s'oppose une accumulation (« only genius, wit and taste », « only some work in which the greatest powers of the mind are displayed » etc.) – permet évidemment à Austen de faire une véritable apologie du roman.

De manière analogue, cette accusation de médiocrité trouve divers échos à l'intérieur des univers diégétiques, notamment dans *Sanditon* et *Northanger Abbey*, et s'en trouve tout autant réfutée. On pense par exemple à John Thorpe, qui, à la question de savoir s'il a lu *The Mysteries of Udolpho*, répond : « Udolpho! Oh Lord! not I; I never read novels; I have something else to do », ajoutant en guise d'explication : « there has not been a tolerably decent one come out since *Tom Jones*, except *The Monk*; I read that t'other day; but as for all the others, they are the stupidest things in creation » (NA, 31). La valeur de ces assertions est non seulement annihilée par le peu de fiabilité générale du personnage (dont nous avons déjà montré les incohérences et mensonges répétés), mais également par sa dernière précision, à la contradiction savoureuse. Son dénigrement radical de *The Mysteries of Udolpho* est en effet d'autant plus risible qu'il chante par ailleurs les louanges de *The Monk*, roman écrit dans la même veine. Austen s'oppose ainsi



fermement, tant dans son commentaire narratorial que dans la diégèse, à l'accusation de médiocrité attachée à ce genre.

En outre, elle prend soin, avant tout, de réfuter les critiques d'ordre social visant les romans. Taxé tantôt d'inutilité, tantôt, pire encore, d'encouragement à l'oisiveté, au repli sur soi ou à la rêverie, le genre était perçu comme transgressif en ce qu'il pouvait détourner les êtres de leurs rôles sociaux ou de leur place au sein de la société<sup>372</sup>. L'encouragement à la paresse, par exemple, est l'un des points soulevés par Samuel Coleridge dans sa *Biographia Literaria* (1817) :

For as to the devotees of the circulating libraries, I dare not compliment their pass-time, or rather kill-time, with the name of reading. Call it rather a sort of beggarly day-dreaming, during which the mind of the dreamer furnishes for itself nothing but laziness and a little mawkish sensibility<sup>373</sup>.

Selon lui, la lecture de roman est synonyme de « indulgence in sloth », tout aussi futile et nuisible – voire déplacée – que « gaming, swinging, or swaying on a chair or gate; spitting over a bridge; smoking; snuff-taking [...]; conning word by word all the advertisements of a daily newspaper in a public house on a rainy day ». Jane Austen n'hésite pas à s'élever contre ce préjugé. La bibliothèque de Sanditon est ainsi décrite comme suit : « The library of course, afforded every thing; all the useless things in the World that could not be done without » (*S*, 345) ; dans une phrase rappelant le statut superficiel communément attribué aux romans (« useless »), pour mieux le démentir (« that could not be done without »), comme si, refusant le statut périphérique de l'œuvre romanesque, elle semblait au contraire vouloir lui octroyer une place centrale. À tout le moins, le reproche d'inutilité ne tient pas pour la romancière, selon qui il est au moins un rôle que peuvent remplir les romans : celui de nous divertir. C'est le point mis en avant dans *Northanger Abbey* : « our productions have afforded more *extensive and unaffected pleasure* than those of any other literary corporation in the world » (*NA*, 22, nous soulignons).

---

<sup>372</sup> Lee Erikson, *The Economy of Literary Form: English Literature and the Industrialization of Publishing, 1800-1850*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1996, p. 139-140.

<sup>373</sup> Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria; or Biographical Sketches of my Literary Life and Opinions*, Vol. I, Londres, William Pickering, 1847, p. 48.

Procuration de divertissement qui, elle non plus, ne correspond nullement à un acte transgressif, affirme Austen à l'encontre de ses détracteurs<sup>374</sup>. Telle était, en effet, l'une des accusations principales dirigées à l'encontre des romans en général :

[novels] were condemned for distracting readers from 'solid and useful reading', and encouraging imagination, fantasy, and desire through fictitious narratives of social advancement through love and marriage, at the expense of the reason, self-discipline, and pragmatism supposedly required in 'real' middle-class life<sup>375</sup>.

Or, pour Austen, le plaisir que procure pareille lecture n'entraîne nullement, pour reprendre l'expression de Lee Erikson, « a withdrawal from women's proper social concerns »<sup>376</sup>. La lecture de romans n'est pas nécessairement un facteur de rêverie déraisonnable, de retrait de la vie publique ou d'une quelconque mise à mal des relations sociales. C'est ce que souligne à la fois l'attitude mesurée tant de Charlotte Heywood dans *Sanditon* (« These feelings were not the result of any spirit of Romance in Charlotte herself. No, she was a very sober-minded young Lady, sufficiently well-read in Novels to supply her Imagination with amusement, but *not at all unreasonably influenced* by them », *S*, 346, nous soulignons) que d'Elizabeth Bennet dans *Pride and Prejudice*. Comme l'a brièvement rappelé L. Erikson, dans un propos que nous pourrions quelque peu développer ici, telle est effectivement la critique adressée par Miss Bingley : « Miss Eliza Bennet [...] despises cards. She is a great reader and has no pleasure in anything else » (*PP*, 26). La mention du refus du jeu de cartes n'est pas anodine ; accusation de rejet des relations sociales remettant directement en cause la lecture, au point que l'héroïne se sente forcée de rétorquer : « I am *not* a great reader, & I have pleasure in many things. » (*PP*, 26). Parce qu'elle est une fervente lectrice de romans, Elizabeth n'est pas déconnectée de la réalité sociale pour autant, inconsciente de ses devoirs sociaux, comme elle s'efforce de le faire comprendre à Darcy à l'occasion du bal à Netherfield : « I cannot talk of books in a ball-room; my head is always full of something else » (*PP*, 64).

---

<sup>374</sup> On peut, cette fois, penser à William Wordsworth, qui, dans sa Préface à la seconde édition des *Lyrical Ballads* (1800), n'avait pas hésité à parler de « frantic novels », associant ce genre à une forme incontrôlable, William Wordsworth, *The Poetical Works of W. Wordsworth*, E. de Selincourt (éd.), 4 vols, Oxford, Oxford University Press, 1940-47, Vol. 2 (1944), p. 389.

<sup>375</sup> Gary Kelly, « Religion and Politics », dans E. Copeland et J. McMaster (éds.), *The Cambridge Companion to Jane Austen*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 151.

<sup>376</sup> Lee Erikson. *The Economy of Literary Form: English Literature and the Industrialization of Publishing, 1800-1850*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1996, p. 139-140.

Enfin, troisième et dernière objection majeure faite aux romans : le genre était également considéré comme transgressif sur le plan moral. Or cette accusation d'encouragement à l'immoralité n'est pas non plus ignorée par Austen. Tel est par exemple l'objet principal de la scène de *Pride and Prejudice* où Mr. Collins – ecclésiastique aussi poli que pompeux – est invité, après son dîner chez les Bennet, à lire à haute voix un livre à la famille réunie :

Mr. Collins readily assented, and a book was produced; but, on beholding it (for everything announced it to be from a circulating library), he started back, and begging pardon, protested that he never read novels. (*PP*, 47)

La kinesthésie est ici riche de sens : le mouvement physique de recul (« started back »), excessif, comme si l'ouvrage pouvait brûler les doigts du pieux Collins, traduit habilement la nature démesurée du rejet moral des romans. En outre, et ce de manière significative, dans les récits de Jane Austen, la grande majorité des personnages refusant de lire de tels livres sont justement ceux dépourvus de moralité. On pense à Mr. Thorpe mais également ici à Mr. Collins qui, malgré une droiture morale largement mise en avant, n'éprouve pas le moindre embarras ni à laisser les filles Bennet dans le dénuement en héritant de leur propriété, ni à demander la main de Charlotte Lucas dans les jours qui suivirent sa première demande à la grande amie de celle-ci, Elizabeth. De manière analogue, dans *Northanger Abbey*, le bon et fiable Henry Tilney est, quant à lui, un fervent lecteur de roman, achevant de mettre un terme définitif à l'association entre ce genre et immoralité.

Il nous semble à présent clair que si Austen fait une apologie argumentée du roman et refuse d'associer sa prise de position à une attitude transgressive, c'est précisément parce qu'elle récusé l'association communément opérée – que ce soit à travers des objections sociales ou morales – entre romans et transgression. Tony Tanner l'a rappelé, la plupart des premiers romans anglais avaient pour protagonistes des aventuriers, des prostituées, des orphelins ; c'est-à-dire des personnages ostracisés (qui plus est, évoluant dans des lieux inhabituels, souvent à l'étranger) parce que le roman non plus n'avait pas sa place, était lui-même perçu comme transgressif<sup>377</sup>. Les personnages étaient les emblèmes du statut romanesque comme pouvoir disruptif, pouvant nuire à la

---

<sup>377</sup> Tony Tanner, *Adultery in the Novel: Contract and Transgression*, Londres, Johns Hopkins University Press, 1979, p. 3.

société. Or, cherche à affirmer Austen, que ce soit d'un point de vue social ou moral, la nature des écrits romanesque n'est pas transgressive.

Nous avons ainsi considéré la défense austénienne du roman non seulement pour rendre compte du fait qu'elle constitue une réelle originalité au sein du paysage littéraire contemporain<sup>378</sup>, mais également, et avant tout, pour mettre au jour le fait qu'elle représente une première tentative de cadrage de la part de la romancière.

*-La critique du gothique et du roman sentimental comme refus du déchaînement.*

Qu'Austen prône l'ordre et la mesure et les érige comme principes d'écriture, voilà qui apparaît également à un autre niveau : dans son incrimination de la *romance*. Nombreux sont les critiques à avoir relevé qu'Austen élaborait en effet, dans ses récits, une critique des romans gothiques et sentimentaux<sup>379</sup>. Nous souhaiterions à présent montrer que cette prise de distance constitue en réalité un nouveau cadre apposé par la romancière à son œuvre.

Les exégèses traditionnelles considèrent souvent ces deux formes de rejet – des romans gothiques et sentimentaux – séparément. Or, A. W. Litz l'a fort justement rappelé : « we should remember that the Gothic novel wasn't a completely separate genre but rather an extension of the novel of sensibility »<sup>380</sup>. L'un des points communs unissant ces deux types d'écrits est leur penchant pour la démesure. Leur incitation aux *débordements* sentimentaux, aux *déchaînements* des passions et aux élans *débridés* de l'imagination – en somme, leur encouragement à adopter des attitudes démesurées –, tel est l'objet du rejet général des romans gothiques et sentimentaux par Austen.

---

<sup>378</sup> Nous partageons ici l'avis de Susan Fraiman, pour qui la nature innovante et le poids de pareille défense n'ont pas retenu l'attention qu'ils méritaient : « *Northanger Abbey* [...] contain[s] one of the boldest, most self-confident artistic manifestoes in the history of literature. [...] The Romantic period is famous for the passionately immodest declarations of such writers as Wordsworth and Coleridge celebrating the role of art and artists, and Austen's grand claims on behalf of the novel and novelists need to be placed (as they generally have not been) in the company of these better-known manifestoes », Susan Fraiman, « Introduction », *Northanger Abbey*, New York, Norton, 2004, p. vii-viii.

<sup>379</sup> Voir par exemple T. G. Wallace : « That the tendency is in part parodic admits of little doubt. Austen clearly intends to devalue sentimental literature », Tara Goshal Wallace, *Jane Austen and Narrative Authority*, New York, St Martin, 1995, p. 29.

<sup>380</sup> Arthur Walton Litz, *Jane Austen: a Study of Her Artistic Development*, Oxford, Oxford University Press, 1965, p. 61.

Nous avons déjà donné divers exemples de la satire sentimentale opérée par la romancière dans notre partie sur la théâtralité des relations sociales<sup>381</sup>. Pour nous convaincre de la puissance de l'association établie entre cette forme d'écrit et la démesure, il suffit d'ajouter que l'émoi sentimental est dépeint comme une maladie dans les récits de Jane Austen. Il est tout d'abord associé à la pathologie en ce sens qu'il crée des douleurs (« occasioning pain », *P*, 55). Il menace, en outre, d'emporter Marianne Dashwood dans *Sense and Sensibility*. Mais surtout, il *est* maladie, véritable *disorder*. Dans *Sanditon*, par exemple, l'élan amoureux qui saisit Charlotte Heywood au contact de Sir Edward est décrit comme une fièvre (« [until a change in his behaviour] cured her of her halfhour's fever », *S*, 350, nous soulignons). On retrouve pareille métaphore dans *Persuasion*, où le léger trouble amoureux qui s'empare des sœurs Musgrove est décrit comme « a little fever of admiration » (*P*, 55). Fièvre qui atteindra plus intensément l'héroïne elle-même, au point de requérir « a long application of solitude and reflection to recover her » (*P*, 54). L'expression lie émoi sentimental et maladie de manière plus originale que les métaphores éculées précédentes, en jouant sur la polysémie des termes « recover » et « application » pour faire de la solitude un traitement, un onguent qu'il s'agirait d'appliquer sur la peau comme pour faire physiquement barrière à ce *disorder* qu'est le trouble amoureux (et dont on a vu qu'il prenait souvent une forme corporelle chez Austen, que ce soit extérieurement, par des rougeurs, ou intérieurement, par des nerfs à vifs).

C'est cette même notion de démesure que Jane Austen décrie lorsqu'elle considère le roman gothique. Elle parodie effectivement ce genre<sup>382</sup> dans *Northanger Abbey*, condamnant l'imagination débordante qu'il développe, source constante d'erreurs. Quatre chapitres majeurs sont dédiés à cette parodie littéraire<sup>383</sup>. Dans le volume II, chapitre 5, l'héroïne, qui effectue le trajet de Bath à l'Abbaye de Northanger dans laquelle elle va

<sup>381</sup> Pour rappel, les récits pointent les erreurs de toutes celles et ceux qui envisagent, en un point du roman, un autre personnage comme le héros ou l'héroïne d'un roman sentimental. Marianne Dashwood, comme Emma Woodhouse, ont eu tort de tomber dans cet piège en prenant réciproquement Willoughby et Jane Fairfax pour des héros de roman sentimental.

<sup>382</sup> Nous avons conscience que Gérard Genette s'opposerait à l'expression « parodie de genre », car, selon sa définition, la parodie au sens strict ne fait que transformer un texte *particulier* (et non un genre). Il userait du terme « pastiche » pour évoquer cette imitation générique. Nous ne prenons pas, néanmoins, une liberté toute personnelle ici, en usant de ce terme, mais suivons simplement les formalistes russes et leur conception plus large de la parodie, selon laquelle « que celle-ci imite ou transforme le texte parodié, sa fonction est toujours de mettre à nu des procédés 'mécanisés', caractères usés d'un genre ou d'un style donné, et de les réinvestir dans un nouveau contexte, où leur reconnaissance par le lecteur s'accompagne d'un effet comique » dans Y-M. Tran-Gervat, « Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire : parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique », *Cahiers de Narratologie* [en ligne], 13, 2006, [Consulté le 21 avril 2017]. Disponible sur : <http://narratologie.revues.org/372?lang=en>

<sup>383</sup> Voir, dans le volume I, les chapitres 1 et 2 ; dans le volume II, les chapitres 5 et 10.

séjourner, fait part à son hôte, Henry Tilney, de la façon dont elle envisage sa demeure. Sa vision est largement nourrie de ses lectures de romans gothiques, comme s'en amuse Henry :

"And are you prepared to encounter all the horrors that a building such as 'what one reads about' may produce?—Have you a stout heart?—Nerves fit for sliding pannels and tapestry? [...] Will not your mind misgive you, when you find yourself in this gloomy chamber [...] [when the housekeeper] gives you reason to suppose that the part of the abbey you inhabit is undoubtedly haunted, and informs you that you will not have a single domestic within call?"

"Oh! Mr. Tilney, how frightful!—This is just like a book!" (NA, 107).

Henry poursuit sa moquerie taquine en convoquant tous les *topoi* du genre : des conditions météorologiques effrayantes (« a violent storm » ; « peals of thunder », NA, 108) aux dangers physiques (« a dagger » ; « a few drops of blood », NA, 109), en passant par une architecture typique (« a vaulted room », NA, 109) dotée de passages secrets (« a secret spring » ; « a secret subterraneous communication between your apartment and the chapel of St. Anthony », NA, 109).

Comme l'a notamment rappelé A. W. Litz, le roman gothique était en vogue à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>384</sup>. Sa grande popularité naquit au début des années 1790, avec la publication de *The Mysteries of Udolpho* (1794), pour atteindre son apogée avec *The Monk* (1796), avant de rapidement décliner à partir de 1797 et la publication de *The Italian* d'Ann Radcliffe. La coïncidence entre l'émergence de cette nouvelle forme littéraire, fondée sur une certaine violence, et la violence des événements historiques de l'époque ne fut pas fortuite. Nombreux sont les critiques à avoir souligné l'existence de connotations politiques inhérentes aux romans gothiques. « The Gothic novel had already been thoroughly imbued with political implications », nous rappelle par exemple Claudia L. Johnson. Elle ajoute, citant Ronald Paulson : « By the time *The Mysteries of Udolpho* appeared (1794), the castle, prison, tyrant, and sensitive young girl could no longer be presented naively; they had all been familiarized and sophisticated by the events in France »<sup>385</sup>. Précisant que le Gothique tel qu'il est utilisé par Austen dans *Northanger*

---

<sup>384</sup> Arthur Walton Litz, *Jane Austen: a Study of Her Artistic Development*, Oxford, Oxford University Press, 1965, p. 59.

<sup>385</sup> Claudia L. Johnson, *Jane Austen: Women, Politics, and the Novel*, Chicago, University of Chicago Press, 1988, p. 32 ; Ronald Paulson, *Representations of Revolution*, New Haven, Yale University Press, 1983, p. 221.

*Abbey* évoque non seulement, à l'étranger, la Révolution française, mais également, en Angleterre, les Gordon Riots, Robert Hopkins opère au final la même association, faisant du Gothique « a genuine symbol of the nightmarish political world of the 1790s and very early 1800s »<sup>386</sup>.

Or, comme l'ont noté tous les commentateurs, les conventions gothiques sont court-circuitées dans *Northanger Abbey*. En témoigne l'arrivée de Catherine à l'abbaye. L'héroïne fonde de grands espoirs sur l'architecture du bâtiment : « every bend in the road was expected with solemn awe to afford a glimpse of the massy walls of grey stone, rising amidst a grove of ancient oaks, with the last beams of the sun playing in beautiful splendour on its high Gothic windows » (NA, 110). Néanmoins, ces grandes espérances sont rapidement déçues, comme le révèle la phrase qui suit immédiatement : « But so low did the building stand, that she found herself passing through the great gates of the lodge into the very grounds of Northanger, without having discerned even an antique chimney » (NA, 110). Nul promontoire érigeant la demeure en position dominante, nulle vision de la moindre muraille massive. Les fenêtres de style gothique, tenues en haute estime par leur propriétaire, s'avèrent ne pas être à la hauteur non plus : « The windows, to which she had looked with peculiar dependence, from having heard the General talk of his preserving them in their Gothic form with reverential care, were yet less what her fancy had portrayed » (NA, 110-111). La véritable abbaye déçoit toutes les attentes de l'héroïne.

Des fenêtres tenues en *haute estime* mais décevantes, une position *surplombante* inexistante, une *épaisseur* de mur invisible, la *noblesse* du sentiment (« solemn awe ») phoniquement transformé en « so low » : à bien considérer les choses, le problème apparaît définitivement lié à celui de la mesure. C'est la nature illusoire d'une imagination *débordante* (« an imagination resolved on alarm », NA, 137) qui est remise en cause : « To an imagination which had hoped for the smallest divisions, and the heaviest stone-work, for painted glass, dirt and cobwebs, the difference was very distressing » (NA, 111). Austen se départit ainsi de l'imaginaire gothique : « Charming as were all Mrs. Radcliffe's works, and charming even as were the works of all her imitators, it was not in them perhaps that human nature, at least in the midland counties of England, was to be looked for » (NA, 137). On notera, pour finir, le recours au terme « charming », dont la double occurrence agit comme une invitation à considérer sa deuxième acception, concédant au Gothique un pouvoir moins d'amusement que de

---

<sup>386</sup> Robert Hopkins, « General Tilney and Affairs of State: The Political Gothic of *Northanger Abbey* », *Philological Quarterly*, 57.2, Spring 1978, p. 214-224.

tromperie. La *romance* est désignée comme un leurre chez Austen. À la suite de Marilyn Butler et Kenneth Moler<sup>387</sup>, pour ne citer qu'eux, nous pensons ainsi qu'en parodiant le Gothique, Austen prend doublement ses distances avec la notion de désordre (comme surplus imaginatif et trouble politique), l'objectif visé étant, indéniablement, d'établir l'hégémonie de la mesure et de la raison sur les excès de la *romance*.

Il convient dès lors de s'attacher à la portée de pareille prise de position. Comme l'indique A. W. Litz, plusieurs satires du roman gothique apparurent, à la toute fin du XVIII<sup>e</sup> siècle pour les premières (avec notamment *The Rovers*, 1798), au début du XIX<sup>e</sup> siècle pour la plupart (avec *Angelina*, 1801 et *The Heroine*, 1813), signant le déclin du genre. Or, *Northanger Abbey* fut certes publié en 1817, mais, nous l'avons vu, cette publication fut éminemment tardive, survenant de nombreuses années après la rédaction du roman. La prise en compte de cette donnée permet de saisir l'originalité de l'écriture de Jane Austen :

at the time of the first draft *Northanger Abbey* was a pioneer criticism of the Gothic form, once more demonstrating Jane Austen's extraordinary grasp of current literary trends and opinions. She was always among the first to recognize the decay of a literary form, and to see in the lifeless conventions a field for irony<sup>388</sup>.

La romancière fut donc l'une des premières à parodier le roman gothique.

#### *-Le Réalisme, choix littéraire de la mesure*

À la condamnation des excès du Gothique, fait écho, chez Austen, l'adoption d'un registre réaliste. Nous souhaiterions démontrer que cette tonalité constitue un cadre supplémentaire ordonnant ses écrits.

Certains critiques se sont refusés à qualifier les récits de Jane Austen de « réalistes », fondant leurs arguments sur l'absence quasi totale de descriptions physiques de lieux ou de personnages. Nous ne sommes pas de ceux-là, plus enclins à penser, à la suite de Hubert Teyssandier notamment, que, chez Austen, le réalisme se traduit par une

---

<sup>387</sup> Voir Marilyn Butler, *Jane Austen and the War of Ideas*, Oxford, Clarendon Press, 1975, p. 178-179 ; Kenneth Moler, *The Art of Illusion*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1968, p. 38-40.

<sup>388</sup> Arthur Walton Litz, *Jane Austen: a Study of Her Artistic Development*, Oxford, Oxford University Press, 1965, p. 60.



volonté de vraisemblance, dont il conviendra d'étudier la portée. Une expression particulière nous paraît digne d'intérêt à ce sujet ; celle formulée par la voix narrative au cœur du passage sur la défense du roman dans *Northanger Abbey*, affirmant condamner : « the statement of improbable circumstances, unnatural characters and topics of conversation, which no longer concern any one living » (NA, 22-23). Il s'agit là d'une incrimination d'un type particulier d'affabulations : celles fondées sur des aventures sinon surnaturelles (si l'on songe au Gothique) du moins extraordinaires, au-delà des limites du quotidien et par conséquent invraisemblables (« improbable », « unnatural ») ; celles évoquant, de plus, des temps révolus (« which no longer concern any one living »). Autrement dit, Austen s'oppose à une forme d'imagination particulière, celle des *romances*, dont Hubert Teyssandier nous donne la définition suivante : « Associant fréquemment l'historique et le fantastique, les « romances » apparaissent [...] comme des récits d'aventures au-delà des limites du quotidien et du contemporain »<sup>389</sup>. À la différence des auteurs de pareils écrits, Austen expose ainsi clairement sa volonté de rester, quant à elle, dans les limites du vraisemblable.

Cette exigence de réalité prend, en premier lieu, la forme d'intrigues simples. Plus précisément, cette simplicité se traduit de deux façons essentielles dans ses romans : par la relative absence de péripéties, d'une part, et le refus de *deus ex machina*, d'autre part. Nombreux sont les critiques à l'avoir relevé : « nothing happens in Austen »<sup>390</sup>, « Austen's narratives shun large actions »<sup>391</sup>, « [There is] hardly any plot at all »<sup>392</sup>. Aucun incident majeur, évènement imprévu ou subit ne vient réellement secouer l'univers d'*Emma*, par exemple. L'histoire se résume à une année, passée dans le petit village de Hartfield, où les seuls faits marquants sont un mariage et une rencontre avec des gens du voyage – absence de péripétie qui fut précisément ce qui rebuta Maria Edgeworth, laquelle interrompit définitivement sa lecture sitôt le premier volume terminé, affirmant à

---

<sup>389</sup> Hubert Teyssandier, *Les formes de la création romanesque à l'époque de Walter Scott et de Jane Austen : 1814-1820*, Paris, Didier, 1977, p. 11.

<sup>390</sup> Peter J. Leithart, *Miniatures and Morals: The Christian Novels of Jane Austen*, Moscow (Idaho), Canon Press, 2004, p. 19.

<sup>391</sup> Laura G. Mooneyham, *Romance, Language and Education in Jane Austen's Novels*, Londres, Macmillan Press, 1988, p. ix.

<sup>392</sup> Annika Bautz, *The Reception of Jane Austen and Walter Scott: a Comparative Longitudinal Study*, Londres, Continuum, 2007, p. 33.

Ou encore, pour rendre, nous semble-t-il, meilleure justice à Austen : « Hers is not the world of shipwrecks and battles, murder and mayhem, found in Dickens, Scott or Defoe. Some sensational things happen in Austen's books, but they occur on the verge, the underbelly, of the tale. The duel between Willoughby and Colonel Brandon in *Sense and Sensibility*, for example, is commented upon so briefly and placidly that a careless reader might fail to know it happened at all. », Laura G. Mooneyham, *Romance, Language and Education in Jane Austen's Novels*, Londres, Macmillan Press, 1988, p. ix.

ses proches : « There [i]s no story in it »<sup>393</sup>. L'unique annonce d'aventure, où il est dit, dans *Northanger Abbey*, que Catherine « [is] about to be launched into all the difficulties and dangers of a six weeks' residence in Bath », s'avère, elle-aussi, évidemment ironique<sup>394</sup>.

À cette relative absence d'incidents, s'ajoute le refus, de la part d'Austen, d'avoir recours à tout *deus ex machina*. Nul personnage ou évènement ne vient dénouer de manière inattendue ou artificielle quelque situation que ce soit. Certains pourraient objecter, cependant, qu'un grand et brusque retournement de situation survient pourtant dans l'épilogue de *Northanger Abbey*, lorsque le Général Tilney accepte subitement le mariage de son fils et de Catherine, auquel il s'était jusqu'alors fermement opposé. Ce serait omettre, néanmoins, que la nature soudaine et inattendue de cette acceptation finale est en réalité clairement minimisée par la romancière. Plus précisément, sa stratégie d'atténuation repose sur l'affirmation qu'il existe des raisons psychologiques valables sous-tendant ce revirement. « The compression of the pages [...] the fact that we are all hastening together to perfect felicity » (*NA*, 172) trouve, selon la narratrice, une première justification psychologique. Cette contraction du temps diégétique est, en effet, censée rendre la hâte des héros de se voir réunis (« the anxiety, which in this state of their attachment must be the portion of Henry and Catherine, and of all who loved either », *NA*, 172). Cette explication mimétique est, de plus, renforcée par un second effort de légitimation :

« what probable circumstance could work upon a temper like the general's? The circumstance which chiefly availed was the marriage of his daughter with a man of fortune and consequence, which took place in the course of the summer—an accession of dignity that threw him into a fit of good humour, from which he did not recover till after Eleanor had obtained his forgiveness of Henry, and his permission for him "to be a fool if he liked it!" » (*NA*, 172)

Le brusque revirement de situation est rendu intelligible : il est le résultat d'un élan de bonne humeur et d'une vanité comblée, propres à laver l'affront d'un mariage initialement non consenti. Pareille entreprise de justification psychologique témoigne de la centralité de la notion de vraisemblance pour Austen.

---

<sup>393</sup> Marilyn Butler, *Maria Edgeworth: A Literary Biography*, Oxford, Oxford University Press, 1972, p. 445.

<sup>394</sup> Tony Tanner, *Jane Austen*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1986, p. 58.

L'importance que revêt la plausibilité de toute histoire est également perceptible à travers les diverses recommandations d'Austen à Fanny Knight et Anna Austen, ses nièces qui faisaient leurs débuts dans le monde de l'écriture romanesque<sup>395</sup>. Ses conseils ont partie liée au maintien du caractère vraisemblable de toute action :

I have scratched out Sir Thomas from walking with the other Men to the Stables &c the very day after his breaking his arm—for though I find your Papa did walk out immediately after his arm was set, I think it can be so little usual as to appear unnatural in a book [...] [Also,] Lyme will not do. Lyme is towards 40 miles distant from Fawlish & would not be talked of there.—I have put Starcross indeed. If you prefer Exeter, that must always be safe.

C'est sa fidélité aux données observables de la réalité, d'un point de vue temporel comme spatial, qui apparaît évidente ici.

On retrouve pareil respect de l'exactitude des distances spatiales, des temps de parcours et des données temporelles au sein de ses propres romans. Stuart Tave a par exemple souligné que *Pride and Prejudice* était ordonné selon une logique temporelle nette : « The chronology of Jane Austen's novels is usually worked out with a quiet but unfailing care [...] [*Pride and Prejudice*] is measured by the watch and by the calendar, which marks its divisions »<sup>396</sup>, remarque tout aussi applicable à *Northanger Abbey*, par exemple. Nous suivons également R. W. Chapman, Frank MacKinnon et Mary Lascelles, selon lesquels tout laisse à penser que la romancière s'appuyait sur un almanach, ainsi qu'un guide routier – probablement celui du cartographe Paterson, paru pour la première fois en 1771 – pour construire aussi précisément ses romans<sup>397</sup>.

Afin de nous convaincre de l'importance des « effets de réel » chez Austen, nous pourrions également rappeler qu'elle utilisait de vrais noms de bateaux dans ses récits, quitte à ce que cela lui en coûte. *The Endymion*, *The Elephant*, *The Cleopatra*, dont il est fait mention dans *Mansfield Park*, ne sont en effet pas des noms fictifs, mais ceux des navires sur lesquels œuvraient, ou avaient œuvré, ses frères Francis et Charles, marins de

---

<sup>395</sup> Mary Lascelles, *Jane Austen and her Art*, Londres, The Athlone Press, 1995 (1939), p. 117.

<sup>396</sup> Pour plus de détails sur l'importance de l'exactitude temporelle dans les romans, voir Stuart Tave, *Some Words of Jane Austen*, Chicago, University of Chicago Press, 1973, p. 12-15.

<sup>397</sup> Mary Lascelles, *op. cit.*, p. 172.

profession. Or, comme le rappellent John Halperin ainsi que John Wiltshire, ce faisant, Austen prenait pourtant le risque de voir son anonymat levé<sup>398</sup>.

Enfin, nous suivons les critiques avançant que le réalisme de Jane Austen est essentiellement psychologique. Ceci transparait, cependant, d'au moins deux manières selon nous : à travers non seulement la densité psychologique des personnages austéniens, mais également l'emploi de commentaires narratifs entrant en résonance avec le psychisme et l'expérience personnelle du lecteur.

Commençons par ce dernier point, que seul, à notre connaissance, Rebecca West a relevé, bien qu'il participe pleinement de la problématique du réalisme psychologique. « The book contains [...] a wealth of those phrases which, brief and simple in themselves, evoke a whole phase of existence »<sup>399</sup>, note-t-elle, avant de préciser : « Catherine's "first view of that well-known spire which would announce her within twenty miles of home" always brings to the mind's eye and the heart's recollection whatever countryside is most familiar to them [readers] »<sup>400</sup>. Pareilles réflexions, de longueurs variables néanmoins, mais faisant toutes écho à notre propre expérience, émaillent en effet les romans de Jane Austen. Dans *Persuasion*, par exemple, l'attitude d'Anne est l'objet d'un commentaire narratorial relativement bref mais osé : après avoir considéré avec jalousie la vie des sœurs Musgrove – non seulement dotées de tous les atouts mais parées des plus beaux atours –, l'héroïne parvient néanmoins à se convaincre de la supériorité de sa propre existence, « saved as we all are by some comfortable feeling of superiority from wishing for the possibility of exchange » (*P*, 28). La voix narrative invite ici ses lecteurs à considérer une vérité presque inavouable, que V. Jankélévitch formulera en ces termes : « nous persistons à accorder à notre personne une promotion privilégiée, à faire en sa faveur une exception ; nous ne pouvons croire qu'elle soit un objet comme les autres »<sup>401</sup>. Cette ineffable vérité, c'est celle de la vanité de l'homme en général, qu'Austen présente indirectement, afin d'en faciliter l'acceptation comme naturelle, voire salvatrice et, à certains égards, positive.

Dans un registre plus léger, l'épisode du bal dans *Northanger Abbey*, et plus précisément l'attention considérable que Catherine prête à sa toilette (« What gown and

---

<sup>398</sup> John Halperin, *Jane Austen's Lovers and Other Studies in Fiction and History from Austen to Le Carre*, Basingstoke, The Macmillan Press, 1988, p. 30 ; John Wiltshire, « Introduction », *Mansfield Park*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. xxviii-xxix.

<sup>399</sup> Rebecca West (éd.), *Northanger Abbey*, Londres, Jonathan Cape, 1932, p. xi.

<sup>400</sup> *Idem.*

<sup>401</sup> Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1964, p. 25.

what head-dress she should wear on the occasion became her chief concern [...] she lay awake [...] debating between her spotted and her tamboured muslin, and nothing but the shortness of the time prevented her from buying a new one », *NA*, 49), est également l'occasion d'un commentaire criant de vérité :

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 biased by the texture of their muslin, and how unsusceptible of peculiar tenderness towards the spotted, the sprigged, the mull or the jackonet (*NA*, 49).

On notera, au passage, que la nature relativement inintelligible de l'énumération finale (supposant la maîtrise des termes techniques « mull » et « jackonet », d'ailleurs objets de précision en note de bas de page dans l'édition Norton de *Northanger Abbey*) fournit une habile justification à l'incompréhension masculine, ce qui témoigne de l'importance du réalisme psychologique pour Austen.

Étudions à présent le réalisme psychologique des personnages. Dans les romans, le rejet de l'artifice au profit de la vraisemblance se traduit par la complexité tant des protagonistes que des personnages secondaires. Tous, chez Austen, sont rendus crédibles. C'est là une des particularités de l'écriture de la romancière : chez elle, les personnages comiques et / ou fous ne sont pas, pour autant, « unidimensionnels »<sup>402</sup>. Richard Whately fut l'un des premiers à le reconnaître, saluant « a regard to character hardly exceeded by Shakespeare », avant de préciser le sens de son analogie : « Like him, she shows as admirable a discrimination in the character of fools as of people of sense »<sup>403</sup>. Dotés d'une certaine densité psychologique, les personnages secondaires ne sont pas plus interchangeables que les protagonistes. Pour John F. Burrows, ce fin travail de distinction se révèle notamment d'un point de vue langagier, chacun des personnages mineurs possédant, chez Austen, son propre idiolecte, contrairement à ceux de Frances Burney, les Branghton d'*Evelina* par exemple, difficiles à distinguer les uns des autres<sup>404</sup>.

---

<sup>402</sup> Suite à sa célèbre distinction entre « flat characters » (personnages unidimensionnels) et « round characters » (personnages multidimensionnels), E. M. Forster dit la chose suivante d'Austen dans son chapitre intitulé « People » : « All her characters are round, or capable of rotundity. Even Miss Bates has a mind ». Edward Morgan Forster, *Aspects of the Novel*, New York, Harcourt, 1955 (1927), p. 74.

<sup>403</sup> Pour plus de détails, voir Richard Whately, « Review of *Northanger Abbey* and *Persuasion* », *Quarterly Review*, n° 24, Janvier 1821, p. 352-376.

<sup>404</sup> John F. Burrows, « Style », dans H. Bloom (éd.), *Jane Austen's Emma, New Edition*, New York, Chelsea House, 2010, p. 173.

Non seulement Mrs. Bennet, Miss Bates ou Mr. Elton présentent des dérèglements qui leur sont propres, mais ils ne sont pas, non plus, uniquement des personnages comiques. Chacun d'eux recèle une part de sérieux et formule, en un ou plusieurs points des romans, des propos détenant une part de vérité. R. A. Brower a, par exemple, noté la chose suivante dans *Pride and Prejudice* : « there is a shade of aptness in Mrs. Bennet's silly rebuke » : 'Lizzy, remember where you are, and *don't run on in the wild manner that you are suffered to do at home*'<sup>405</sup>. Ce propos de Mrs. Bennet, qui peut passer inaperçu à la première lecture, paraît à la seconde éminemment programmatique : car c'est bien l'imagination galopante d'Elizabeth (« an imagination running wild ») qui va lui jouer des tours, la poussant à croire l'histoire de Willoughby et à émettre les plus folles conjectures quant au pourtant fiable Darcy. À y regarder de plus près, la complexité du personnage de Miss Bates ressort également. Dans son analyse « The Fools in Austen's *Emma* », se concentrant sur Mr. Woodhouse et Miss Bates, Maaja A. Stewart a par exemple démontré que le personnage féminin présentait des similitudes frappantes avec l'héroïne (toutes deux se dédiant corps et âme à un parent âgé, notamment) et jouait un rôle actif dans la transformation morale de cette dernière<sup>406</sup>. Il en va relativement de même pour Mr. Elton, dont Douglas Jefferson a su percevoir la profondeur en relevant sa capacité à s'extraire de cette catégorie fixe du personnage comique pour embrasser un second rôle, celui du « respectable vicar », avant d'évoluer en vilain ne cherchant qu'à prendre sa revanche sur Emma en épousant Augusta Hawkins. Au final, le critique en tire la conclusion suivante, à laquelle nous adhérons : « Jane Austen did more, perhaps, than any other writer to transcend [...] this category of the comic character, which belongs to traditional literary artifice »<sup>407</sup>.

Il nous semble, pour finir, que cette densité des personnages de second ordre est perceptible d'une dernière façon : dans leur capacité à paraître omniprésents<sup>408</sup>, à l'image, par exemple, de l'apothicaire Perry dans *Emma*. Mr. Perry n'est pas simplement présent de manière ponctuelle, pour servir l'intrigue ou remplir tout autre rôle, artificiel, en contraste avec un autre personnage, par exemple. Au contraire, il fait partie intégrante du quotidien des protagonistes et participe à la création d'un sentiment de communauté.

<sup>405</sup> Reuben A. Brower, « The Controlling Hand: Jane Austen and *Pride and Prejudice* », dans Judith O'Neill (éd.), *Critics on Jane Austen*, Londres, George Allen & Unwin Ltd, 1970, p. 53.

<sup>406</sup> Pour plus de détails, voir Maaja A. Stewart, « The Fools in Austen's *Emma* », dans H. Bloom (éd.) *Jane Austen's Emma*, New York, Chelsea House, 2010, p. 5-17 et plus particulièrement 9 et 16.

<sup>407</sup> Douglas Jefferson, *Jane Austen's Emma: A Landmark in English Fiction*, Londres, Chatto & Windus, 1977, p. 46.

<sup>408</sup> *Idem*, p. 75.

Comme l'a fort justement souligné Douglas Jefferson, c'est là un point majeur distinguant Austen des romanciers du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>409</sup>.

Outre ce travail conséquent sur les personnages mineurs, l'originalité d'Austen en matière de réalisme psychologique tient également au fait qu'elle présente au lecteur des héroïnes imparfaites. Nous prendrons Emma, puis Catherine pour exemple. On sait combien Austen craignait que le personnage d'Emma ne fût apprécié par les lecteurs. Elle l'a décrite comme « a heroine whom no one but myself will much like »<sup>410</sup>. C'est que de réelles tares viennent entacher la bonté de son héroïne. Loin de présenter de menus défauts, Emma cumule, en effet, divers travers : elle est non seulement des plus indiscrètes, se mêlant sans cesse des affaires d'autrui, mais également particulièrement obstinée et vaniteuse, cherchant constamment à imposer son opinion, persuadée d'être toujours dans le vrai. Or, cette présentation d'une héroïne non-idéalisée relève d'une stratégie nouvelle, comme l'a magistralement relevé D. Jefferson : « Earlier heroines, like Clarissa, had made tragic errors, but in circumstances of extreme pressure. They didn't lose thereby their ideal quality. But Emma's errors are caused by ordinary, uncomely faults »<sup>411</sup>. Ses erreurs sont précisément ce qui l'humanise et la rend plus naturelle. Loin de disparaître dans les pages conclusives du roman, elles seront de surcroît rappelées, Knightley décrivant celle qu'il chérit comme : « faultless in spite of all her faults » (*E*, 340), démontrant une humilité convaincante, qui confère toute sa force et sa justesse à leur amour.

Considérons, pour finir, l'héroïne de *Northanger Abbey*. La voix narrative insiste sur la banalité de sa protagoniste<sup>412</sup>, objet de nombreux rappels. Catherine ne brille en effet ni sur le plan physique, ni sur le plan intellectuel. Elle est loin des canons de la beauté (« looking plain », puis, à l'adolescence, « almost pretty » *NA*, 7) et rencontre de nombreuses difficultés d'apprentissage (« [she was] often inattentive and occasionally stupid », *NA*, 6). Elle n'est douée ni en dessin, ni en musique, ni en poésie. En résumé – et

---

<sup>409</sup> *Ibidem*.

<sup>410</sup> James Edward Austen-Leigh, *A Memoir of Jane Austen and Other Family Recollections*, 1870, K. Sutherland (éd.), Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 119.

<sup>411</sup> Douglas Jefferson, *Jane Austen's Emma: A Landmark in English Fiction*, Londres, Chatto & Windus, 1977, p. 58-59.

<sup>412</sup> Le fait que Catherine soit présentée comme une anti-héroïne a, à l'évidence, été largement souligné par la critique. On peut citer M. Butler : « [Catherine is not] a 'heroine' in the idealized mode of sentimental fiction », Marilyn Butler, *Jane Austen and the War of Ideas*, Oxford, Clarendon Press, 1975, p. 178 ; et A. W. Litz : « Instead of creating a deluded young woman who considers herself a Gothic heroine forced to live in an alien environment, Jane Austen fashioned in Catherine Morland an "anti-heroine", whose early life is at every point the reverse of the classic heroine's », Arthur Walton Litz, *Jane Austen: a Study of Her Artistic Development*, New York, Oxford University Press, 1965, p. 62.

la phrase nous semble d'importance – : « [Catherine] fell miserably short of the true heroic height » (NA, 2). Autrement dit, le lecteur est confronté à un problème de mesure. C'est ce que souligne la double antithèse (« short » / « height » ; « miserably » / « heroic »), renforcée par le contraste phonique entre, d'une part, voyelles brèves (« fell miserably ») et, d'autre part, voyelles longues (« true heroic height »), combinées aux deux aspirations du /h/ requérant un mouvement d'agrandissement de l'ouverture buccale. C'est ainsi, clairement, par allégeance au monde de la mesure et de la raison que le rejet de la *romance* et l'adoption d'un registre réaliste s'effectuent. Parce que la romancière associe la tonalité réaliste à la notion positive de la mesure, le choix du réalisme constitue un cadre supplémentaire ordonnant ses écrits.

En somme, nous avons insisté sur la nature réaliste du corpus pour trois raisons fondamentales. Non seulement parce que ce choix générique constitue l'une des originalités principales de la romancière, laquelle permet d'ouvrir la voie au roman moderne, mais également parce que – et cela est essentiel pour notre analyse – cette nouvelle direction donnée aux romans constitue, fondamentalement, une volonté de cadrage, d'ordre et de mesure. Enfin, le choix du réalisme constitue un point clé de notre réflexion sur le besoin d'Austen de remailler le monde car il correspond à une technique littéraire favorisant la notion de proximité et d'intimité. En effet, qu'est-ce que le réalisme sinon une tentative de rendre le réel plus proche et, partant, de se rapprocher du lecteur ? Une partie de la sympathie que le lecteur ressent pour Emma provient, assurément, de ce fait : qu'en refusant de placer ses héroïnes sur un piédestal, en les faisant comme redescendre sur terre, Austen les a rapprochées de ses lectrices. De manière analogue, la banalité de Catherine permet une proximité accrue avec le lecteur. Car si, dans la diégèse, tout concourt à doucher les espérances de l'héroïne en matière de Gothique, dans l'univers extradiégétique, tout invite le lecteur à vivre une expérience similaire. En effet, Catherine n'étant pas à la hauteur du statut traditionnellement conféré à une héroïne, les attentes du lecteur se trouvent, elles aussi, anéanties. Par conséquent, et bien qu'étant le témoin quelque peu moqueur des erreurs de l'héroïne, le lecteur ne se voit pas octroyé une position dominante. Il n'est pas placé à distance de Catherine mais partage ses expériences et ressentis, dans une proximité signalant, une fois encore, à quel point le lien au monde et au lecteur se placent au centre des préoccupations de la romancière.



## 1.2. « Relating » : les liens entre univers diégétique et extradiégétique

On se souvient des refus initiaux que la romancière essuya pour la publication de *Pride and Prejudice* et *Northanger Abbey*, ainsi que de la lenteur atypique de ce processus une fois lancé. Un fossé de quinze ans finit par séparer l'écriture de certaines de ses œuvres de leur production effective. Nous pensons que ces différents problèmes, qui, pendant longtemps, privèrent Austen de son lectorat, ont affecté ses procédés d'écriture. Il semble, en effet, que la consolidation du lien avec le lecteur y ait acquis une place centrale.

### *-Révisions et autocritique : le lien auteur / lecteur*

Austen témoigne d'une conscience aiguë du rôle joué par le lecteur dans l'actualisation de son texte. Cette focalisation sur le destinataire est perceptible dès la genèse de ses romans. Au début de notre analyse, nous avons tâché de rendre compte d'une particularité de l'acte créatif d'Austen, qui semblait ne pouvoir procéder que par ratures, constantes révisions et corrections. Nous souhaiterions à présent suggérer que l'enjeu de ces retours correctifs est plus complexe qu'il n'y paraît, puisqu'il ouvre une réflexion sur la liaison autant que sur la déliaison. Si ce fonctionnement par révisions nous paraît essentiel, c'est parce qu'il signale la centralité accordée, dès le départ, à cet autre qu'est le lecteur.

On sait qu'une partie des corrections furent motivées par des remarques émanant des proches d'Austen, que l'on entende par là sa propre famille, ses amis ou bien son éditeur. Dans sa biographie, Claire Tomalin rappelle, par exemple, qu'Austen avait demandé l'avis de ses proches suite à l'écriture non seulement de *Mansfield Park* mais aussi d'*Emma*<sup>413</sup>. Leurs critiques positives aussi bien que négatives lui importaient grandement<sup>414</sup>, preuve évidente qu'elle faisait grand cas de ses lecteurs.

---

<sup>413</sup> Pour plus de détails sur ces avis recueillis par la romancière, voir : Claire Tomalin, *Jane Austen: A Life*, Londres, Penguin, 1997, p. 239 et 251.

<sup>414</sup> « [E]ven after she became a published author, she continued to solicit and value the response of her family as she composed and revised her novels », Mary Poovey, *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, p. 202.

Cependant, la majeure partie de ces révisions émanèrent de la romancière elle-même. On se souvient de son goût pour la précision, qui ne pouvait souffrir la moindre coquille typographique, incorrection grammaticale ou maladresse lexicale. Il convient également de se rappeler ses corrections, d'ampleur autrement plus conséquente, qui touchèrent aux titres, au format initialement épistolaire de deux de ses romans, ainsi qu'à la réécriture presque totale de l'épilogue de *Persuasion*. Quel lien y a-t-il entre pareilles réflexions de la romancière sur son propre texte et une quelconque focalisation sur le lecteur ? On a tôt fait d'oublier que l'autocritique suit un processus analogue à celui de la relecture par un tiers. Pourtant, réviser son texte signifie, conjointement, le relire et l'examiner d'un regard extérieur. Autrement dit, cet acte réflexif implique, afin de saisir l'effet produit par ses écrits, de les soumettre à la perception d'autrui. Pour reprendre les mots de Jean Starobinski, cet examen nécessite de « se déprendre de soi et [de] se faire autre »<sup>415</sup>. Lorsque l'écrivain révisé son texte, « il rejoint en imagination "ses lecteurs" pluriels »<sup>416</sup>. Il *part à la rencontre* de son lecteur. Plus précisément, il finit par se mettre à la place de son destinataire. En somme, il devient son lecteur idéal. Nous pensons que cet acte, qui n'est autre qu'un mouvement essentiel vers autrui, est un acte fondateur de l'écriture de Jane Austen.

Si la visée de l'écriture est l'établissement d'un lien, c'est aussi que l'objectif premier de toute révision est l'intelligibilité du propos : pour assurer l'efficacité finale du texte, le lecteur ne doit pas « perdre le fil ». Ce précepte de clarté n'est, à l'évidence, pas neuf, ni propre à Austen. Il correspond à une exigence de la rhétorique de l'âge classique<sup>417</sup>. En revanche, il a le mérite de nous inviter à considérer l'attention portée par Austen à ces retours sur son texte peut-être moins comme une pratique du défaire et du seul « détricotage » que de la préservation du liant. En conséquence, il serait plus adéquat de qualifier ces corrections de « retouches », terme dont le préfixe permet de rappeler ce mouvement de retour, dans le même temps qu'il permet de filer la métaphore du tissu et du travail du fil, qui nous paraît essentielle.

De cet examen, résulte également la nécessité de nuancer notre propos initial concernant un autre point de l'écriture de la romancière : celui de la forme manuscrite de ses « t ». Nous avons souligné leur idiosyncrasie : la barre horizontale de cette consonne étant, chez Austen, d'une longueur si inhabituelle et disproportionnée qu'elle pouvait, de

---

<sup>415</sup> Jean Starobinski, *L'œil vivant*, Paris, Gallimard, 1999 (1961), p. 98.

<sup>416</sup> *Ibidem*, p. 98.

<sup>417</sup> *Ibid.*, p. 95.

prime abord, être aisément méprise pour une rature supplémentaire. La matérialité de ce signe nous paraît résumer, à elle seule, la dialectique de la liaison et de la déliaison sur laquelle s'ouvre toute l'œuvre d'Austen. Car, à l'évidence, ces nouvelles rayures s'assimilent également, dans une simultanéité fort intéressante, à des *prolongements*. Dans leur excès, et parce qu'elles viennent, de surcroît, constituer des lignes supplémentaires, elles traduisent, inéluctablement, un puissant désir de liant.

### *-Humour et ironie : le lien narrateur / lecteur*

Austen a recours à plusieurs stratégies afin de tisser un lien entre son narrateur et son lecteur. Au-delà du réalisme de sa représentation, il convient, à ce stade, de nous interroger plus précisément sur le rôle de deux techniques principales ; stratégies narratives auxquelles elle a fréquemment recours et qu'il s'agira de clairement distinguer l'une de l'autre : l'humour et l'ironie.

Nous avons relevé, à diverses occasions, mais jamais qu'en passant, le ton humoristique de la voix narrative, ainsi que l'existence de différentes formes de comique déployé (du comique de répétition, à celui de l'absurde, en passant par un comique de situation). Il s'agit à présent d'en souligner la fonction. Elle est, par essence, communicative, pose Freud. Dans *Le mot d'esprit* (1940), il rappelle en effet que : « nul ne peut se satisfaire d'avoir fait un mot d'esprit pour soi tout seul. Au travail du mot d'esprit est indissolublement lié le profond besoin de communiquer le mot d'esprit à autrui »<sup>418</sup>. L'humour a des fins relationnelles. C'est un outil favorisant le rapprochement.

L'ironie, en revanche, est généralement moins considérée comme une figure du rapprochement que de la distanciation. C'est sur ce point précis qu'elle se distingue de l'humour : elle est pourvoyeuse d'*écart*. Pourtant, Austen fait de ce mode de représentation *un lien* avec le lecteur. Comment ? Telle est la question à laquelle il s'agit de répondre à présent.

L'ironie repose sur la notion de distance à au moins deux titres. En premier lieu, parce que, comme le rappelle Vladimir Jankélévitch : « l'ironie est quelquefois fielleuse,

---

<sup>418</sup> Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, D. Messier (trad.), Paris, Gallimard, 1988 (1940), p. 262.

méprisante et agressive »<sup>419</sup>. Autrement dit, c'est un procédé stylistique qui peut prendre la forme d'une animosité antipathique : « il y a, dans l'ironie cinglante, une certaine forme de *malveillance* et comme une roserie amère qui excluent l'indulgence » (nous soulignons)<sup>420</sup>. On perçoit l'importance de cette seconde citation : Austen, pour qui le principe de bienveillance est fondamental, ne saurait tendre vers une ironie méprisante. Chez elle, l'ironie n'est jamais cinglante mais douce. La critique opère essentiellement de biais. Les descriptions ironiques de l'avarice et du manque de générosité général caractérisant Mrs. Norris fournissent un exemple de cette pratique textuelle. Le personnage est représenté comme pingre à diverses reprises dans *Mansfield Park* (« she knew quite as well how to save her own [money] as to spend that of her friends », 8). En conséquence, à la relecture du roman, le passage décrivant l'appel à l'aide adressé par la mère de famille démunie qu'est Mrs. Price à sa famille, acquiert, lui aussi, une tonalité ironique. Telle est la réponse qu'elle rencontre : « The letter was not unproductive. It re-established peace and kindness. Sir Thomas sent friendly advice and professions, Lady Bertram dispatched money and baby-linen, and Mrs. Norris wrote the letters. » (*MP*, 5). La concision lexicale de la proposition associée à Mrs. Norris (« wrote the letters »), principalement monosyllabique et dépourvue de conjonction de coordination, offre un contraste marqué avec l'accumulation des coordonnées qui ont précédé (« peace and kindness », « friendly advice and professions », « money and baby-linen »). En outre, sa position finale vient comme mettre un terme à l'énumération ; double effort syntaxique permettant de révéler l'avarice du personnage, qui n'a pas pour deux sous de générosité. Mais la critique n'opère ni dans la déploration, ni dans l'aigreur ou la tristesse. Elle est douce et plutôt perceptible à la seconde lecture. Nous en comprenons à présent les raisons : ce faisant, la romancière veille à ne pas mettre à mal sa règle morale de la sympathie ; elle reste mesurée, son but n'est pas de s'aliéner la *gentry*. En s'efforçant de maintenir et de promouvoir la bienveillance, elle évacue ainsi le premier risque de distance induit par le recours à l'ironie.

Cependant, l'ironie, même indulgente, présente intrinsèquement un second risque de rupture. « [P]rincipe de lucidité, de self-contrôle et de détachement superconscient »<sup>421</sup>, elle pose le narrateur comme une instance supérieure. Par définition, en effet, l'ironie implique de l'éloignement, car la condamnation nécessite un recul

<sup>419</sup> Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1964, p. 172.

<sup>420</sup> Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 172.

<sup>421</sup> *Ibidem*, p. 143.

critique. Lorsque la voix narrative ironise sur la radinerie de Mrs. Norris, elle prend ses distances avec ce personnage ; elle pose le manque de générosité comme un travers qu'elle rejette. L'ironie constitue dès lors un cadre, c'est « un principe de mesure et d'équilibre [...] une limite »<sup>422</sup>, qui, certes, rappelle à l'ordre, mais en mettant à l'écart l'ironiste donneur d'ordre.

Il semble qu'Austen ait eu une conscience aiguë de ce risque consistant à se poser en autorité supérieure et, partant, à se mettre à l'écart. Car, comme pour pallier cette menace de solitude planant sur tout ironiste, la romancière œuvre à consolider le lien narrateur / lecteur. Mary Lascelles a relevé que, dans ses premiers romans, Austen n'hésitait pas à s'adresser directement à son destinataire, que ce soit dans les notes explicatives suivant la présentation d'un personnage, dans les leçons morales venant conclure les romans, ou dans certaines remarques générales venant ci et là traduire son attitude critique envers la société (telles : « On every formal visit a child ought to be of the party, by way of provision for discourse », *SS*, 25)<sup>423</sup>.

Il est une sorte d'intervention directe de l'instance narrative, néanmoins, qui prête rarement au commentaire. Elle nous semble pourtant des plus surprenantes, car elle entre en totale opposition avec tous les efforts de mise en place d'un cadrage réaliste. Nous pensons, ici, aux différentes ruptures de l'illusion référentielle que constituent les commentaires métatextuels. Ces procédés de déréalisation sont mis en place dans *Mansfield Park*, *Northanger Abbey* et *Sanditon*. Deux raisons, au moins, nous semblent sous-tendre l'emploi de pareils rappels de la nature fictionnelle du texte.

La première semble répondre à la nécessité de brider l'imagination du lecteur qui pourrait se donner libre cours. Notre examen de la critique des romans gothiques et sentimentaux faite par Austen nous a montré que la romancière considérait les élans imaginatifs de ses personnages-lecteurs comme nocifs. Pour elle, le danger principal est de finir par confondre réalité et fiction, à l'instar de Marianne Dashwood dans *Sense and Sensibility* et de Catherine Morland dans *Northanger Abbey*. En conséquence, les diverses ruptures de l'illusion référentielle que constituent les commentaires métanarratifs pourraient avoir pour objectif de prévenir un tel risque pour le lecteur extradiégétique. Nous prendrons pour exemple l'intervention narrative qui ouvre le chapitre 13 de *Northanger Abbey* :

---

<sup>422</sup> Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 164.

<sup>423</sup> Mary Lascelles, *Jane Austen and Her Art*, Londres, The Athlone Press, 1995 (1939), p. 202.

Monday, Tuesday, Wednesday, Thursday, Friday, and Saturday have now passed in review before the reader; the events of each day, its hopes and fears, mortifications and pleasures, have been separately stated, and the pangs of Sunday only now remain to be described, and close the week. (NA, 65)

Par sa position liminale, placé tel qu'il l'est en début de chapitre, ainsi que par sa relative longueur, le commentaire ne peut passer inaperçu, même pour un lecteur qui procéderait à une lecture rapide et survolerait le texte<sup>424</sup>. Le lecteur est donc forcé de se rappeler la nature fictionnelle de ce qu'il a sous les yeux ; il se voit remémorer le fait que le texte est une *construction* et que sa propre place est *extradiégétique* (« before the reader »). On retrouve une remarque métatextuelle similaire dans *Mansfield Park*. Elle y tient la même place, tout aussi immanquable, en ouverture de chapitre :

Let other pens dwell on guilt and misery. I quit such odious subjects as soon as I can, impatient to restore everybody, not greatly in fault themselves, to tolerable comfort, and to have done with all the rest. (MP, 479)

On note qu'« ouvrir » (un roman, un volume ou un chapitre comme ici) c'est « cadrer », pour la romancière. Tout comme dans un incipit, elle dispose, met en place, ordonne son texte. Or, on voit déjà que pareille construction, pareil maillage, impliquent un resserrement du *textus*. Certains sujets sont comme rejetés à l'extérieur, voire en deçà, des fils tendus du récit, car c'est ici le principe de *sélection*, au cœur de l'écriture et de toute représentation romanesque, qui est rappelé au lecteur. La remarque narrative qui ponctue le chapitre 7 de *Sanditon* commente ce mécanisme de sélection d'un autre point de vue : « I make no apologies for my Heroine's vanity.—If there are young Ladies in the World at her time of Life, more dull of Fancy and more careless of pleasing, I know them

---

<sup>424</sup> Roland Barthes a rappelé qu'il existait deux régimes de lecture : l'un collant avec application au texte, ne passant rien, l'autre se concentrant sur le contenu de l'intrigue et tendant à survoler certains passages : « Nous ne lisons pas tout avec la même intensité de lecture ; un rythme s'établit, désinvolte, peu respectueux à l'égard de l'intégrité du texte ; l'avidité même de la connaissance nous enchaîne à survoler ou à enjamber certains passages (pressentis « ennuyeux ») pour retrouver au plus vite les lieux brûlants de l'anecdote [...] Nous sautons impunément (personne ne nous voit) les descriptions, les explications, les considérations, les conversations ; [...] l'auteur ne peut le prévoir : il ne peut vouloir écrire ce qu'on ne lira pas. Et pourtant, c'est le rythme même de ce qu'on lit et de ce qu'on ne lit pas qui fait le plaisir des grands récits : a-t-on jamais lu Proust, Balzac, *Guerre et Paix*, mot à mot ? (Bonheur de Proust : d'une lecture à l'autre on ne saute jamais les mêmes passages) », Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1973, p. 21.

Cette remarque nous amènera, plus loin dans notre analyse, à considérer la différence entre un lecteur idéal, modèle, tel qu'imaginé par l'auteur, et le lecteur réel, empirique, procédant à sa propre lecture, potentiellement divergente de celle envisagée par l'écrivain.

not, and never wish to know them » (*S*, 349). C'est ici non pas le refus d'aborder certaines thématiques mais au contraire le choix délibéré de représenter des éléments traditionnellement évacués pour des raisons morales qui est affirmé. Malgré cette différence, c'est toujours le processus de sélection qui est rappelé, ainsi que la nature construite des personnages (« my Heroine », *SS*, 349 ; « my Fanny », *MP*, 479). Dans tous ces exemples, l'intervention narrative reste ainsi focalisée sur la construction et l'organisation du texte.

Or, à bien y regarder, une autre catégorie de commentaires métatextuels émerge. Certains se distinguent par leur focalisation non pas tant sur le fonctionnement du texte et la sélection des sujets abordés que sur les qualités du lecteur et du narrateur. Cette différence suggère l'existence d'une seconde raison pouvant motiver l'emploi de ces interventions narratives. Celle-ci n'est autre, selon nous, que le désir d'Austen de se prémunir du risque d'écart induit par le recours à l'ironie.

Vladimir Jankélévitch pose le problème de la distance liée à l'ironie en ces termes : « La conscience ironique badine avec le monde ; mais comment n'aurait-elle pas une haute idée de sa propre importance, elle qui ne s'en laisse plus imposer ? »<sup>425</sup>. L'instance narrative – qui, de plus, est omnisciente chez Austen, ce qui lui confère un premier degré d'autorité – deviendrait d'autant plus supérieure qu'elle use de l'ironie. Or, selon V. Jankélévitch, il est une façon de lever ce problème de distance posé par l'emploi de l'ironie : il faut « se déprendre de soi-même [...], [il faut] une absence totale de complaisance, une modestie particulièrement exigeante. [Il faut] être *causa sui* – ce sujet qui est l'objet, cet agent qui est son propre patient, ce rieur qui est le risible »<sup>426</sup>. Nous pensons que c'est précisément ce que cherche à faire la romancière lorsqu'elle ponctue son texte de commentaires qui non seulement révèlent la nature fictionnelle du texte mais pointent, dans le même temps, les faiblesses du narrateur. Tel est le sens de l'interruption narrative qui ouvre le second chapitre de *Northanger Abbey* :

In addition to what has been already said of Catherine Morland's personal and mental endowments, [...] it may be stated, for the reader's more certain information, lest the following pages should otherwise fail of giving any idea of what her character is meant to

---

<sup>425</sup> Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1964, p. 24.

<sup>426</sup> *Ibidem*, p. 25.

*be*, that her heart was affectionate; her disposition cheerful and open, without conceit or affectation of any kind (NA, 9, nous soulignons).

Il est discrètement suggéré que la voix narrative puisse ne pas remplir parfaitement son rôle, en manquant par exemple à son devoir de clarté représentative (« should [...] fail of giving any idea »). Or cette suggestion de la nécessité de relativiser la toute-puissance narrative, trouve, en un sens, un écho dans un second commentaire : « *I leave it to my reader's sagacity to determine how much of all this it was possible for Henry to communicate at this time to Catherine* » (NA, 170). Tout se passe comme si l'instance narrative feignait la modestie et se mettait en retrait en cherchant, parallèlement, à valoriser les capacités du lecteur dans le but de minimiser sa propre supériorité. Cette stratégie apparaît plus clairement dans ce dernier long commentaire métatextuel :

A heroine returning, at the close of her career, to her native village, in all the triumph of recovered reputation, and all the dignity of a countess, with a long train of noble relations in their several phaetons, and three waiting-maids in a travelling chaise and four, behind her, is an event on which the pen of *the contriver may well delight to dwell*; it gives credit to every conclusion, and *the author must share in the glory* she so liberally bestows. *But my affair is widely different; I bring back my heroine to her home in solitude and disgrace; and no sweet elation of spirits can lead me into minuteness.*

A heroine in a hack post-chaise is such a blow upon sentiment, as no attempt at grandeur or pathos can withstand. Swiftly therefore shall her post-boy drive through the village, amid the gaze of Sunday groups, and speedy shall be her descent from it.

But, whatever might be the distress of Catherine's mind, as she thus advanced towards the parsonage, and *whatever the humiliation of her biographer in relating it*, she was preparing enjoyment of no everyday nature for those to whom she went. (NA, 160, nous soulignons)

L'instance narrative construit comme un diptyque imaginaire. Elle présente un narrateur fictif, heureux et triomphant, qui n'aurait que de nobles exploits à narrer (on notera l'expression : « may well delight to dwell », dont l'harmonie est soulignée par la régularité des trois iambes consécutifs), à l'opposé duquel elle s'inscrit de manière saisissante (« but my affair is widely different » ; expression dont les deux derniers termes constituent des trochées, pied à l'opposé de l'iambe, ce qui vient renforcer



l'opposition). L'objectif est clair : le tableau contrastif vise à souligner la comparative infériorité du vrai narrateur (« humiliation »). C'est une stratégie habile, car elle permet de faire descendre l'instance narrative de son piédestal. Feindre la modestie, que ce soit en se comparant négativement, ou en émettant des doutes quant à ses propres capacités (« should [...] fail »), voilà la façon dont la narratrice fait mine de « se déprendre » d'elle-même. Comme l'a relevé M. Morini au sujet de l'autorité omnisciente de la voix narrative : « the narrator's uncertainties become a sign of human, no longer godlike authority »<sup>427</sup>. Les ruptures de l'illusion référentielle sont ainsi d'importance car, en désacralisant la toute-puissance du narrateur, elles permettent la préservation du lien avec le lecteur.

En outre, parce qu'elles évoquent, voire prennent à partie le lecteur, les interruptions narratives révèlent la place essentielle que tient, dans le corpus austénien, le lien avec le lectorat. Car, si l'ironie creuse un écart entre le narrateur et les personnages victimes du commentaire ironique, voire entre le lecteur qui adhère à la critique formulée et les personnages, elle rapproche, au final, l'instance de narration et celle de lecture. Toutes deux se gaussent effectivement de concert devant l'avarice de Mrs. Norris, que certains autres personnages ne perçoivent pas nécessairement. Comme le formule Jankélévitch : « L'ironie [...] suppose un interlocuteur actuel ou virtuel »<sup>428</sup>. On a, par conséquent, tôt fait de faire de l'ironie une figure de l'écart. Elle est tout autant une figure du rapprochement : « concluons que le secret rapproche, dans l'acte même par lequel il retranche, et qu'il n'y a pas de secret s'il n'y a pas de communion dans le secret [...] le secret ne dit non à l'un que pour dire oui à l'autre »<sup>429</sup>. Chez Austen, l'ironie est essentiellement vectrice de lien entre le narrateur et le lecteur.

#### *-Dimension communautaire de la lecture*

Ce mouvement vers l'autre que constitue le tour ironique nous paraît d'autant plus fort qu'il est, en réalité, réciproque. Durant la lecture, l'identification semble se faire en sens inverse : « elle fait devoir au lecteur de se mettre à la place de l'auteur, de s'installer

---

<sup>427</sup> Massimiliano Morini, *Jane Austen's Narrative Techniques: a Stylistic and Pragmatic Analysis*, Farnham, Ashgate Publishing Ltd, 2009, p. 30.

<sup>428</sup> Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1964, p. 42.

<sup>429</sup> *Ibidem*, p. 50.

dans la conscience de celui-ci, d'en revivre les mouvements »<sup>430</sup>. Afin de mieux saisir cette idée, reprenons, pour en compléter l'analyse, l'exemple des propos de Mrs. Elton, rendus au discours direct dans *Emma* :

Mrs. Elton, in all her apparatus of happiness, her large bonnet and her basket, was very ready to lead the way in gathering, accepting, or talking—strawberries, and only strawberries, could now be thought or spoken of. — ‘The best fruit in England—every body’s favourite—always wholesome. —These finest beds and finest sorts. —Delightful to gather for one’s self—the only way of really enjoying them. —Morning decidedly the best time—never tired—every sort good—hautboy infinitely superior—no comparison—the others hardly eatable—hautboys very scarce—Chili preferred—white wood finest flavour of all—price of strawberries in London—abundance about Bristol—Maple Grove—cultivation—beds when to be renewed—gardeners thinking exactly different—no general rule—gardeners never to be put out of their way—delicious fruit—only too rich to be eaten much of—inferior to cherries—currants more refreshing—only objection to gathering the strawberries the stooping—*glaring sun—tired to death—could bear it no longer—must go and sit in the shade.*’ (*E*, 282, nous soulignons)

Nous nous étions, jusqu'à présent, concentrés sur le style asyndétique de ce flot de paroles adressé à Mr. Knightley et en avons souligné les diverses fonctions ; l'une d'entre elles étant de traduire le caractère rébarbatif de Mrs. Elton, en rendant l'effet de bourdonnement que son monologue provoque pour celui qui l'écoute.

Or, à bien considérer sa conclusion, le propos présente, comme souvent chez Austen, diverses couches de sens. S'y glisse une pointe d'ironie qui permet d'unir à la fois le personnage de Mr. Knightley, le lecteur et le narrateur. En effet, dans les dernières formules, censées rendre la fatigue de la cueilleuse, le lecteur ne peut manquer de lire l'attitude d'un autre personnage : celle du récepteur direct des propos, Mr. Knightley, lui aussi épuisé (« *tired to death* ») et dans l'incapacité d'ouïr plus longtemps ce monologue lassant (« *could bear it no longer* »). Plus intéressant encore, le lecteur, qui a probablement été initialement frappé par le terme « *apparatus* », faisant du bonnet et du panier des équipements techniques soulignant la nature « organisée » de la scène<sup>431</sup> (ce

---

<sup>430</sup> Jean Starobinski, *L'œil vivant*, Paris, Gallimard, 1999 (1961), p. 96.

<sup>431</sup> Tel est, en effet le sens de l'étymologie latine du mot : *apparatus*, de *ad* (« vers ») et *parare* (« préparer, mettre en ordre, organiser »).

qui évoque une certaine mise en scène, laissant penser à un personnage de théâtre affublé d'un costume et présentant un accessoire), le lecteur, donc, finit par octroyer une dimension métatextuelle aux propos conclusifs. On y entendrait presque, en effet, la voix narrative se superposer à l'ensemble, une voix qui dirait : « Nous partageons, assurément, le même avis vous et moi : le personnage unidimensionnel de Mrs. Elton a été suffisamment longtemps mis en lumière (« glaring sun ») ; avant qu'il ne nous assomme définitivement (« tired to death »), il est temps qu'il sorte des feux des projecteurs, et retourne dans l'ombre de l'arrière-plan (« must go and sit in the shade ») ». Le lecteur n'attend effectivement qu'une chose : que Mrs. Elton laisse, enfin, la place au développement de la relation entre Emma et Knightley. En d'autres termes, le mouvement vers autrui s'opère, ici, en sens inverse : le lecteur s'imagine ce que la voix narrative dirait et développe les propositions qu'il juge implicites. Il vient, en somme, comme intégrer la conscience du narrateur.

Ce phénomène se trouve certainement accentué chez les lecteurs critiques, d'autant plus attentifs aux sens endormis. Néanmoins, nous ne sommes, au final, pas loin de l'idée plus générale de Bachelard, selon laquelle, par l'acte de lecture – que celui-ci implique des lecteurs critiques ou des lecteurs ordinaires – « une communauté d'âmes entre l'écrivain et son lecteur »<sup>432</sup> se crée. Ce « retentissement » dont parle Bachelard et qui semble faire du texte un espace de dialogue, se produit lorsque le lecteur « complète par des rêveries personnelles les détails "insignifiants" que lui confie l'écrivain »<sup>433</sup>.

Jane Austen indique qu'elle avait pleinement conscience de ce mouvement de retour que constitue la lecture, car elle en souligne la nécessité en certains points des romans. Elle invite le lecteur à procéder de la sorte lorsque, refusant d'entrer dans certains détails descriptifs, elle en appelle le destinataire à s'imaginer la scène lui-même. Dans *Mansfield Park*, par exemple, les retrouvailles entre Fanny Price et son frère, William, qui ne sont pas décrites intégralement, sont explicitement définies comme un moment laissé à l'imagination du lecteur : « Their eager affection in meeting, their exquisite delight in being together, their hours of happy mirth, and moments of serious conference, *may be imagined* » (*MP*, 21, nous soulignons).

Un effet relativement analogue, quoique totalement imprévu par la romancière, se produit avec les romans inachevés. *The Watsons* et *Sanditon*, par leur incomplétude, invitent, d'une certaine façon, les lecteurs à s'imaginer la suite telle qu'ils pensent que

---

<sup>432</sup> Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012 (1957), p. 77.

<sup>433</sup> *Ibid.*

l'auteur l'aurait créée, telle que la voix narrative l'aurait formulée, ou telle qu'ils la rêvent eux-mêmes. Cet effet de dialogue imprévu est, en un sens, également provoqué par les romans rédigés dans leur intégralité mais qui laissent dans l'ombre certains personnages. On songe à la multitude de lecteurs modernes qui n'hésitent pas à rédiger des suites aux romans austéniens, ou à écrire des récits venant se concentrer sur un personnage initialement mineur pour l'étoffer, lui prêter de nouvelles intentions, présenter les personnages l'entourant sous un jour nouveau<sup>434</sup>.

Chez Austen, le texte est ainsi un véritable espace de dialogue. La lecture, plus précisément, se voit conférer une dimension communautaire, car elle est une activité essentiellement fédératrice pour la romancière. Quelle que soit la pratique de lecture envisagée (oralisée et publique, silencieuse et privée, intensive ou extensive), l'acte de lire se voit conférer une dimension sociale.

C'est une activité engageant la communauté, en premier lieu, parce qu'elle est souvent, chez Austen, partagée, effectuée à voix haute, que ce soit au sein du cercle d'amis ou de la maisonnée assemblée<sup>435</sup>. Pratique aujourd'hui relativement disparue dans les pays occidentaux, elle était en effet fréquente au XVII<sup>e</sup> et jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècles<sup>436</sup>. Il convient de noter qu'à la fin du XVIII<sup>e</sup>, cependant, et, *a fortiori*, dans la famille éduquée des Austen, cette expérience de lecture oralisée et publique avait une valeur en tant que telle. En témoigne l'exemple cité des écoutes de George Eliot, ce mode de lecture n'était pas motivé, comme ce fut le cas aux débuts de la pratique à voix haute, par une incompétence de lecture de certains membres de la famille, par une nécessité de

---

<sup>434</sup> La grande majorité des romans de Jane Austen virent au moins un de leurs personnages développés. Les principaux furent Mr. Darcy, de *Pride and Prejudice* ; Willoughby, de *Sense and Sensibility* ; Henry Tilney, de *Northanger Abbey* ; Jane Fairfax, d'*Emma* et Henry Tilney de *Persuasion*. À ce jour, plus d'une cinquantaine de suites furent publiées. Parmi elles, celle de Joan Aiken, *Jane Fairfax* (1990) et, plus récemment, celles d'Amanda Grange, qui développa les personnages de Mr. Darcy, du Capitaine Wentworth et de Henry Tilney en écrivant *Mr. Darcy's Diary* (2005), *Captain Wentworth's Diary* (2007) et *Henry Tilney's Diary* (2011).

<sup>435</sup> Douglas Jefferson, *Jane Austen's Emma: a Landmark in English Fiction*, Londres, Chatto & Windus, 1977, p. 86.

<sup>436</sup> On songe à l'anecdote étonnante, contée par George Henry Lewes, selon laquelle George Eliot et lui auraient lu et se seraient fait lire à voix haute, une grande partie des romans d'Austen dans leur intégralité et à quatre reprises : « We have re-read them all four times; or rather, to speak more accurately, they have been read aloud to us, one after the other; and when it is considered what a severe test that is, how the reading aloud permits no skipping, no evasion of weariness, but brings both merits and defects into stronger relief by forcing the mind to dwell on them, there is surely something significant of genuine excellence when both reader and listener finish their fourth reading with increase of admiration. The test of reading aloud applied to *Jane Eyre*, which had only been read once before, very considerably modified our opinion of that remarkable work; and, to confess the truth, modified it so far that we feel as if we should never open the book again. », George Henry Lewes, « Assessment » (1859), dans J. O'Neill (éd.), Londres, George Allen & Unwin Ltd, 1970, p. 7.

pallier un quelconque illettrisme et d'aider ceux dont la lecture n'était pas assurée et habile. Le personnage de Robert Martin dans *Emma* en est une illustration claire. Jugé des plus incultes et illettrés par l'héroïne, il se révélera au contraire versé en lecture et, dans un renversement complet des apparences, accoutumé à lire à voix haute pour autrui (« he would read aloud out of the Elegant Extracts », *E*, 23). Nul illettrisme chez Austen. En d'autres termes, cette modalité de lecture orale et partagée résultait d'un choix et non d'une nécessité. On retrouve pareil rituel familial tant dans *Pride and Prejudice* que dans *Sense and Sensibility*, où la famille Bennet, ainsi que les femmes Dashwood, sont décrites comme ayant coutume de se réunir autour d'un ouvrage lu à voix haute (*SS*, 15). Cette tendance à l'oralité s'exprime également dans *Emma*, à travers le personnage de Mr. Elton faisant la lecture à voix haute pour Harriet Smith et l'héroïne (*E*, 37).

Du reste, la romancière n'interroge pas exclusivement le mode oral de la lecture : l'approche silencieuse et privée est également envisagée. Or – et c'est là une particularité intéressante – cette pratique plus intime est, elle aussi, considérée comme une activité devant remplir une fonction principalement sociale. Ainsi lorsque, à l'occasion, la lecture nuit à l'échange social, elle est immédiatement représentée comme un danger. C'est le cas, dans les romans, avec quatre personnages masculins. En premier lieu, avec Mr. Bennet, qui, parce qu'il aime à se réfugier seul dans sa bibliothèque, sera présenté, dans *Pride and Prejudice*, comme n'ayant pas suffisamment veillé sur sa famille et, en conséquence, comme étant en grande partie responsable de la fuite de sa fille Lydia avec Wickham (*PP*, 140 et 183). C'est également le cas avec Edmund, Mr. Price ainsi que Mr. Darcy : leur façon particulière de lire le journal fournit une illustration très claire du rôle social dévolu à la lecture, même silencieuse et privée<sup>437</sup>. Dans *Mansfield Park*, Edmund, qui veut éviter d'être pris à partie dans la conversation entre Fanny et son supposé amant, se réfugie derrière les larges pages de son journal : « he sank as quietly as possible into a corner, turned his back, and took up a newspaper » (*MP*, 353). L'élévation du mur de papier fait suite à l'adoption d'une attitude silencieuse et d'une position fermée, dans un angle, qui plus est le dos tourné. On le voit, la lecture n'est, dès lors, qu'une stratégie comme une autre visant à bloquer l'interaction sociale. Or, cette attitude est implicitement désignée comme inadéquate, car Fanny, nullement séduite par Mr. Crawford et gênée

---

<sup>437</sup> Nous développons, ici, la remarque judicieuse de Jane Stabler, selon laquelle certains personnages masculins (elle cite plus précisément Edmund et Mr. Price de *MP*) se servent des journaux pour s'abriter, voire bloquer l'interaction sociale : « Her male characters use the newspapers as a barrier to shield them from social interaction », Jane Stabler, « Literary Influences », dans J. Todd (éd.), *Jane Austen in Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 49.

qu'un quelconque échange intime puisse avoir lieu entre eux, cherchait précisément l'aide d'Edmund à ce moment du récit. Dans *Mansfield Park*, les journaux remplissent ainsi, le plus souvent, une fonction qui, parce qu'elle se situe aux antipodes de leur fonction première de communication, est représentée négativement.

La nocivité de ce nouveau rôle alloué à la lecture est d'autant plus nette qu'elle est renforcée par un second exemple, celui mettant en scène Fanny et son père, ivrogne dépourvu d'éducation, dans leur maison de Portsmouth :

There were soon only her father and herself remaining; and he, taking out a newspaper [...] applied himself to studying it, without seeming to recollect her existence. The solitary candle was held between himself and the paper, without any reference to her possible convenience; but she had nothing to do, and was glad to have the light screened from her aching head, as she sat in bewildered, broken, sorrowful contemplation. (*MP*, 395)

Alors que Mr. Price et sa fille se retrouvent seuls dans la même pièce après des années de séparation, ce dernier, en réel malotru, barre tout échange en se murant dans sa lecture (« screened »). Son comportement est plus qu'inopportun. C'est ce que traduit notamment l'hypallage (« solitary candle »), trope qui, en attribuant à un mot d'une phrase un adjectif qui aurait dû qualifier un autre mot, constitue une figure du déplacement, dans le même temps qu'elle fait ressortir *l'isolement* (« solitary ») que cette attitude déplacée a induit. Toute lecture bloquant l'interaction sociale est ainsi présentée comme un dysfonctionnement.

L'acte de lire, même en privé et silencieusement, doit être une activité sociale. À la suite de Roger Chartier, on a, aujourd'hui, coutume de distinguer deux modes particuliers de lecture privée : la lecture intensive et la lecture extensive, qui émergent au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>438</sup>. La lecture intensive, qui consiste en la relecture fréquente du même ouvrage, consulté avec assiduité au point d'être souvent intégralement mémorisé, pour

---

<sup>438</sup> Précisons ici que la lecture intensive existait antérieurement au XVIII<sup>e</sup> siècle. Elle était, en revanche, depuis le XV<sup>e</sup> siècle et la création de l'imprimerie, essentiellement le fait de lettrés, hommes d'Église ou notables laïques. Or, c'est à présent une thèse classique que d'avancer qu'à partir du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, une révolution de lecture eu lieu, consistant tout d'abord en l'essor de la lecture intensive – désormais répandue à l'ensemble des lecteurs de la société et non plus réservée aux hommes d'Église – puis, précisément, en ce passage d'une lecture intensive à une lecture extensive. Voir Roger Chartier, « Livres, lecteurs, lectures », dans V. Ferone et D. Roche (Éds.), *Le monde des Lumières*, Paris, Fayard, 1999, p. 285-287.

finir par être largement cité puis généralement transmis de génération en génération<sup>439</sup>, est un mode du lire que Jane Austen et ses proches avait coutume de pratiquer. La romancière connaissait l'œuvre de Richardson, *Sir Charles Grandison*, sur le bout des doigts et se plaisait à le citer ou à comparer la conduite de ses compagnons réels à certains de ces personnages fictifs dans les missives envoyées à sa sœur Cassandra<sup>440</sup>. Habitées par le roman, Jane Austen et sa sœur avaient ainsi pour habitude de déchiffrer leur vie, voire de calquer leur conduite sur le monde fictionnel de l'intrigue.

En somme, cette forme de lecture ouvrait au monde et à l'autre à au moins trois titres : tout d'abord, parce qu'elle consistait en une réelle appropriation de la vision d'autrui, celle de l'écrivain faite sienne. R. Chartier a souligné l'émergence du lien particulier qui résulta de pareille lecture : « avec Richardson, Rousseau, Bernardin de St-Pierre ou Goethe, se déploie la plus « intensive » des lectures, celle par laquelle le roman s'empare de son lecteur, *l'attache* à sa lettre, gouverne ses pensées et ses conduites »<sup>441</sup> (nous soulignons). Ensuite, la lecture privée intensive ouvrait également à l'autre parce qu'en instruisant les individus, elle les guidait dans les devoirs inhérents à la vie en société. Elle avait pour ambition ultime l'harmonie du corps social. On l'a vu, l'œuvre littéraire a une visée didactique et morale chez Austen. Enfin, parce que, comme J. M. Goulemot l'a relevé : « l'appropriation intime du texte [...] suscite en réalité des modèles publics de reconnaissance, car les disciples enthousiasmés finissent par mettre en œuvre un rituel collectif »<sup>442</sup>. En d'autres termes, la connaissance approfondie du texte, qui fit que Jane et sa sœur avaient les mêmes références, accentua leur connivence.

C'est ce dernier point qui est accentué par la lecture extensive. Ce mode de lecture différent, qui consiste en une progression plus rapide à travers le texte et, par conséquent, en une consultation plus superficielle d'un plus grand nombre d'ouvrages, émergea au XVIII<sup>e</sup> avec la diffusion accrue de textes, et notamment avec la facilitation de leur accès grâce à la création de bibliothèques itinérantes. Mary Lascelles n'a pas manqué de relever cette différence de pratique, caractéristique de l'époque, en notant la quantité et la variété des références aux romans aussi bien dans la vie quotidienne que dans les échanges

---

<sup>439</sup> *Idem*, p. 287.

<sup>440</sup> Pour plus de détails sur cette tendance qu'avaient Austen et ses proches (« [they] treat[ed] the characters as though they belonged to the actual world, and discuss[ed] them, and their fortunes, as common acquaintances. [...] the allusions to novels [...] played an unobtrusively constant part in the common intercourse of very various people. », voir Mary Lascelles, *Jane Austen and Her Art*, Londres, The Athlone Press, 1995 (1939), p. 53.

<sup>441</sup> *Ibidem*, p. 287.

<sup>442</sup> Jean-Marie Goulemot, Didier Masseur, « Lettre au grand homme ou quand les lecteurs écrivent », dans M. Bossis (Éd.), *La lettre à la croisée de l'individuel et du social*, Paris, Éditions Kimé, 1994, p. 43.

épistolaires, pour en souligner les répercussions en termes de relations interpersonnelles : « they played an unobtrusively constant part in the common intercourse of various people »<sup>443</sup>.

La lecture extensive participe d'un système d'échange. C'est ce qui apparaît, à un autre niveau, dans *Mansfield Park*. Fanny Price, jusqu'alors limitée dans ses choix de lecture, se résumant, à Mansfield Park, aux ouvrages qu'on voulait bien lui céder, finit par souscrire, à Portsmouth, à une bibliothèque itinérante :

Fanny found it impossible not to try for books again. There were none in her father's house; but wealth is luxurious and daring—and some of hers found its way to a circulating library. She became a subscriber—amazed at being any thing *in propria persona*, amazed at her own doings in every way; to be a renter, a chuser of books! And to be having any one's improvement in view of her choice! But so it was. Susan had read nothing and Fanny longed to give her a share in her own first pleasures, and inspire a taste for biography and poetry. (*MP*, 412-3)

Trois éléments, au moins, ressortent de ce passage en ce qui concerne la lecture. En premier lieu, l'acte de lire est, dès le départ, défini comme un partage, car la motivation de Fanny réside dans le souhait de communiquer à sa sœur son goût pour la lecture (« give her a share in her own first pleasures »). Une contradiction semble dès lors émerger, car le discours indirect libre et les points d'exclamation (« to be a renter, a chuser of books! » etc.), combinés à l'italique de la formule latine (« *in propria persona* »), traduisent et soulignent, quant à eux, la joie intense qu'éprouve Fanny à agir de son propre chef. Est-ce à dire que la lecture n'est finalement que la voie de l'indépendance et de l'individualité ? Un troisième et dernier élément frappant nous permet de répondre par la négative : la référence à la richesse de Fanny et, plus précisément, à la façon dont elle emploie son argent. Joseph Litvak a relevé la chose suivante : « the passage just barely conceals [...] that Fanny comes into her own only by entering a system of exchange, a circulating library. To be 'any thing *in propria persona*', Fanny must spend her wealth, dispersing it into a larger economy »<sup>444</sup>. Autrement dit, Fanny ne naîtra en tant qu'individu qu'en entrant dans ce système d'échange. La lecture ouvre sur soi-même autant qu'elle ouvre au monde extérieur.

---

<sup>443</sup> Mary Lascelles, *Jane Austen and Her Art*, Londres, The Athlone Press, 1995 (1939), p. 52-53.

<sup>444</sup> Joseph Litvak, « Reading Characters: Self, Society and Text in *Emma* », dans F. Stafford (éd.), *Jane Austen's Emma: a Casebook*, Oxford, Oxford University Press, 2007, p. 151.



En résumé, nous nous situons, avec Austen, au croisement de différentes pratiques de lecture, lesquelles convergent en un seul et même point, néanmoins : toutes tendent, essentiellement et de manière pragmatique, à favoriser la communication entre les individus et l'harmonie du corps social. C'est que la lecture est une activité fondamentalement communautaire pour la romancière. En ce sens, narrer, « relater » une histoire, c'est véritablement pour elle « créer du lien ». Entre l'auteur et le lecteur d'abord, entre le narrateur et le lecteur ensuite, avant que ce dernier n'opère un mouvement réciproque. Tous ces liens interpersonnels sont, pour Austen, au cœur de l'écriture et font du texte comme un lieu de dialogue et d'échange.

### 1.3. Les manipulations du lecteur ou l'écriture diabolique : un pouvoir de disjonction ?

*-De la supériorité présupposée du lecteur réel*

Dans cette entreprise faisant de la sympathie non plus seulement une valeur morale mais également un principe d'écriture, il est un dernier échange majeur favorisé par la romancière : celui entre les personnages et le lecteur. L'étude de ce rapprochement particulier est essentielle car elle nous conduira à dégager les mécanismes puissants opérant dans le texte, étape qui permettra, dans un second temps, non seulement de saisir le niveau de contrôle exercé par Austen, mais également d'éclairer sous un jour nouveau la relation l'unissant au lecteur, lieu, peut-être, d'une première ambiguïté relationnelle.

Tous les commentateurs, ou presque, ont noté la place centrale accordée par la romancière au discours indirect libre dans ses écrits. On ne saurait effectivement exagérer le caractère innovant<sup>445</sup> de cette technique narrative, ni la parfaite maîtrise dont Austen fit preuve dans son maniement dès le début des années 1790. Le constant recours à ce type de discours s'avère intéressant à au moins deux titres pour notre analyse. En premier lieu, il témoigne du fait que la notion de représentation est une notion clé pour la romancière. K. C. Phillips l'a relevé, il s'agit d'une caractéristique centrale de son art : « Jane Austen can be said to *represent* speech more than she *reports* it »<sup>446</sup>. En second lieu, cette

---

<sup>445</sup> Pour plus de détails, voir John Mullan, « How Jane Austen's *Emma* Changed the Face of Fiction », *The Guardian* [en ligne], 5 décembre 2015. [Consulté le 27 avril 2017]. Disponible sur : <https://www.theguardian.com/books/2015/dec/05/jane-austen-emma-changed-face-fiction>

<sup>446</sup> Kenneth C. Phillips, *Jane Austen's English*, London, Andre Deutsch, 1970, p. 204.

manière de représenter le discours vise un point essentiel : la création d'un lien plus direct et plus fort entre le personnage et le lecteur. En donnant à voir directement, sans l'intermédiaire que constitue, dans le discours indirect, le verbe introducteur, par exemple, la romancière s'efface et, partant, rapproche le personnage du lecteur. Mieux, le lecteur se voit offrir un accès privilégié à la vie *psychique* du personnage. Autrement dit, le lien l'unissant aux héroïnes est des plus forts puisque le lecteur pénètre leur intimité, leur for intérieur, leurs pensées les plus privées, incommunicables à tout un chacun, pour ne pas dire indicibles.

Cet accès privé à l'intimité des protagonistes fait du lecteur réel un lecteur privilégié. En effet, il permet de voir combien les autres lecteurs, personnages essayant de lire les pensées des autres, errent dans ce processus. Si, comme le rappelle George Knightley, Frank Churchill se targue d'être un fin lecteur dans *Emma* (« he is to read everybody's character », *E*, 118), comme Elizabeth Bennet dans *Pride and Prejudice* (*PP*, 29), le moins que l'on puisse dire est que tout deux présument largement de leurs capacités. Tara Ghoshal Wallace a souligné l'existence d'une incompétence de lecture généralisée dans *Emma*. Tour à tour, Mr. Elton et son épouse, puis Harriet Smith, Frank Churchill, Mr. Woodhouse, Miss Bates et G. Knightley se fourvoient en essayant de lire les pensées ou de trouver un sens aux faits et gestes d'Emma : « Emma's readers, whether from ignorance or suspicion, from vanity or solicitude, misconstrue, over and over again, what she feels or what she means »<sup>447</sup>. La difficulté du lire est aussi réelle que généralisée, comme le révèle une autre héroïne, Anne Elliot, s'interrogeant sur ce point précis au sujet du héros de *Persuasion* : « How could his sentiments be read? » (*P*, 40). Les motivations des protagonistes ne sont limpides que pour nous seuls. Ainsi, en permettant au lecteur réel d'accéder à l'intériorité des héroïnes comme nul autre, la romancière fait de lui un lecteur plus compétent et lui signifie qu'elle lui accorde une position supérieure.

Mieux, elle semble lui conférer une position surplombante à ses côtés. En effet, la représentation des personnages ne s'opère pas, à l'évidence, uniquement au discours indirect libre : comme l'on relevé les commentateurs, elle est un savant mélange de discours direct, indirect libre et de narration hétérodiégétique<sup>448</sup>. Le lecteur se trouve ainsi également guidé par une voix narrative omnisciente. Ce mode de présentation – l'emploi du discours indirect libre combiné à l'omniscience de l'instance narrative – qui donne

---

<sup>447</sup> Tara Ghoshal Wallace, *Jane Austen and Narrative Authority*, New York, St Martin, 1995, p. 80.

<sup>448</sup> Kenneth C. Phillips, *Jane Austen's English*, London, Andre Deutsch, 1970, p. 203-204.

ainsi doublement accès à l'intériorité des protagonistes, établit simultanément deux relations extrêmement fortes. La première, avec l'héroïne, que le lecteur est amené à considérer avec empathie. Tout se passe en effet comme si, placés comme nous le sommes en position surplombante mais ayant un accès privé aux pensées intimes de l'héroïne, nous étions devenus sa conscience, petit être angevin penché sur son épaule tâchant de la guider. Nul autre n'a su mieux décrire cette impression d'échange personnel et intime que Lionel Trilling :

the relation that develops between ourselves and her becomes a strange one—it is the relation that exists between our ideal self and our ordinary fallible self. We become Emma's helpless conscience, her unavailing guide. Her fault is the classic one of hubris, excessive pride, and it yields the classic result of blindness. Our hand goes out to hold her back and set her straight, and we are distressed that it can't reach her<sup>449</sup>.

De manière concomitante, une seconde relation s'établit, entre le lecteur d'une part et l'auteur / narrateur d'autre part. En effet, le lecteur est implicitement désigné comme un *partenaire* dans le code herméneutique (*Emma* fonctionnant essentiellement comme un roman policier présentant de nombreuses énigmes à résoudre<sup>450</sup>). Parce qu'il a vue sur tout et qu'il partage des secrets avec le narrateur, tout lui indique qu'un contrat implicite le lie à l'instance d'écriture, avec laquelle il est comme sur un pied d'égalité.

Ajoutons, pour finir, qu'en certains points des romans la voix narrative fait mine de ne pas être une autorité absolue, comme pour nous permettre de nous sentir définitivement à sa hauteur. Alors qu'elle s'est posée, dès le départ, en autorité omnisciente (en expliquant les origines des personnages lors de leur présentation dans les pages introductives des romans, par exemple), la voix narrative feint, à l'occasion et avec subtilité, de ne point tout connaître. Elle laisse sous-entendre qu'elle aussi a des faiblesses, ce qui lui permet de quitter les cieux de l'autorité divine pour rejoindre le monde sensible et inférieur des humains. L'aveu est dans ces cas toujours discret. Il s'opère principalement à l'aide d'adverbes. Nous avons vu que la voix narrative usait d'adverbes d'approximation dans certaines de ses indications de l'âge des personnages (« [Knightley was] about seven or eight-and-thirty », *E*, 8). Elle a également recours à des

---

<sup>449</sup> Lionel Trilling, « *Emma and the Legend of Jane Austen* », dans F. Stafford (éd.) *Jane Austen's Emma, a Casebook*, Oxford, Oxford University Press, 2007, p. 91.

<sup>450</sup> Pour plus de détails sur le parallèle établi entre *Emma* et « a detective story », voir notamment : Robert William Chapman, *Jane Austen: Facts and Problems*, Oxford, Clarendon Press, 1948, p. 52 et Robert Liddell, *The Novels of Jane Austen*, London, Longman, 1963, p. 81.

adverbes d'incertitude au sein de quelques descriptions, comme dans ce passage d'*Emma*, où les personnages découvrent l'intérieur de Crownhill. Le lieu a été choisi pour donner un bal ; et si Mrs. Weston se lamente – avec une ardeur tendant vers le ridicule – de la saleté des murs, Mr. Weston choisit, quant à lui, de ne pas en faire grand cas. Il pense à juste titre que les invités, tout à la joie de leur occupation, ne risquent pas d'y prêter grande attention, d'autant qu'ils seront éclairés par la seule lumière de la bougie. Et la voix narrative d'ajouter : « The ladies here *probably* exchanged looks which meant, "Men never know when things are dirty or not;" and the gentlemen *perhaps* thought each to himself, "Women will have their little nonsenses and needless cares." » (*E*, 199, nous soulignons). Outre l'ajout d'une tonalité ironique, le passage sert l'objectif suivant : le recours aux adverbes vise à momentanément balayer l'omniscience de l'instance narrative afin d'en masquer l'autorité.

On pourra noter la relative discrétion de leur emploi. La position syntaxique choisie (souvent en milieu d'énoncé) comme canonique (toujours devant le verbe, élément porteur de sens attirant naturellement l'attention) fonctionne à la manière d'une équivoque barthésienne. Roland Barthes définit cette technique en ces termes :

la vérité est noyée dans une énumération dont la parataxe l'emporte, l'esquive, la retient et en fin de compte ne la livre pas : [s'il y a, selon le code herméneutique, déchiffrement (au moins partiel)], il y donc aussi feinte, leurre, obstacle (ou retard) au déchiffrement. On appellera ce mixte de vérité et de leurre, ce déchiffrement inefficace, cette réponse obscure une *équivoque*<sup>451</sup>.

Cette discrétion nous semble servir deux buts simultanés : non seulement celui de ne pas intégralement court-circuiter l'autorité de la voix narrative, qui se doit de rester crédible, mais également celui de conforter le lecteur dans son sentiment de supériorité. En percevant ces adverbes noyés dans le flot d'information, le lecteur acquiert effectivement le sentiment d'une certaine acuité. Il est amené à se sentir perspicace, compétent, digne de la confiance du narrateur.

Au cours de ce jeu interprétatif auquel le lecteur est amené à participer, que ce soit par la voix narrative ou par les personnages qu'il suit avec empathie, il est conduit à s'interroger sur les causes des constantes erreurs de lecture qu'il perçoit. Selon Joseph Wiesenfarth, les difficultés interprétatives rencontrées par Emma proviennent

---

<sup>451</sup> Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 40-41.

essentiellement d'un déficit d'attention : « once she allows the totality of reality to dictate her conduct, she can put by fanciful constructs and turn to accurate judgements »<sup>452</sup>. Susan Morgan affirme, quant à elle, que ces problèmes de lecture trouvent leur source dans l'immatunité de départ du personnage. Pour notre analyse qui cherche notamment à démontrer l'importance des rapports sociaux et de la menace égotiste au sein de la réflexion austénienne, l'argument est convaincant, qui consiste à dire que grandir devra signifier, pour Emma, se défaire de son sentiment d'être au centre du monde. Tout se passe comme si l'immatunité de l'héroïne se traduisait essentiellement par son égocentrisme. Et en effet, l'immatunité n'est-elle pas cette première phase de l'existence humaine par laquelle le « je » croit encore à son unicité et à sa centralité ? Le mouvement vers la maturité ne consisterait-il pas, du moins en partie, à se défaire de cette perception narcissique, pour atteindre une meilleure lecture du monde extérieur ? Telle est, au fond, l'idée avancée par S. Morgan, à laquelle nous souscrivons : « As her [Emma's] domain shrinks, the real world enlarges »<sup>453</sup>.

Cette première remarque en amène une seconde, au moins aussi importante : nous avons précédemment montré que le lecteur réel était implicitement désigné comme possédant des compétences supérieures parce qu'il avait un accès intime et privilégié aux pensées de l'héroïne. Cependant, à y regarder de plus près, son pouvoir est autrement plus conséquent encore : non seulement il a conscience de ce que l'héroïne masque aux autres, mais il a également accès à ce qu'elle ignore d'elle-même<sup>454</sup>. Emma n'a pas pleinement conscience de son narcissisme. Seule la voix narrative nous a indiqué son vilain défaut. La première scène de révélation, dans laquelle Emma apprend qu'elle s'est totalement fourvoyée en prêtant à Mr. Elton des sentiments pour Harriet, devrait fournir une illustration claire du fait qu'elle se connaît moins bien que le lecteur ne la connaît elle-même :

Emma sat down to think and be miserable. —It was a wretched business indeed!—Such an overthrow of every thing she had been wishing for!—Such a development of every thing most unwelcome!—Such a blow for Harriet!—that was the worst of all. Every part

---

<sup>452</sup> Joseph Wiesenfarth, *The Errand of Form: An Essay on Jane Austen's Art*, New York, Fordham University Press, 1967, p.138.

<sup>453</sup> Susan Morgan, « *Emma* and the Charms of Imagination », dans H. Bloom (éd.), *Jane Austen's Emma*, New York, Chelsea House, 1987, p. 70.

<sup>454</sup> John Mullan, « How Jane Austen's *Emma* Changed the Face of Fiction », *The Guardian* [en ligne], 5 décembre 2015. [Consulté le 12 mai 2017]. Disponible sur : <https://www.theguardian.com/books/2015/dec/05/jane-austen-emma-changed-face-fiction>

of it brought pain and humiliation, of some sort or other; but, compared with the evil to Harriet, all was light; and she would gladly have submitted to feel yet more mistaken—more in error—more disgraced by mis-judgment, than she actually was, could the effects of her blunders have been confined to herself.

Le discours indirect libre permet au lecteur de suivre le mouvement de la pensée d'Emma et d'éprouver de la sympathie pour celle qui sait reconnaître ses erreurs et qui les regrette amèrement. Mais très vite, le lecteur a le sentiment que la révélation reste parcellaire pour l'héroïne, comme le souligne John Mullan :

Yet because it is still in the third person, we can judge Emma even as we share her thoughts [...] we sense that Emma regrets the scotching of her plans ("Such an overthrow of everything she had been wishing for!") as much as (or more than?) the impending pain for Harriet. We can even hear her trying to persuade herself ("she would gladly have submitted...") of her unselfishness. The novel's stylistic innovations allow it to explore not just a character's feelings, but, comically, her deep ignorance of her own feelings<sup>455</sup>.

Seul le fin lecteur perçoit que le dernier mouvement de cette pensée s'apparente à de l'auto-persuasion et saisit le sens réel de la contrariété d'Emma, vexée dans son amour-propre, bien qu'elle ne le formule pas.

À ce titre, le nombre significatif de tirets ponctuant les pensées de l'héroïne attirent l'attention. Il nous faut ouvrir une courte parenthèse à propos de ce marqueur typographique, présent dans tous les manuscrits d'Austen et fort heureusement conservés dans les textes imprimés, car l'utilisation idiosyncrasique qu'en fait la romancière nous paraît une caractéristique essentielle de son écriture<sup>456</sup>. On voit que le tiret précède et clôt presque chacun des mouvements de la pensée d'Emma. Il constitue ainsi visuellement un cadre. Or, telle est précisément sa fonction : comme le cadre, il relie dans le même temps qu'il sépare : s'il soude les phrases les unes aux autres, s'il suture les fils de cette pensée, c'est, au final, comme pour mieux faire barrière à un innommable, pour combler de sa

---

<sup>455</sup> John Mullan, *op. cit.*

<sup>456</sup> Précisons qu'Austen avait lu *Tristram Shandy* et admirait Sterne. Or on sait combien le romancier ponctuait son texte de ce marqueur. S'en est-elle inspirée ? C'est tout à fait possible. Mais l'utilisation qu'elle fait de ce signe nous paraît tout autre. Chez elle, le tiret n'est pas comme une parenthèse ; il n'a pas fonction d'incise ; il n'ouvre pas le texte dans une ébullition de la pensée.

Il n'a pas, non plus, pour seule fonction celle qu'a relevée Carol Houlihan Flynn, qui s'est intéressée à la propension d'Austen à user de tirets dans ses lettres manuscrites, pour en souligner le style asyndétique : « Dashes casually break up endless paragraphs to signal fresh "matters" inappropriately joined », Carol Houlihan Flynn, « The Letters », dans E. Copeland et J. McMaster (éds.), *The Cambridge Companion to Jane Austen*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 101.

structure rectiligne le creux d'un indicible. Autrement dit, le maillage serré cherche à tirer un trait sur les blancs du texte. Il s'efforce d'annuler la béance, d'évacuer l'interstice. Le tiret constitue ainsi, chez Austen, la figure miniature et typographique d'un dispositif essentiel, constitutif de sa représentation, qui, sous-couvert de structurer, de relier et tendre les fils de la pensée et du récit, permet de faire refluer sous sa surface lisse et tendue ce qui ne peut, ou ne doit, se dire.

Parce qu'il sonde les âmes comme nul autre, parce qu'il suit et percevra le développement de l'héroïne, y compris dans ses mouvements les plus inconscients, le lecteur apparaît comme des plus compétents et, de surcroît, comme mature et moins enclin à l'égoïsme, marquant une nouvelle fois sa supériorité.

#### *-Le discours diabolique du personnage*

Il existe, néanmoins, une troisième raison essentielle qui permet d'expliquer certaines des erreurs de lecture d'Emma. Pour T. G. Wallace, celles-ci sont principalement le résultat direct de mensonges<sup>457</sup>. Emma est simplement induite en erreur (aussi bien au sujet de Frank Churchill que de Jane Fairfax) par les propos fallacieux de Frank. Ce point, d'apparence si mineur, revêt en réalité une importance fondamentale. Nous voudrions suggérer que l'erreur d'Emma est le résultat d'une duperie évidente pour le lecteur, mais, plus précisément, d'une forme de duperie particulière, que Claude Reichler a nommé la « Diabolie ». Percevoir qu'il y a « discours diabolique » chez le personnage de Frank Churchill est d'importance, car c'est seulement ainsi qu'un autre discours diabolique pourra apparaître : celui de la romancière elle-même, qui fait de son texte un récit éminemment « séducteur », révélant le contrôle opéré sur le lecteur, réellement tenu par le texte.

Dans *La Diabolie, la séduction, la renardie, l'écriture*, Claude Reichler s'attache à analyser les ressorts de ce qu'il nomme « la Diabolie », « l'opération diabolique », ou « le discours diabolique ». Le choix de cette dénomination est expliqué dès l'introduction. Il résulte de l'intérêt que revêt son sens étymologique :

---

<sup>457</sup> Tara Ghoshal Wallace, *Jane Austen and Narrative Authority*, New York, St Martin, 1995, p. 81.

Par opposition à une relation conçue comme intime et totalisante, selon la rigueur du sens étymologique du *sumbolon*<sup>458</sup>, l'opération « diabolique » consiste avant tout à séparer ce qui doit être réuni et, corrélativement, à exalter la capacité signifiante pour elle-même, et non pour sa vertu transitive<sup>459</sup>.

La Diabolie est ainsi, par définition, une figure de la désunion.

Quelle est, précisément, la nature de cet écart ? C. Reichler s'intéresse à la Diabolie en tant que « pouvoir de séparer »<sup>460</sup> car « elle met en jeu deux opérations qui provoquent une rupture du contrat linguistique : elle multiplie le signifié et fait apparaître une autonomie du signifiant »<sup>461</sup>. C'est une opération de séduction assimilable à un détournement, par laquelle un personnage promet de payer, d'épouser ou de prier, c'est-à-dire, emploie le langage de l'argent, de l'amour ou de la foi comme s'il en reconnaissait la valeur, mais sans pour autant s'y tenir engagé, jusqu'à détourner la victime de sa quête initiale. En d'autres termes, le séducteur reproduit un système, le mime, mais pour le dévoyer. C'est en ce sens que la Diabolie se distingue de la ruse seule ou du simple mensonge. C. Reichler prend soin de le souligner : il ne faut pas comprendre dans cette dénomination les discours fondés sur la seule imitation, mimant un système sans pour autant le suspecter de fictivité. C'est, bien plutôt, un jeu incluant un double mouvement « de reproduction et de dénonciation »<sup>462</sup>. Il y a mime d'un langage, reconnaissance apparente d'un contrat (amoureux, financier, religieux) unissant les parties, mais uniquement pour le subvertir ; cette dénonciation s'opérant « dans la loi elle-même »<sup>463</sup>. Pour le dire autrement, l'opération diabolique « ouvre la polémique du contrat et de son dévoiement »<sup>464</sup>.

Intéressons-nous, à présent, à un exemple concret fourni par C. Reichler : celui du personnage de Don Juan. Il nous permettra à la fois d'éclairer ce propos jusqu'à présent théorique et d'apporter quelques précisions significatives, propres à rendre évidentes les similitudes existant entre le personnage de Molière et celui d'Austen. Car Frank Churchill

---

<sup>458</sup> *Sum-ballein* signifie « réunir », « harmoniser ». Claude Reichler rappelle également que « le *sumbolon* grec est un terme d'une richesse extrême, dont l'acception va de la tessère à toutes sortes de contrats. », Claude Reichler, *La Diabolie, la séduction, la renardie, l'écriture*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, p. 11.

<sup>459</sup> *Idem*, p. 11.

<sup>460</sup> *Idem*, p. 15.

<sup>461</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>462</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>463</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>464</sup> *Ibid.*, p. 17.



est, selon nous, une figure indéniablement diabolique dans *Emma*<sup>465</sup>. Nous avons relevé, dans l'étude de Reichler, six caractéristiques principales permettant d'identifier l'auteur d'un discours diabolique. Toutes sont présentes chez Frank Churchill.

Don Juan, parangon du séducteur, est, avant toute autre chose, un être de langage : « héros de la maîtrise des signes »<sup>466</sup>, il mime le langage de ses victimes pour mieux les manipuler (« Don Juan n'épouse ni la religion des autres, ni leurs femmes, ni leur or, il épouse leur langage »)<sup>467</sup>. C'est que la Diabolie désigne « la ruse du discours duplice [...] elle entretient avec la rhétorique des connivences étroites »<sup>468</sup>. Or, tel est précisément la façon dont Frank Churchill est dépeint dans *Emma*. Il est brièvement décrit à deux reprises : en premier lieu par l'héroïne, en second lieu par celui qu'on considère généralement comme le héros : George Knightley. Au final, ces deux descriptions se combinent pour faire de Frank un individu passé maître dans l'usage des signes linguistiques. En effet, outre sa grande beauté, l'élément qui frappe Emma au plus haut point lors de sa première rencontre avec Frank est son aisance langagière (« his readiness to talk », *E*, 149). À peine arrivé à Highbury, le nouveau venu est, dès le départ, associé au *logos*.

George Knightley, quant à lui, dresse un portrait beaucoup plus sombre de Frank après l'avoir vu à l'œuvre. Il le critique en ces termes : « Hum ! just the trifling, silly fellow I took him for » (*E*, 162). Quoiqu'une telle sévérité surprenne chez cet habituel modèle de mesure, cette condamnation sans ambages aurait pu passer inaperçue, si elle n'avait pas été renouvelée à deux reprises. Certes, Emma reprend l'expression pour en nier la validité (« he is *not* a trifling, silly young man [...] I am perfectly sure that he is not trifling or silly », *E*, 166), mais cette triple occurrence finit par attirer l'attention du

---

<sup>465</sup> Nous prenons l'exemple de Frank Churchill, mais il n'est pas un cas isolé dans les romans d'Austen. *Lady Susan* possède également son personnage diabolique en la figure de Lady Susan, manipulatrice possédant « a happy command of Language, which is too often used [...] to make Black appear White » (*LS*, 214). Sa capacité à moduler son discours en fonction de son destinataire et à suraffirmer la force de sa relation fraternelle, maternelle et amoureuse bien que celles-ci n'aient pas de réelle valeur à ses yeux, est rendue évidente par le format épistolaire du récit, qui donne accès à l'intimité de ses échanges avec autrui avant que la lettre suivante ne révèle qu'il ne s'agissait que de « captivating Deceit » (*LS*, 212).

Dans *Sense and Sensibility*, la maîtresse incontestée de la séduction langagière est Fanny Dashwood, qui parvient à détourner son époux de son devoir de protection financière envers sa mère et ses sœurs (devoir formellement accepté devant son père mourant) afin de préserver sa propre fortune. Sa manipulation est diabolique en ce sens qu'elle utilise précisément le langage du devoir et de la protection (dû, cette fois, à son propre fils) pour convaincre son époux, dans un passage ayant pour vocation de souligner la force de détournement dans le langage (*SS*, 9-12).

Dans *Mansfield Park*, comme nous l'indiquerons plus loin dans notre analyse, c'est Mrs. Norris qui opère avec Diabolie, trahissant le contrat dont elle se réclame.

<sup>466</sup> Claude Reichler, *op. cit.*, p. 28.

<sup>467</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>468</sup> *Ibid.*, p. 107.

lecteur, si bien qu'il finit par envisager les diverses acceptions du terme « trifling ». Au-delà des sens communs d'« insignifiant » (« worthless ») et de « frivole » (« shallow »), qu'Emma et le lecteur convoquent en premier lieu, c'est le sens de « tromperie » qui finit par émerger. Car « Trifling » provient effectivement d'un verbe dérivant du vieux français « truffler » et qui signifie « to mock, to cheat, to deceive ». Les discours de Don Juan comme de Frank constituent de réelles duperies.

Elles sont, en revanche, particulières et fonctionnent sur un mode précis : non pas sur celui du pur mensonge, mais sur celui du contrat réaffirmé pour mieux le dévoyer. Telle est la technique verbale qu'emploie Don Juan avec son marchand venu réclamer son dû : « Faites-le entrer. C'est une fort mauvaise politique que de se faire celer aux créanciers. Il est bon de les payer de quelque chose, et j'ai le secret de les renvoyer satisfaits sans leur donner un double ». Sa stratégie n'est pas de nier ou de repousser un engagement préalable mais, au contraire, de se réclamer de cette loi contractuelle : « Je sais ce que je vous dois [...] je suis votre serviteur, et de plus votre débiteur » ; mieux, il indique qu'il proclame le contrat à qui veut bien l'entendre : « C'est une chose que je ne cache pas, et je le dis à tout le monde ». Claude Reichler en tire les conclusions suivantes :

par la protestation d'amitié et par la reconnaissance de la dette, Don Juan se dérobe à l'obligation qu'il indique : en proclamant le contrat, il l'annule, il dévalorise la valeur en l'affichant. À l'amour et à la dette, il appose leur revers exact, et c'est en la parlant qu'il évacue la chose<sup>469</sup>.

Don Juan se dégage tout autant du code éthique de la constance amoureuse, en parlant le langage de l'engagement : « Avec les mots de la justice, de l'engagement et de l'obligation, le séducteur fait une apologie de l'inconstance. Les termes du code sont là, mais leur contenu est inversé ; les signes qui indiquent l'échange justifient également son détournement »<sup>470</sup>.

---

<sup>469</sup> Claude Reichler, *op. cit.*, p. 41.

<sup>470</sup> Voilà l'exemple pris par Claude Reichler : « Toutes les belles *ont droit* de nous charmer, et l'avantage d'être rencontrée la première *ne doit point dérober* aux autres les *justes prétentions* qu'elles ont toutes sur nos cœurs. Pour moi, la beauté me ravit partout où je la trouve, et je cède facilement à cette douce violence dont elle nous entraîne. J'ai beau *être engagé*, l'amour que j'ai pour une belle *n'engage point* mon âme à *faire injustice* aux autres ; je conserve des yeux pour voir le mérite de toutes, et *rends à chacune les hommages et les tributs où la nature nous oblige* (I, 2 ; je souligne) ». Claude Reichler, *La Diabolie, la séduction, la renardie, l'écriture*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, p. 45.

D'une façon analogue, en véritable manipulateur langagier, Frank adapte son discours à chaque être qu'il côtoie. Le lecteur est le témoin de trois échanges discursifs : entre Frank et Emma, mais, au préalable, également entre Frank, son père (Mr. Weston), et sa nouvelle belle-mère, desquels il vit éloigné et avec lesquels il correspond par lettres avant son arrivée à Highbury. À chaque fois, il parle à chacun son langage. À son père, celui du fils aimant, à sa belle-mère, celui du proche reconnaissant et attentionné ; à Emma, celui de l'amant. Mais jamais ces professions d'amour et d'amitié n'entraînent le respect du contrat dont elles se réclament. Frank écrit par exemple de nombreuses lettres à son père, chacune renouvelant l'expression de son désir de le revoir, mais ces discours répétés sur la sincérité du lien filial ne débouchent jamais sur rien d'autre que du vide. Le vide de l'absence ; car chaque lettre ne fait qu'annoncer l'impossibilité de sa venue, retenu qu'il prétend être par ses obligations envers sa tutrice souffrante, Mrs. Churchill. Frank, en employant des termes visant à établir un rapport filial avec son père, « ne fait qu'emprunter des signifiants »<sup>471</sup>. Ceci apparaît clairement lors de sa première entrevue concrète avec ce dernier. Six mois après sa première lettre, qui annonçait pourtant sa venue imminente, Frank arrive enfin un beau matin, alors que son arrivée était fixée au soir :

"I told you yesterday," cried Mr. Weston with exultation, "I told you all that he would be here before the time named. I remembered what I used to do myself. One cannot creep upon a journey; one cannot help getting on faster than one has planned; and the pleasure of coming in upon one's friends before the look-out begins, is worth a great deal more than any little exertion it needs."

"It is a great pleasure where one can indulge in it," said the young man, "though there are not many houses that I should presume on so far; but in coming *home* I felt I might do any thing."

The word *home* made his father look on him with fresh complacency. Emma was directly sure that he knew how to make himself agreeable (*E*, 150).

L'emploi du terme « home » est explicitement désigné comme une habile stratégie rhétorique. Le lien est net avec l'analyse de Claude Reichler : « ce qui est falsifié, c'est la capacité qu'ont les mots et les gestes d'établir un rapport avec ce pour quoi ils sont

---

<sup>471</sup> Claude Reichler, *op. cit.*, p. 48.

censés valoir »<sup>472</sup> (ici, la relation filiale). En disant « home », Frank valide l'existence d'un lien familial, pourtant jusqu'ici présenté comme presque inexistant (Frank vit à Enscombe, à des lieux de son père, et ne lui a rendu aucune visite en plusieurs années).

Or – et c'est là une troisième caractéristique de l'opération diabolique – ce discours du fils aimant relève de la séduction, en ce sens qu'il détourne la victime de ses pensées premières. Frank mime le rapport filial et « il le fait de telle sorte que l'imaginaire de ses interlocuteurs s'y reconnaisse et s'en repaisse [...] la victime du discours séducteur lui prête activement la main »<sup>473</sup>. En d'autres termes, la victime est détournée de sa quête initiale, dans un renversement tel qu'elle finit même par prêter son concours au manipulateur. Mr. Weston a en effet été leurré par les lettres de son fils ; car non seulement il nous a été dit qu'il a trouvé satisfaction à chaque déconvenue<sup>474</sup> mais il en vient ici – comble du renversement – à célébrer la *rapidité* de la venue de Frank (« getting on *faster* than one has planned ») ! Le père s'est clairement précipité dans le filet tendu par son fils.

Il en va de même pour Emma. Elle va être séduite par Frank, amenée à penser qu'un rapport amoureux s'est établi entre eux, au point de momentanément envisager l'union ultime : le mariage. Pourquoi tombe-t-elle, elle aussi, sous la coupe de ce « diable », elle qui n'a pas été dupe du stratagème verbal visant Mr. Weston ? C'est que la figure diabolique a plus d'un tour dans son sac. Frank débute son opération de séduction classiquement, par le langage. Il vante les mérites de sa belle-mère, Mrs. Weston, en sachant qu'il scelle, par la même occasion, un premier accord avec Emma. Il connaît le lien intime qui unit les deux femmes : Mrs Weston a vécu avec Emma depuis sa naissance, l'a élevée puis est devenue sa plus proche amie ; Emma devrait se trouver satisfaite de voir que son amitié pour Mrs. Weston est méritée :

[H]e contrived to find an opportunity [...] of introducing his mother-in-law, and speaking of her with so much handsome praise, so much warm admiration, so much gratitude for the happiness she secured to his father, and her very kind reception of himself, as was an

---

<sup>472</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>473</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>474</sup> Le retour de Frank, repoussé au mois de mai, est finalement envisagé positivement par son père : « we have the agreeable prospect of frequent visits from Frank the whole spring—precisely the season of the year which one should have chosen for it: days almost at the longest; weather genial and pleasant, always inviting one out, and never too hot for exercise. When he was here before, we made the best of it; but there was a good deal of wet, damp, cheerless weather; there always is in February, you know, and we could not do half that we intended. Now will be the time. This will be complete enjoyment » (*E*, 242).

additional proof of his knowing how to please—and of his certainly thinking it worth while to try to please her. He did not advance a word of praise beyond what she knew to be thoroughly deserved by Mrs. Weston [...] "His father's marriage," he said, "had been the wisest measure, every friend must rejoice in it; and the family from whom he had received such a blessing must be ever considered as having conferred the highest obligation on him."

He got as near as he could to thanking her for Miss Taylor's merits, without seeming quite to forget that in the common course of things it was to be rather supposed that Miss Taylor had formed Miss Woodhouse's character, than Miss Woodhouse Miss Taylor's. (*E*, 150-151)

À travers son éloge de Mrs. Weston, Frank cherche évidemment à flatter Emma. La technique verbale est toujours la même : il y a d'abord aveu de l'existence d'un point commun (l'amitié que Frank et Emma partagent pour Mrs. Weston), et reconnaissance d'un contrat liant indissolublement les parties. Car si Frank affirme à Emma qu'il lui est redevable (« the family from whom he had received such a blessing [Emma's family] must be ever considered as having conferred *the highest obligation* on him »), c'est pour établir un premier contrat moral, un premier engagement les unissant. Ni le lecteur, ni le destinataire direct du message ne sont totalement dupes de son manège, néanmoins (« it was an additional proof of his knowing how to please—and of his certainly thinking it worth while to try to please her »). Le chiasme final (« it was to be rather supposed that *Miss Taylor had formed Miss Woodhouse's* character, than *Miss Woodhouse Miss Taylor's* ») l'indique clairement : il s'agit d'une stratégie verbale perceptible, technique rhétorique fondée sur « l'inversion ».

Pourtant Emma ne va pas échapper à la seconde partie du piège tendu par Frank. Car telle est la quatrième caractéristique de l'opération séductrice : elle peut également avoir recours au langage corporel. Pour le lecteur réel, comme pour Emma et les spectateurs diégétiques, la gestuelle de Frank vaut plus qu'un long discours. Deux scènes principales vont être pour lui l'occasion de jouer le code – non pas seulement linguistique, mais gestuel – de l'engagement amoureux : la soirée chez les Cole (II, 8) et le bal donné à Crown Hill (II, 11). Lors du dîner chez les Cole, Frank sort le grand jeu et rend visible son envie de trouver une place assise aux côtés d'Emma :

In he walked, the first and the handsomest; and after paying his compliments en passant to Miss Bates and her niece, made his way directly to the opposite side of the circle, where sat Miss Woodhouse; and till he could find a seat by her, would not sit at all. (*E*, 173).

Frank joint les gestes à la parole, dans un redoublement d'efforts assimilable à la suraffirmation. Les inversions syntaxiques (« In he walked » ; « where sat Miss Woodhouse ») semblent témoigner de son extravagance. Combinées à l'emploi du français (« en passant »), qui, peut-être, ajoute une connotation de trahison, elles indiquent l'artificialité, pour ne pas dire la roublardise, du personnage. Si bien qu'il semble que l'ardeur qu'il y a mis n'ait pu échapper aux yeux de tous : « Emma divined what everybody must be thinking. She was his object, and everybody must perceive it » (*E*, 173). Il apparaît pour la première fois, néanmoins, qu'Emma mord à l'hameçon : le recours au verbe « divined », qui laisse indiquer que l'imagination de l'héroïne va bon train, est une nouvelle fois le signe de l'efficacité du discours diabolique qui, idéalement, pousse précisément sa victime à se repaître du lien créé et simulé. Ici s'engouffre l'imaginaire d'Emma, qui non seulement valide ce lien en le reprenant à son compte mais également le renforce en l'étendant à tous. C'est précisément ce que Reichler nomme « la lecture enfiévrée »<sup>475</sup>. Le processus de retournement est d'autant plus enclenché que l'héroïne non seulement envisage ce lien comme étant présent dans l'esprit de tous mais établit elle-aussi, au final, un rapport plus forcé que réel avec les autres. À travers l'ambivalence du modal *must*, presque aussi déontique qu'épistémique (« everybody *must* perceive it »), elle semble contraindre autrui à valider sa relation avec Frank. Par conséquent, elle copie le mécanisme qu'elle avait pourtant repéré et dénoncé chez Frank : celui consistant à établir un rapport interpersonnel fictif.

Cependant la stratégie du séducteur ne s'arrête pas là. Plus tard dans la soirée, une danse improvisée est l'occasion pour lui de demander à Emma d'être sa partenaire. Ce rapprochement est, lui aussi, des plus révélateurs, non seulement parce que la proximité physique d'individus de sexes opposés est censée traduire, à l'époque d'Austen, l'intimité de leur relation, mais parce que le lecteur avisé sait que la danse constitue une métaphore du mariage chez la romancière<sup>476</sup>. Frank réitérera ses stratégies le jour du bal donné à

---

<sup>475</sup> Claude Reichler, *op. cit.*, p. 25.

<sup>476</sup> Les commentateurs sont nombreux à avoir relevé cette association, fondée sur les motifs communs non seulement de la proximité physique, du mouvement d'ondulation et de va-et-vient de deux corps, mais également, et ce de manière particulièrement évidente chez Austen, sur celui de la demande (où l'homme demande la main de la danseuse comme il le ferait de celle qu'il chérit). Pour plus de détails sur l'association générale entre danse et mariage, voir Alice Chandler, « "A Pair of Fine Eyes": Jane Austen's

Crown Hill : chez Miss Bates, « he contrived that she should be seated by him » (*E*, 189), et lors du bal même, où il n'hésitera pas à lui demander une nouvelle fois sa main (« May I hope for the honour of your hand for the two first<sup>477</sup> dances [...] ? » *E*, 196). Le discours de l'amour est ainsi maintes fois mimé, comme s'il relevait d'un dû.

C'est là la cinquième caractéristique de la duplicité diabolique : elle prend souvent la forme de la fausse monnaie. La figure diabolique est un « mauvais payeur [... un] faussaire de la parole, [qui corrompt l'édifice contractuel] »<sup>478</sup>. Citant la pièce de Molière, C. Reichler indique que, pour Don Juan, et qu'il s'agisse d'un engagement amoureux (« J'ai peur qu'elle ne soit mal payée de son amour », I, 1), financier (« Il faut bien les payer de quelque chose », IV, 2) ou religieux (« Quoi ? Vous voulez que je me paie d'un semblable discours ? » V, 3), les mots servent à payer un dû<sup>479</sup>. Il en est précisément de même pour Frank, comme le relève George Knightley : « it is Frank Churchill's duty to pay this attention to his father » (*E*, 115) ; « he ought to pay his visit to his father » (*E*, 116). Et c'est la « sur-affirmation » de l'existence du contrat qui fait office de monnaie d'échange : on l'a vu, Frank clame de toutes ses forces l'importance de sa relation filiale (« He has been wanting to come to us [Mr. Weston said] ever since September. Every letter has been full of it » *E*, 95)<sup>480</sup>.

Pourtant, jamais la proclamation de l'existence et de la validité du contrat (filial, amical ou amoureux chez Austen) n'entraînera la reconnaissance de celui-ci. Frank repoussera sa venue à Randalls de septembre à janvier (*E*, 115) et jamais il n'épousera Emma car il est épris de sa rivale, Jane Fairfax. Au contraire, seul le contrat jamais formulé, celui des fiançailles secrètes de Frank et Jane, débouchera sur la validation

---

Treatment of Sex », *Studies in the Novel*, n° 7. 1, printemps 1975, p. 94-96. Pour le motif de la main, voir, plus particulièrement, *Pride and Prejudice*, volume I, chapitre 6, p. 18 et chapitre 18, p. 62.

<sup>477</sup> Ce serait certainement une exagération de notre part, incitée par le fait que nous sommes des lecteurs modernes, mais nous lirions volontiers, dans l'inversion syntaxique du « two first », moins courante que le « first two », un indice de la stratégie de retournement du séducteur (Reichler parle à plusieurs reprises d'« inversion »). Certes, Frank demande la main d'Emma *en premier* pour les premières danses, mais en réalité *she comes second*, ce qu'indique « two first ». Emma se situe loin derrière l'adulée Jane Fairfax, numéro un en vérité indélogeable aux yeux de Frank.

La réflexion préalable d'Emma quant à sa place en amour participe à conférer du sens à cette inversion : « I believe few married women are half as much mistress of their husband's house, as I am of Hartfield; and never, never could I expect to be so truly beloved and important; *so always first* and always right in any man's eyes as I am in my father's » (*E*, 68, nous soulignons).

<sup>478</sup> Claude Reichler, *op. cit.*, 105.

<sup>479</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>480</sup> Dans *Mansfield Park*, Mrs. Norris est une figure diabolique. Elle établit un rapport d'obligation entre elle et sa nièce Fanny Price, indiquant qu'elle se doit de s'occuper de son avenir et de son éducation, que Mrs. Price n'est pas en mesure de lui fournir. Pourtant, habile manipulatrice, elle ne donnera rien de sa personne. Elle chargera sa seconde sœur, Mrs. Bertram, de ce devoir. Or, pour cette figure séductrice, les mots, là aussi, servent à payer. En témoigne son attitude envers Mrs. Crawford : « Mrs. Norris paid her with as many smiles and courteous words as she had time for » (*MP*, 286).

concrète de celui-ci par un mariage, dans un ultime retournement. « Tout se passe comme si le langage était toujours joué », nous dit C. Reichler. Rien n'est plus vrai dans *Emma*, car, après tout, l'épisode principal laissant voir les manœuvres de Frank n'est rien moins que celui d'un puzzle verbal, jeu inventé par le séducteur, qu'il jouera avec Emma et Jane, proposant des lettres dans le désordre à recomposer (dont le terme « blunder ») (*E*, 273).

Ultime caractéristique de ce langage joué : il s'agit d'une séduction, au sens fort et étymologique du terme (*se ducere*), de « conduite à l'écart », de « détournement », de « dévoiement ». Impossible d'envisager l'opération diabolique, en effet, sans faire appel aux notions de la droite ligne et de la courbe. Lorsque le séducteur affirme l'existence d'un contrat le liant à autrui et qu'il a pour volonté de respecter, il fait mine de prôner une certaine droiture. Tel est le piège qu'il tend à sa victime : il se pose toujours en maître de la rectitude. N'oublions pas le prénom de notre figure diabolique, Frank, qui l'établit comme un homme direct et honnête. Pourtant, le séducteur n'est jamais tant l'emblème de la rectitude que du détournement et de la courbe. L'action qui le fait connaître en faisant tant jaser autour de lui est précisément sa boucle pour Londres, voyage de 32 miles aussi impromptu qu'inconsidéré, que Frank dit avoir entrepris dans la journée dans le seul but de se faire couper les cheveux, alors qu'il y a un coiffeur à Highbury. Si l'argument est celui du raccourci (« [it was to have] his hair cut » *E*, 166), la justification ne coïncide nullement avec la réalité (Frank est allé acheter un piano qu'il fera livrer dans le secret à Jane). Toutes ces paroles ne sont que du vent, semble d'ailleurs nous souffler l'allitération de la consonne aspirée /h/ (« he came back, **had had his hair cut** » *E*, 166), car la réalité physique est bien celle du détour.

Le séducteur est associé à la déviance et le perspicace George Knightley le pressent : si tout Highbury est séduit par Frank (« liberal allowances were made for the little excesses of such a handsome young man—*one who smiled so often and bowed so well* », *E*, 162, nous soulignons), c'est pourtant précisément de sa bouche et de ses gestes dont il faut se méfier (« there was one spirit among them not to be softened, from its power of censure, by bows or smiles—Mr. Knightley » *E*, 162). Car les révérences – ou, pour le dire autrement, les courbettes –, tout comme ces courbures des lèvres que



constituent les sourires, ne sont rien d'autres que des courbes, venant mettre en péril la rectitude défendue par le grand et toujours droit Knightley<sup>481</sup>.

*-Un texte séducteur*

Or, à bien y regarder, le discours de Frank est le reflet de la séduction et des captations auxquelles se livre la voix narrative.

Les personnages secondaires et l'héroïne ne sont pas les seuls à être manipulés. Le lecteur est, lui aussi, soumis à de nombreuses épreuves de déchiffrement et conduit à de fausses inférences. Il est induit en erreur au sujet de pas moins de cinq relations interpersonnelles : celle entre Mr. Elton et Harriet Smith (au moins pour un temps), puis celle entre Frank et Emma ; il erre également en prêtant à Knightley des sentiments pour Jane, avant de l'imaginer épris d'Harriet puis de se faire surprendre par son amour pour Emma.

Ces erreurs sont le résultat direct de dispositifs narratifs qui obéissent aux mêmes stratégies que celles du discours diabolique. En d'autres termes, la Diabolie n'opère pas dans les seuls personnages chez Austen. Claude Reichler indique que l'action diabolique peut se loger dans certaines propriétés du discours littéraire et que les romans peuvent organiser « une homologie entre le personnage et le texte autour du problème de la duplicité (car) l'exercice de la parole et l'activité littéraire témoignent d'une semblable puissance de captation »<sup>482</sup>. C'est précisément ce qui survient dans les romans : nous sommes les jouets d'une écriture diabolique. Le texte austénien est un texte éminemment séducteur.

Son auteur est un être passé maître dans l'utilisation du langage ; non seulement par définition, parce qu'être romancière signifie manier les mots avec habileté, mais aussi parce que, comme nous l'avons vu, Austen aimait jouer avec la syntaxe, les syllabes et les sonorités, consciente de leurs potentialités expressives multiples. C'est ainsi sa maîtrise parfaite du discours qui va nous conduire à la faute, car sa première stratégie textuelle est celle du double langage. Au cours de notre enquête interprétative au sujet des motivations

---

<sup>481</sup> La posture très droite de Knightley, qui le distingue des autres hommes (« His tall, firm, *upright* figure, among the *bulky* forms and *stooping* shoulders of the elderly men, was such as Emma felt must draw every body's eyes » *E*, 255, nous soulignons), est à l'image de sa rectitude morale dans *Emma*.

<sup>482</sup> Claude Reichler, *La Diabolie, la séduction, la renardie, l'écriture*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, p. 18.

de Frank, notre lecture jusque-là établie comme perspicace<sup>483</sup> va être entravée par l'entremêlement inextricable de la voix de l'instance narrative et de celle d'Emma. Bien des critiques se sont efforcés de démontrer cette polyphonie, à l'œuvre dans tous les romans<sup>484</sup>. Nous prendrons l'exemple suivant :

Emma had as much reason to be satisfied with the rest of the party as with Mr. Knightley. She was received with a cordial respect which could not but please, and given all the consequence she could wish for. [...] [Frank] approached her with a cheerful eagerness which marked her as his peculiar object, and at dinner she found him seated by her—and, as she firmly believed, not without some dexterity on his side (*E*, 168, nous soulignons).

Alors que nous croyons lire une affirmation de la voix narrative omnisciente décrivant objectivement la scène et nous guidant dans notre démarche interprétative (« [Frank's approach] marked her as his peculiar object »), l'indice délivré est en réalité largement teinté de la vision d'Emma, ce que seule la phrase finale indique clairement (« as she firmly believed »). Pour Mary Lascelles, la technique est claire, qui laisse croire à la présence rassurante de la voix narrative omnisciente pour mieux établir la position de l'héroïne comme le point de vue réel de l'histoire, « a constancy of position which suits a story in which there is a secret to be kept »<sup>485</sup>. L'expression « she was his object » émane en effet plutôt de la bouche d'Emma, comme le lecteur le percevra quelques paragraphes plus loin (*E*, 173). Ainsi, nous ne sommes confortés dans notre impression que Frank éprouve de l'amour pour Emma que par ce double langage, dont on trouve un nouvel exemple plus loin, précisément au moment où l'on commençait à douter de l'existence de cette relation et à croire qu'Emma versait dans l'erreur. « He had *almost* told her that he loved her » (*E*, 205) est une phrase qui fait de nouveau basculer notre enquête, balayant nos doutes et nous ralliant à l'avis d'Emma parce que nous croyons lire une phrase

---

<sup>483</sup> Dans le volume I, et contrairement à l'héroïne, le lecteur a détecté des indices le faisant douter de l'amour de Mr. Elton pour Harriet, bien avant qu'il ne révèle explicitement la vérité à Emma. Seule l'héroïne sera totalement abasourdie à l'annonce que Mr. Elton s'est en réalité épris d'elle. On indiquera ici l'une des premières fois où le doute s'imisce chez le lecteur : alors qu'il a été demandé à Mr. Elton d'inventer une charade, celui-ci s'exprime un peu rapidement : « 'Oh no! he had never written, hardly ever, any thing of the kind in his life. The stupidest fellow! He was afraid not even Miss Woddhouse'—he stopt a moment—'or Miss Smith would inspire him.' » (*E*, 57).

<sup>484</sup> « The conflation of narrator and heroine at times in an inextricable manner tricks the reader into giving the latter more credibility than she deserves: [Austen's heroines'] voices blend with the narrators', and we unconsciously give them the authority of the actual story-teller. » dans Massimiliano Morini, *Jane Austen's Narrative Techniques: a Stylistic and Pragmatic Analysis*, Farnham, Ashgate, 2009, p. 31. Voir également, entre autres, Kenneth C. Phillips, *Jane Austen's English*, London, Andre Deutsch, 1970, p. 203-204.

<sup>485</sup> Mary Lascelles, *Jane Austen and Her Art*, Londres, The Athlone Press, 1995 (1939), p. 202-208.

émanant de l'instance narrative. Elle s'insère en réalité dans un paragraphe constitué d'un double langage, savant mélange incluant les pensées de l'héroïne, qui nous induit en erreur.

Plus précisément, il conviendrait de parler de « polyphonie », car le langage de Mr. Knightley y est, lui aussi, inclus. Les commentateurs ont relevé avec justesse que le personnage est institué comme le double du narrateur dans *Emma*. Rarement dans l'erreur, en position d'observateur dans le volume III, chapitre 5, son point de vue est ainsi représenté comme des plus fiables. Lorsque, suite à ses fines observations, il affirme ainsi la chose suivante de Frank : « that Emma was his object was indisputable » (*E*, 269), le lecteur finalement naïf que nous sommes est pris au piège de cette affirmation langagière, persuadé qu'un lien amoureux unit Frank à Emma. La polyphonie est ainsi la première stratégie textuelle savamment orchestrée par Austen.

La romancière dirige également une opération diabolique au sens où elle établit un rapport avec son lecteur pour le trahir précisément dans le même temps qu'elle en clame la valeur. Autrement dit, elle ne feint de respecter le rapport contractuel qu'elle a établi avec le lecteur (celui de sa supériorité aux autres lecteurs, c'est-à-dire celui de sa sur-compétence, mais également celui de son égalité avec l'instance narrative, celui de son rôle actif dans l'actualisation du texte) que pour mieux le dévoyer par ce même biais. Dans notre sagacité vaniteuse, nous croyons ainsi, pour reprendre l'imagerie barthésienne, « repérer, tirer le premier fil »<sup>486</sup> que nous tend la voix narrative, à nous, lecteurs privilégiés. Ce n'est que trop tard que nous réaliserons que c'est avec ce fil qu'au contraire elle nous enserme dans sa toile et nous tient captifs.

En témoigne notre erreur concernant l'amour qu'éprouve Mr. Knightley pour Jane Fairfax. Divers indices nous induisent en erreur, qui révèlent la délicatesse des attentions particulières de Mr. Knightley à l'égard de la jeune femme (*E*, 175, 188 et 192)<sup>487</sup>. Concentrons-nous sur le premier indice, celui par lequel nous basculons dans l'erreur, puisqu'il nous incite à déceler un lien amoureux entre Mr. Knightley et Jane là où il n'y

---

<sup>486</sup> Roland Barthes, *Nouveaux Essais Critiques*, paru après *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, « Points », 1972, p. 145-6.

<sup>487</sup> Par exemple, alors que Mr. Knightley a appris, lors d'une visite privée chez Jane, qu'elle aimait particulièrement les pommes de son jardin, il décide un beau jour de lui en faire don d'une grande quantité ; geste qui se révélera plus empli de générosité qu'il n'y paraît de prime abord car, comme le relève son jardinier, non seulement se sont les préférées de son maître mais : « it was all the apples of *that* sort his master had; he had brought them all—and now his master had not one left to bake or boil » (*E*, 188), au grand mécontentement de la cuisinière Mrs. Hodge, « quite displeased at their being all sent away. She could not bear that her master should not be able to have another apple-tart this spring » (*E*, 188).

en a point. Voici la première attention que l'on repère : le héros a affrété un véhicule pour se rendre à la soirée chez les Cole, choix aussi coûteux qu'inhabituel pour cet homme ne gardant pas de chevaux chez lui et accoutumé à effectuer tous ses déplacements à pied. Or, Mrs. Weston révèle à Emma (et simultanément au lecteur) qu'il s'agit en réalité d'un geste galant ; car, si Mr Knightley a fait préparer son véhicule, c'est parce qu'il s'est proposé d'aller chercher Jane et sa mère à leur domicile pour les conduire à la soirée puis les raccompagner chez elles. À l'annonce de ce fait, Emma souligne les qualités de *gentleman* de son ami, avant de se faire reprendre par Mrs. Weston :

"Well," said Mrs. Weston, smiling, "you give him credit for more simple, disinterested benevolence in this instance than I do; for while Miss Bates was speaking, a suspicion darted into my head, and I have never been able to get it out again. The more I think of it, the more probable it appears. In short, I have made a match between Mr. Knightley and Jane Fairfax. See the consequence of keeping you company!—What do you say to it?"

"Mr. Knightley and Jane Fairfax!" exclaimed Emma. "Dear Mrs. Weston, how could you think of such a thing?—Mr. Knightley!—Mr. Knightley must not marry!—You would not have little Henry cut out from Donwell?—Oh! no, no, Henry must have Donwell. I cannot at all consent to Mr. Knightley's marrying; and I am sure it is not at all likely. I am amazed that you should think of such a thing." (*E*, 176)

Une stratégie fort habile va nous diriger dans une direction erronée précisément en s'appuyant sur notre croyance en nos qualités de lecteur supérieur. À ce niveau d'avancée dans notre lecture, nous savons, en effet, qu'Emma a déjà erré quant à la relation entre Mr. Elton et Harriet alors que nous avons été clairvoyants. Nous avons été établis comme des lecteurs des plus compétents, car, rappelons-le, non seulement nous avons accès aux mouvements de la pensée d'Emma, mais nous connaissons l'héroïne mieux qu'elle ne se connaît elle-même, conscients que nous sommes aussi bien de son égoïsme que de ses tentatives désespérées pour le masquer.

En ce point précis du roman, nous sommes par conséquent amenés à penser qu'Emma est une nouvelle fois dans le faux lorsqu'elle nie l'existence d'une relation unissant Mr. Knightley à Jane, car son déni s'appuie, exactement comme précédemment, sur un certain égoïsme et de vaines tentatives pour le masquer. En effet, après le mouvement de surprise initiale (« "Mr. Knightley and Jane Fairfax!" exclaimed Emma. "Dear Mrs. Weston, how could you think of such a thing?—Mr. Knightley! »), Emma

justifie son incrédulité en avançant un argument altruiste : la relation est impossible car Henry, le neveu et héritier de Mr. Knightley, se verrait ainsi dépossédé de la propriété de Donwell Abbey. L'objet de cette opposition étant relativement incongru<sup>488</sup>, il nous apparaît clairement que ce souci altruiste ne vient que masquer de manière bienséante, et *a posteriori*, un désir égotiste : la première pensée d'Emma a été « Mr. Knightley must not marry », dont le modal de l'interdiction personnelle « must » laisse apparaître l'égoïsme. Effectivement, Emma ne peut envisager que Mr. Knightley se marie car elle aurait trop à y perdre elle-même : « as to herself, she could not at all endure the idea of Jane Fairfax at Donwell Abbey. A Mrs. Knightley for them all to give way to!—No—Mr. Knightley must never marry. Little Henry must remain the heir of Donwell. » (*E*, 179). Comme elle le confiera plus tard à Mr. Knightley lui-même, c'est surtout qu'il est impensable pour elle de voir ses propres habitudes modifiées (« I have not the smallest wish for your marrying Jane Fairfax or Jane any body. You would not come in and sit with us in this comfortable way, if you were married », *E*, 225). Ainsi, le mouvement de pensée d'Emma est net pour le lecteur : son souci altruiste sert de justification à ce qui n'est autre, en réalité, qu'un veto égoïste (« I cannot at all consent to Mr. Knightley's marrying », nous soulignons). En conséquence, c'est parce que le lecteur croit à sa propre supériorité, parce qu'il croit que la romancière lui a donné les clés pour saisir les véritables motivations des personnages, qu'il est convaincu qu'Emma erre encore et qu'il existe une relation amoureuse entre Mr. Knightley et Jane Fairfax. La romancière a ainsi un discours diabolique puisqu'elle nous détourne de la vérité et nous contrôle au moment même où elle semblait avoir établi un rapport d'équité avec nous. Nous intégrons finalement, au même titre que les personnages secondaires et Emma, la classe des mauvais lecteurs, manipulés par un discours diabolique qui nous a assuré de notre perspicacité. Si l'instance narrative emploie le langage de la modestie et établit un rapport d'équité avec le lecteur réel, ce n'est, à l'évidence, que pour mieux le leurrer.

Il convient de saisir avec précision la portée de l'opération diabolique d'Austen. Reprenons, pour le compléter et l'analyser plus en détails, l'un des exemples cités précédemment, par lesquels la voix narrative en appelait à notre participation active et semblait nous définir comme des partenaires dans le processus d'imagination créatrice. Dans *Mansfield Park*, les retrouvailles entre Fanny Price et son frère, William, sont explicitement définies comme un moment laissé à l'imagination du lecteur :

---

<sup>488</sup> Car, hormis en ce point précis du roman, le jeune Henry n'est jamais l'objet des considérations d'Emma et est d'ailleurs rarement mentionné dans le récit.

Their eager affection in meeting, their exquisite delight in being together, their hours of happy mirth, and moments of serious conference, *may be imagined*; as well as the sanguine views and spirits of the boy even to the last, and the misery of the girl when he left her. (*MP*, 21).

Cependant, ces prétendus appels au lecteur à venir compléter certains des détails fournis par le texte constituent moins une véritable invitation à la libre imagination qu'une stratégie visant à contrôler le destinataire sans que celui-ci ne se sente captif. L'énumération, qui offre une accumulation de détails, ne laisse en effet plus véritablement de place à l'imagination. Le lecteur est, au contraire, clairement guidé. En témoigne ce second exemple : « How Fanny listened, with what curiosity and concern, what pain and what delight, how the agitation of his voice was watched, and how carefully her own eyes were fixed on any object but himself, may be imagined. » (*MP* 472). On retrouve, par ailleurs, exactement la même technique dans *The Watsons*, où l'arrivée inopinée de Lord Osborne et de Tom Musgrave à Stanton, dans l'humble demeure des Watson, est d'abord décrite comme surprenante (« The surprise of the young Ladies may be imagined. », *TW*, 302) avant que ne suive un paragraphe entier développant avec précision tous les éléments rendant l'action surprenante. En somme, dans les trois cas la stratégie est identique : la voix narrative mime le code contractuel selon lequel le lecteur a les compétences pour combler les trous du texte et est convié à participer à ce travail coopératif (« may be imagined »). Nous ne sommes pas loin, en apparence, du motif de la « coopération textuelle » dont parle Umberto Eco dans *Lector in Fabula*. Rappelons-le, le texte est selon lui « un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir »<sup>489</sup> ; c'est « un mécanisme paresseux » qui appelle à une coopération interprétative de la part du lecteur. Or, dans le roman *Emma*, ce rôle actif attribué au lecteur trouve effectivement son modèle littéral dans la charade que Mr. Elton confie à Emma afin qu'elle remplisse les blancs du texte (« To Miss ——. CHARADE. My first [... etc] », *E*, 57). Mais, à l'image de l'héroïne, le lecteur échoue dans cette tâche, car la romancière ne lui laisse aucune réelle marge d'interprétation. L'opération est ainsi diabolique, car elle use du langage du possible et de la liberté (« may be imagined ») pour mieux trahir ce rapport de participation et de confiance et finir par nous tenir pieds et

---

<sup>489</sup> Umberto Eco, *Lector in Fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Livre de Poche, 1985 (1979), p. 63-64.

poings liés. Au final, saisir le contrôle qu'Austen a sur le lecteur permet de situer la romancière : il traduit une vision de l'écriture propre à l'âge classique, selon laquelle le lecteur ne produit pas le texte, mais en est le produit. Chez Austen, c'est le texte qui façonne le lecteur, et non l'inverse.

Enfin, la Diabolie de la romancière est symbolisée par le personnage d'*Emma*. En effet, nombreux sont les commentateurs à avoir relevé l'analogie opérée par le texte entre l'héroïne et la figure de l'écrivain<sup>490</sup>. Emma est le double de l'auteur car son occupation principale est d'inventer des histoires : « [she is] an imaginist » (E, 263). Or, une analyse un peu plus poussée de son discours révèle rapidement qu'elle aussi est une figure « diabolique » à l'image de la romancière. Il suffit de reconsidérer les propos d'Emma cités précédemment, ceux réagissant à l'annonce du mariage potentiel entre Mr. Knightley et Jane Fairfax. Emma se transforme ici en figure « diabolique » car son argument se fonde sur le rappel du contrat pour mieux en dévoyer un autre : selon elle, l'abbaye revient *de droit* à Henry et ce serait *rompre* cet engagement (« have little Henry cut out from Donwell ») que de laisser Mr. Knightley s'unir par le contrat du mariage à Jane. Ainsi, Emma ne feint de respecter la loi contractuelle (les *droits* de successions soumis à la règle de la primogéniture) que pour invalider un autre engagement – celui, marital, de Mr. Knightley envers Jane. Ce faisant, elle se pose implicitement en défenseur de la rectitude alors qu'elle est tout autant, sinon plus, l'emblème de la courbe, associée comme elle l'est au terme « amazed »<sup>491</sup> (du vieil anglais *a* et *maes*, à l'origine liée au terme *maze*, « labyrinthe », lieu par excellence du détour et de la perte). On notera, à ce titre, qu'Emma est également sujette à une mimique particulière, dont elle use à diverses reprises pour faire part à ses compagnons qu'elle n'est pas dupe de leurs agissements : « [her] arch look » (E, 134 ; 225 ; 376) ; là encore, image incurvée. Or, la romancière, elle aussi, est l'emblème de la courbe, alors que, par définition, elle est censée obéir à la ligne droite, celle soumettant le fil de la plume à une progression rectiligne, de la gauche vers la droite. Pourtant son procédé d'écriture de prédilection, celui du tour ironique, va à l'encontre de la progression directe du fil de l'histoire. Il n'est besoin pour s'en

---

<sup>490</sup> « Emma [is] a reader and narrator of fictions » dans Tara Goshal Wallace, *Jane Austen and Narrative Authority*, New York, St Martin, 1995, p. 78 ; Emma « tries to 'write' or 'rewrite' Harriet's life », dans Tony Tanner, *Jane Austen*, Cambridge, Harvard University Press, 1986, p. 183 ; Laura Mooneyham évoque quant à elle l'épisode où Emma finit par rédiger la lettre d'Harriet à sa place : « such control over another's pen bespeaks the more inclusive control Emma wields over Harriet » dans Laura G. Mooneyham, *Romance, Language and Education in Jane Austen's Novels*, Londres, Macmillan Press, 1988, p. 119.

<sup>491</sup> Non seulement le terme « amazed » apparaît dans le passage que nous venons de citer, mais on se souvient que l'adjectif « amazing » est, lui aussi, fortement associé à Catherine, car Henry Tilney l'a fortement reprise pour son utilisation abusive de ce terme dans le volume I, chapitre 14 (NA, 73).

convaincre que de penser à la multitude de fois où Austen clôt une phrase sur une formule ironique finale qui en renverse tout le sens. Prenons, par exemple, le court paragraphe qui ouvre le volume II, chapitre 14 de *Sense and Sensibility*, faisant suite à la rencontre importante entre Edward, Elinor et sa rivale Lucy (chapitre 13) :

Within a few days after this meeting, the newspapers announced to the world, that the Lady of Thomas Palmer, Esq. was safely delivered of a son and heir; a very interesting and satisfactory paragraph, at least to all those intimate connections who knew it before. (SS, 173).

Le discours « diabolique » d'Austen est ici des plus nets : l'annonce de cette nouvelle qu'est la naissance se fait d'abord en accord avec la règle selon laquelle les journaux sont censés apporter de l'information. Conformément à ce contrat implicite, la nouvelle est par conséquent qualifiée de « very interesting ». De plus, l'annonce de la naissance, elle aussi, respecte le contrat en ce sens qu'elle répond à l'image traditionnelle de l'heureux événement en étant qualifiée de « satisfactory ». Mais le final ironique de la phrase fait comme se replier le texte sur lui-même. Un retour s'opère car la nouvelle n'est finalement désignée comme intéressante que pour la famille proche (« a very interesting and satisfactory paragraph, *at least to all those intimate connections* »). Avant que ce premier détour ironique, qui a forcé le lecteur à reparcourir la phrase en sens inverse, soit suivi d'un second : « at least to all those intimate connections *who knew it before* » ; la nouvelle n'est au final intéressante pour personne car il n'y a tout simplement pas de nouvelle, les intéressés étant déjà informés de la naissance. Il y a, par contre, bien détour ironique : la phrase se replie une première puis une seconde fois sur elle-même, dans un double pli du texte qui dévoie momentanément le lecteur du droit fil de l'histoire, pour faire de l'écriture austénienne une écriture de la séduction. En somme, si Emma apparaît comme le double diégétique de la romancière, c'est parce que cette dernière est, elle-aussi, une figure « diabolique » tenant autrui dans son filet : Emma règne sur Highbury – « mistress of the house and of you all » (E, 30) – à l'image d'Austen contrôlant l'édifice textuel autant que son lecteur.

Démontrer l'existence de ce contrôle ultime conduit à repérer, semble-t-il, une dernière strate de l'opération diabolique de la romancière. Car comprendre que l'écriture austénienne s'apparente à un pouvoir d'enserrer le lecteur dans les mailles d'un filet méticuleusement tissé, revient alors à percevoir que la romancière « copie un mécanisme



qu'elle dénonce », (pour reprendre la définition de la Diabolie selon Reichler)<sup>492</sup>. En effet, Austen fait montre d'un pouvoir de captation ; pouvoir propre à un texte qu'elle a dénoncé : le roman gothique. Autrement dit, elle « découvre dans le texte [gothique] le manège auquel [elle] se livre »<sup>493</sup>. D'où l'importance d'avoir noté que la critique du genre gothique relevait de la parodie. Cette forme d'imitation burlesque ne constitue jamais, en effet, un rejet total de la forme parodiée. Tel est le « paradoxe de la parodie »<sup>494</sup>, notamment relevé par Linda Hutcheon : en même temps qu'elle transforme et subvertit sa cible, elle la mime et la conserve. Parodier, c'est à la fois critiquer et reprendre<sup>495</sup>. Cette « double inclusion »<sup>496</sup> a été relevée par la critique ; certains notant, par exemple, que *Northanger Abbey* n'était constitué que de deux volumes, et qu'étant donné que la partie sur le gothique correspondait au second, elle n'était en un sens pas dépassée, pas totalement invalidée. De manière plus convaincante encore, d'autres, comme J. Wiltshire, L. Trilling, A. Walton Litz, B. Hardy, R. Hopkins et A. Wright ont noté que tous les élans imaginatifs de Catherine liés au Gothique n'étaient pas condamnés, puisqu'il en était un désigné comme recelant une part de vérité : « 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 » (NA, 170). La cruauté du Général Tilney, d'abord imaginée par l'héroïne, nous sera ensuite confirmée par les faits, lorsqu'au final il bannira Catherine de chez lui, dans un élan de colère aussi incontrôlable qu'injuste. Pour Robert Hopkins, Lionel Trilling et Claudia Johnson notamment, le Gothique n'est pas entièrement répudié car sa violence romanesque traduit l'existence d'une forme de violence politique latente, représentative de l'ère révolutionnaire, qu'Austen ne veut pas oblitérer dans ses récits<sup>497</sup>. L'idée est aujourd'hui généralement

---

<sup>492</sup> Claude Reichler, *La Diabolie, la séduction, la renardie, l'écriture*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, p. 16.

<sup>493</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>494</sup> « The Paradox of Parody » est le titre du quatrième chapitre de son ouvrage : Linda Hutcheon, *A Theory of Parody*, Londres, Methuan, 1986, p. 69-83.

<sup>495</sup> Cette ambivalence entre rupture et continuation amènera Linda Hutcheon à avancer l'idée de la « bi-directionnalité » de la parodie, celle-ci possédant à la fois des tendances « provocatives et révolutionnaires » et des tendances « normatives et conservatrices » (nous traduisons).

Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 76.

<sup>496</sup> Claude Reichler, *La Diabolie, la séduction, la renardie, l'écriture*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, p. 112.

<sup>497</sup> Ces critiques se fondent sur le quiproquo cité plus haut dans notre analyse, entre Catherine et Mrs. Tilney, qui confondent la violence du roman avec le réel à partir de cette simple phrase : « something very shocking indeed, will soon come out in London ». Pour rappel, R. Hopkins fait ainsi du Gothique dans *Northanger Abbey* : « a genuine symbol of the nightmarish political world of the 1790s and very early 1800s », dans Robert Hopkins, « General Tilney and Affairs of State: The Political Gothic of *Northanger Abbey* », *Philological Quarterly*, n° 57. 2, printemps 1978, p. 214-224. Pour C. Johnson, *Northanger Abbey*

acceptée par la critique, mais nous en avancerons une seconde : le roman gothique ne recèle peut-être pas qu'une vérité politique ; il pourrait se faire le signe de mécanismes textuels et plus précisément de l'existence d'une forme de captation interne aux récits austéniens : celle du lecteur pris dans les filets de la romancière. En parodiant le roman gothique, nous avons effectivement vu qu'Austen se concentrait sur les conventions du genre, parmi lesquelles les personnages faits captifs (« Mrs. Tilney [...] shut up for causes unknown », *NA*, 129 ; « General Tilney [...] shutting up his wife », *NA*, 170). Le volume II de *Northanger Abbey* a également insisté sur le fait que Catherine était captivée par l'imaginaire gothique. Et la voix narrative a résumé l'expérience gothique en ces termes : « To an imagination which had hoped for [...] the heaviest stone-work, for painted glass, dirt and cobwebs, the difference was very distressing » (*NA*, 111). Or, en se départissant ainsi des conventions gothiques, c'est tout autant le motif de la captivité que de la toile d'araignée (« cobwebs »), image par excellence de la captation, qu'elle évacue par la même occasion. Pourtant c'est bien de ce mécanisme central dont elle use dans ses textes. Reginald Farrer n'est d'ailleurs pas loin de cette métaphore arachnéenne lorsqu'il décrit la complexité du roman *Emma* : certes, il n'y a pas de toile d'araignée au sens littéral du terme dans le texte austénien, mais il n'en reste pas moins « the manifold complexity of the book's web »<sup>498</sup>. On se souvient que Roland Barthes s'est proposé de « définir la théorie du texte comme une hyphologie », *hyphos* étant la toile d'araignée autant que le tissu<sup>499</sup>. Le texte d'Austen semble embrasser cette définition. Dans le même temps, c'est toute la Diabolie de son auteur qui apparaît : tout se passe en effet comme si la romancière tissait une véritable toile et qu'elle faisait simultanément du lecteur un spectateur en surplomb dans le seul but de le prendre dans l'entrelacs de ses fils serrés. Le texte austénien est ainsi défini comme une toile, qui prend et capte le lecteur.

#### -Le roman « d'appren-tissage » ou le travail du fil

Cette métaphore du texte comme *textus*, comme toile et comme tissu, parcourt l'œuvre d'Austen d'un bout à l'autre. Peu de critiques se sont concentrés sur ce point

---

« clarifies and reclaims [gothic conventions] in distinctly political ways », Claudia Johnson, *Jane Austen: Women, Politics, and the Novel*, Chicago, University of Chicago Press, 1988, p. 34.

<sup>498</sup> Reginald Farrer, « Jane Austen », *Quarterly Review*, n° 228, Juillet 1917, cité par Lionel Trilling, « Emma and the Legend of Jane Austen », dans F. Stafford (éd.), *Jane Austen's Emma, A Casebook*, Oxford, Oxford University Press, p. 75 (nous soulignons).

<sup>499</sup> Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, Coll. « Points », 1973, p. 101.

d'apparence mineure ; pourtant les références à la broderie, à la couture et au tricot sont relativement nombreuses dans les romans. Nous voudrions montrer qu'elles ne constituent pas uniquement des « effets de réel », bien qu'elles contribuent au réalisme de la description de la noblesse terrienne, comme le rappelle de manière générale Rozsita Parker :

[b]y the 18th century, embroidery was beginning to signify a leisured, aristocratic lifestyle—not working was becoming the hallmark of femininity. Embroidery, with its royal and noble associations was perfect proof of gentility, providing concrete evidence that a man was able to support a leisured woman<sup>500</sup>.

En certains points des récits, néanmoins, les images du tissage se révèlent intéressantes à un autre niveau. Non seulement parce qu'elles participent à une réflexion plus large sur la rupture et le liant, mais parce qu'elles prennent, à diverses occasions, une dimension métaréflexive ; « needlework », ou le travail du fil, devenant la métaphore du travail d'écriture pour Austen.

L'analogie entre l'élaboration du texte et la confection du tissu se fonde sur un premier point commun : la nature créative des deux activités. Plus précisément, les romans opèrent une association nette entre broderie et imagination. Pour Austen, faire de la broderie est comme inventer des histoires, c'est en un sens toujours broder. Tout se passe en effet comme si la romancière jouait sur le sens littéral et figuré de ce verbe. Nous en voulons pour première preuve la description d'un personnage mineur, Miss Andrews dans *Northanger Abbey*, qui associe, dans un même passage, texte littéraire et tissu. Isabella Thorpe ne fait mention de la jeune femme à Catherine que pour deux seules raisons : pour lui faire part de son goût prononcé tant pour le tissage que pour l'imaginaire gothique – il est dit qu'elle a lu tous les romans existants du genre. Jouant sur la polysémie du verbe « to conceive », l'expression qui conclut le passage (« She is netting herself the sweetest cloak you can conceive », *NA*, 25) mêle ainsi de manière subtile conception du vêtement et conception imaginative.

Dans *Sense and Sensibility*, le lien entre imagination et broderie est plus marqué, d'autant que ces deux activités sont envisagées de manière concomitante. En témoigne ce

---

<sup>500</sup> Rozsita Parker, *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, Londres-New York, I. B. Tauris, 2010 (1984), p. 11.

passage où Mrs. Dashwood est décrite comme travaillant le fil, dans le même temps qu'elle laisse courir son imagination à propos du départ précipité de Willoughby :

'Our dear Willoughby is now some miles from Barton, Elinor,' said she, as she sat down to work, 'and with how heavy a heart does he travel? [...]—Something more than what he owned to us must have happened. [...] What can it be? Can they have quarrelled? Why else should he have shewn such unwillingness to accept our invitation here?'

Le paragraphe suivant sera intégralement dédié aux folles élucubrations de Mrs. Dashwood, qui semble véritablement se faire un roman du départ de Willoughby et laisse travailler son imagination (« the workings of her imagination ») comme elle travaille son fil (« as she sat down to work »). À cette époque en effet, et comme le rappelle Claudia Johnson, ainsi que David Selwyn et Rozsita Parker de manière plus générale, « to work » était une manière plus concise de dire « to do needlework, embroidery »<sup>501</sup>.

Cette image d'une femme brodant, dans le même temps qu'elle déroule le fil de son imagination, se retrouve dans un passage d'*Emma*, qui associe de manière forte le travail du fil à l'imaginaire de l'héroïne, tourné vers Frank, qu'elle s' imagine prêt à lui demander sa main :

She was still busy and cheerful; and, pleasing as he was, she could yet imagine him to have faults; and farther, though thinking of him so much, and, as she sat drawing or working, forming a thousand amusing schemes for the progress and close of their attachment, fancying interesting dialogues, and inventing elegant letters; the conclusion of every imaginary declaration on his side was that she *refused him*. (*E*, 206).

« [I]magin[ing] him », « thinking of him so much », « forming [...] schemes », « fancying », « inventing », « imaginary declaration » : le passage établit de manière évidente des similitudes entre les créations de l'imagination d'Emma, la représentation (« drawing ») et la broderie (« working »).

L'accent est mis sur la nature créative de la broderie mais la « valeur-travail » de l'occupation transparait également : il s'agit d'une activité occupant l'esprit (« busy »), assimilable à une certaine forme de labeur (« work »). On commence à percevoir le

---

<sup>501</sup> Claudia Johnson (éd), *Sense and Sensibility*, New York, Norton, 2002, p. 58 ; David Selwyn, *Jane Austen and Leisure*, The Hambledon Press, 1999, p. 65 et Rozsita Parker, *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, I. B. Tauris, 2010 (1984), p. 6.

second parallèle établi avec le texte austénien : comme elle l'a fait dans sa défense du roman, Austen signe son refus d'associer cette forme artistique à une occupation triviale et frivole. Dans *Mansfield Park*, l'indolente Lady Bertram, constamment allongée sur son sofa, est par exemple incapable de s'affairer à sa tâche. De sorte que c'est l'héroïne, Fanny, « [who] could *read, work and write* », (*MP*, 18, nous soulignons ; expression révélatrice de cette association princeps entre texte et tissu), qui prend le relai de son travail : « Lady Bertram, sunk back in one corner of the sofa, the picture of health, wealth, ease and tranquility, was just falling into a gentle doze, while Fanny was getting through the few difficulties of her work for her » (*MP*, 130). Le passage oppose l'oisiveté et la paresse de la noble (« gentle ») Lady Bertram à la relative difficulté du travail du fil incombant à Fanny. Ce contraste sera renforcé lors de l'épisode des « theatricals », dans lequel la crainte de l'héroïne de se retrouver désœuvrée parce qu'elle refuse de participer au jeu théâtral, se verra rapidement écartée puisqu'elle sera employée à la confection de costumes (« there was a great deal of needlework to be done in which her help was wanted », *MP*, 172) ; Mrs. Norris soulignant le dur labeur que la tâche représente, dans une métaphore certes exagérée dans son évocation de l'esclavagisme, mais rendant des plus nettes à la fois la nature excessive du personnage et la difficulté de l'activité : « I want you here. I have been slaving myself till I can hardly stand, to contrive Mr. Rushworth's cloak [...] and now I think you may give me your help in putting it together. » (*MP*, 172).

Dans *Persuasion*, les similitudes entre roman et travail du fil s'étoffent : la conception du *textus* apparaît comme une source à la fois de difficulté et de plaisir, remplissant une fonction sociale. C'est Mrs. Smith qui rend le mieux compte de l'utilité du tricot :

As soon as I could use my hands she taught me to knit, which has been a great amusement; and she put me in the way of making these little thread-cases, pin-cushions and card-racks, which you always find me so busy about, and which supply me with the means of doing a little good to one or two very poor families in this neighbourhood. (*P*, 102).

Tout comme l'activité d'écriture romanesque, celle du fil doit servir une double fonction : de plaisir (« amusement ») mais également d'utilité sociale (« doing a little

good to one or two very poor families in this neighbourhood »). Pour Austen, conceptions romanesque et vestimentaire sont vectrices de liens interpersonnels.

Elles œuvrent à l'harmonie sociale d'au moins trois façons principales. En premier lieu parce que, comme l'a démontré l'exemple de *Persuasion*, le travail du fil est associé à la charité. On sait qu'Austen avait pour habitude de confectionner des vêtements qu'elle destinait aux pauvres<sup>502</sup>. James Edward Austen-Leigh nous l'indique lorsqu'il célèbre les aptitudes de sa tante en matière de couture et de broderie :

Her needlework both plain and ornamental was excellent, and might almost have put a sewing machine to shame. She was considered especially great in satin stitch. She spent much time in these occupations, and some of her merriest talk was over clothes which she and her companions were making, sometimes for themselves, and sometimes for the poor<sup>503</sup>.

La citation a le mérite de révéler la seconde force de cette activité en matière d'harmonisation du tissu social. Comme le formule David Selwyn : « [it was] an activity that was not only practical and useful, [...] but which also bound them [women] in the gentle comradeship of shared enjoyment »<sup>504</sup>. À l'image de la lecture de romans, rituel oralisé à même de rassembler toute une famille, l'activité du fil était fortement empreinte d'une dimension communautaire. *Sense and Sensibility* le rappelle, qui évoque Mrs. Jennings œuvrant avec Elinor et Marianne chacune à leur tricot mais autour de la même table (« round the common working table », SS, 128).

Enfin, l'art filaire favorisait également l'ouverture à autrui en ce sens que les objets confectionnés servaient fréquemment de présents, que les femmes s'offraient entre elles, si bien que, pour Austen, cette activité manuelle était un signe de générosité<sup>505</sup>. On sait que la romancière avait par exemple offert un petit cahier d'aiguilles (« a huswife ») à son amie Mary Lloyd lorsque celle-ci avait quitté Steventon pour vivre à seize lieues de là, à Ibthorpe, et qu'elle avait confectionné le même petit cadeau à sa nièce, Louisa Knight, objet aujourd'hui exposé au musée de Chawton ; « Such housewives were popular

---

<sup>502</sup> Claire Tomalin, *Jane Austen: A Life*, Londres, Penguin, 1997, p. 211 ; David Selwyn, *Jane Austen and Leisure*, Londres, The Hambledon Press, 1999, p. 73.

<sup>503</sup> James Edward Austen-Leigh, *A Memoir of Jane Austen and Other Family Recollections*, K. Sutherland (éd.), Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 77.

<sup>504</sup> David Selwyn, *Jane Austen and Leisure*, Londres, The Hambledon Press, 1999, p. 69.

<sup>505</sup> *Ibidem*, p. 66-68.

gifts from one lady to another », conclut D. Selwyn<sup>506</sup>. *Sense and Sensibility* nous en apporte la confirmation puisque Fanny Dashwood offre précisément ce cadeau aux sœurs Steele dans le volume II, chapitre 14.

On retrouve une réflexion similaire, abondant dans le sens d'une corrélation entre activité de maillage et tissu social, dans le chapitre suivant (volume II, chapitre 15). Un petit objet tout de fils métalliques entrelacés est confectionné par Lucy Steele pour la petite Annamaria Middleton. Pourtant ce présent est condamné par la voix narrative, précisément parce qu'il n'ouvre l'accès à aucune réelle générosité. Lady Middleton force en effet la main à Lucy pour que le présent soit terminé dans les plus brefs délais. L'arriviste Lucy, quant à elle, ne cherche à offrir ce présent que pour entrer dans les bonnes grâces de son hôte fortunée, si bien que la voix narrative ironise sur la véracité de sa bienveillance : « Lucy directly drew her work table near her and reseated herself with an alacrity and cheerfulness which seemed to infer that *she could taste no greater delight than in making a filigree basket for a spoilt child* » (SS, 103, nous soulignons). Au final, les divers caprices de la petite fille gâtée invitent à une réflexion du lecteur sur la notion de générosité car ils nous conduisent à penser que les choses auraient dues être inversées, comme l'indique fort justement D. Selwyn : « It would have been more to the point perhaps if little Annamaria herself had been encouraged to make something as a present for a grown-up: sensible parents made their children apply themselves to such tasks, *since they might thereby acquire both skill and generosity.* »<sup>507</sup>.

Pour finir, le lien entre texte, tissu et tissu social transparait d'une ultime façon dans les romans : les remarques sur les trouées des vêtements et les entreprises de raccommodage sont le reflet de l'état des liens sociaux dans la diégèse, tantôt distendus, voire rompus, tantôt solides ou sur le point d'être renoués. Le volume I, chapitre 3, de *Northanger Abbey*, qui insiste sur la fragmentation du tissu social à Bath (Mrs. Allen et Catherine se retrouvant seules et isolées lors du bal suivant leur arrivée en ville), se termine ainsi sur l'image de l'accroc : « —'My dear Catherine,' said Mrs. Allen, 'do take this pin out of my sleeve; I am afraid it has torn a hole already' » (NA, 16). De manière analogue, lorsqu'à la fin du roman l'héroïne se voit bannie de l'abbaye et en conséquence séparée de son bien-aimé, Henry Tilney, cette rupture interpersonnelle se traduit en termes d'incapacité à travailler le fil : « a third night's rest had neither restored her cheerfulness, improved her in useful activity, nor given her a greater inclination for

---

<sup>506</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>507</sup> David Selwyn, *op. cit.*, p. 68.

needlework » (NA, 165). Les incitations de sa mère resteront inefficaces : « Catherine [...] moving [...] in her chair, from the irritation of weariness, much oftener than she moved her needle » (NA, 166). Si bien que lorsque Mrs. Allen évoque de nouveau la déchirure de sa robe pour indiquer (entre deux critiques du terrifiant Général Tilney ayant osé répudier Catherine), que celle-ci a été recousue et qu'il n'y paraît plus rien (« that frightful great rent in my best Mechlin so charmingly mended [...] that one can hardly see where it was », NA, 165), le rapiècement paraît presque programmatique. La trouée ayant été évoquée devant Catherine et Henry à Bath, sa retouche vient comme annoncer que leur lien distendu à cause du Général devrait être sous peu renoué. C'est effectivement ce qui survient au chapitre suivant, qui voit le retour de l'être-aimé et la création d'un lien marital entre les deux héros.

En somme, il convient de percevoir qu'Austen mêle de manière inextricable texte, tissu vestimentaire et tissu social, dans une définition du travail du fil qui présente, par conséquent, de fortes analogies avec la création romanesque. Tout comme elle l'a fait pour le genre du roman, Austen définit la broderie non seulement comme une forme créative, mais comme une activité requérant patience et persévérance, vectrice de lien social. Pour ces raisons, elle se refuse ainsi à dénigrer cette forme, bien qu'il se soit agit d'une activité elle aussi décriée au XVIII<sup>e</sup> siècle. En un sens, à l'image du roman la broderie était une forme artistique presque autant critiquée qu'elle était en vogue<sup>508</sup>. Les amatrices de broderie étaient en effet accusées peu ou prou des mêmes tares que les lectrices de roman. Rozsita Parker rappelle qu'elles étaient tantôt taxées de frivolité, tantôt accusées de déconnexion du réel et d'attitude autocentrée par les féministes du XVIII<sup>e</sup> puis du XIX<sup>e</sup> siècle. Selon Mary Wollstonecraft, par exemple, la broderie était une activité propice au solipsisme (« confining their [women's] thoughts to their persons ») :

the conversation of French women, who are not so rigidly nailed to their chairs to twist lappets, and knot ribands, is frequently superficial; but, I contend, that it is not half so insipid as that of those English women whose time is spent in making caps, bonnets, and the whole mischief of trimmings.<sup>509</sup>

---

<sup>508</sup> La broderie était une forme artistique éminemment populaire auprès des jeunes femmes appartenant aux classes sociales supérieures. Elle était pratiquée de manière amateur par nombres d'entre elles, mais avait également des représentantes professionnelles, telles Mary Knowles et Mary Linwood, la majorité d'entre elles travaillant la soie pour créer des motifs pastoraux ou sentimentaux. Pour plus de détails, voir David Selwyn, *Jane Austen and Leisure*, Londres, The Hambledon Press, 1999, p. 71-72.

<sup>509</sup> Mary Wollstonecraft, *A Vindication of the Rights of Woman*, C. Ward (éd.), New York, Dover, 1996 (unabridged republication of *A Vindication of the Rights of Woman*, 2<sup>e</sup> éd., Londres, Joseph Johnson, 1872), p. 76.



On le voit, la vision d'Austen se situe aux antipodes de la vision féministe de Mary Wollstonecraft. Pour la romancière, le travail du fil est une activité qui, loin d'inciter au solipsisme, œuvre au contraire au liant, participant à la création d'un tissu social harmonieux. Si Austen use du motif de la broderie et du travail du fil en général, c'est ainsi pour en montrer les similitudes avec le texte ; similitudes, on l'a compris, liées à leur nature (il s'agit d'une activité créatrice, requérant patience et persévérance), mais également à leur fonction (de divertissement et d'harmonisation du tissu social). Nous voudrions montrer, pour finir, que c'est également leur *fonctionnement* commun que révèle Austen. Si elle se refuse à dénigrer le travail du fil, c'est qu'elle a conscience de son pouvoir et de celui du texte ; pouvoir, nous l'avons vu, de relier les individus, mais également, comme nous allons le voir, de dissimuler, de contrôler.

C'est sur ce dernier point que nous concluons notre analyse du rôle du tissage chez Austen. Nous avons, jusqu'à présent, considéré deux accusations principales dirigées à l'encontre du travail du fil et contrecarrées par Austen (celles de sa frivolité et de son risque de déliaison interpersonnelle). Il en était une troisième, en réalité : la broderie était souvent assimilée à la soumission, à l'obéissance et finalement à l'infériorité féminine, symbolisées par l'attitude même des brodeuses, tête et yeux baissés, silencieuses<sup>510</sup>. Nous ne pensons pas qu'Austen envisage cette dimension d'un point de vue réellement « genré ». Pour une raison fort simple, quoique largement méconnue, car le travail du fil n'était pas à l'époque exclusivement réservé, en effet, aux femmes, comme l'a démontré avec brio David Selwyn<sup>511</sup>. Dans la propre famille d'Austen, Francis, son frère (surnommé Frank), mais également Edward et George Knight, ses neveux, étaient coutumiers de l'art filaire. Les lettres de la romancière témoignent de leur participation à cette activité manuelle : « Frank has got a very bad cough, for an Austen;—but it does not disable him from making a very nice fringe for the Drawingroom-Curtains », écrit par exemple Austen à sa sœur, dans une lettre datée de février 1807. L'officier de marine était également fort doué lorsqu'il s'agissait de découper du tissu et il semble, selon leur tante, qu'Edward et George aient hérité de ses capacités : « They amuse themselves very comfortably in the Eveng—by netting

---

<sup>510</sup> Pour plus de détails, voir : Rozsita Parker, *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, Londres-New York, I. B. Tauris, 2010 (1984), p. xix.

<sup>511</sup> Netting purses [...] was a popular domestic activity [...]. Interestingly, it was not confined to women » indique-t-il, par exemple. Pour plus de détails, voir : David Selwyn, *Jane Austen and Leisure*, Londres, The Hambledon Press, 1999, p. 70.

[...] they are each about a rabbit net, & sit as deedily to it, side by side, as any two Uncle Franks could do »<sup>512</sup>. On trouve, en outre, une trace de cette participation masculine au travail de maillage dans *Persuasion*, où le Capitaine Harville « fashioning new netting needles » (*P*, 66) est occupé dans la même pièce que ses amies « [where he] sat down to his large fishing-net » (*P*, 66).

Si Austen s'intéresse aux notions de soumission et d'infériorité supposées caractériser l'activité du fil, ce n'est pas tant, selon nous, pour la dimension « genrée » ou morale de cette association que pour la place que l'art filaire accorde à ce qui se trame *en-dessous*. Pour le dire plus clairement, il existe peut-être une ultime raison motivant pareille analogie entre art textuel et filaire et celle-ci nous semble structurelle : le tissu, résultat de l'entrecroisement de fils, présente, de manière inhérente, une couche inférieure, une trame du dessous, en somme, « une structure cachée ». C'est ce pli du texte, ce fonctionnement par strates, profond et secret, qui semble retenir l'attention de la romancière dans ce passage d'*Emma*, qui s'attache à la lettre envoyée par Jane Fairfax (dont l'héroïne craignait justement d'avoir des nouvelles) :

Emma's politeness was at hand directly, to say, with smiling interest—"Have you heard from Miss Fairfax so lately? I am extremely happy. I hope she is well?"

"Thank you. You are so kind!" replied the happily deceived aunt, while eagerly hunting for the letter. —"Oh! here it is. I was sure it could not be far off; but I had put my huswife upon it, you see, without being aware, and so it was quite hid, but I had it in my hand so very lately that I was almost sure it must be on the table. [...] I knew it could not be far off, and here it is, only just under my huswife—and since you are so kind as to wish to hear what she says;—but, first of all, I really must, in justice to Jane, apologise for her writing so short a letter—only two pages you see—hardly two—and in general she fills the whole paper and crosses half. My mother often wonders that I can make it out so well. (*E*, 123).

Nous savons que le terme « huswife » est synonyme de « needlebook » ; il s'agit d'un petit cahier en tissu (« resembling a book »<sup>513</sup>), contenant les aiguilles nécessaires au travail du fil. La remarque de Mrs. Bates (« I had put my huswife upon it, you see,

---

<sup>512</sup> Dans *Jane Austen's Letters*, D. Le Faye (éd.), 3<sup>e</sup> éd., Oxford, 1995, p. 234 ; lettre citée par D. Selwyn, *op. cit.*, p. 70.

<sup>513</sup> Claudia Johnson (éd.), *Sense and Sensibility*, New-York, Norton, 2002, p. 180.

without being aware so it was quite hid ») pourrait sembler anecdotique mais sa réitération dans un intervalle très court (« only just under my huswife ») retient l'attention. Elle fait de la lettre de Mrs. Fairfax (du texte en somme) un texte sous le texte, un texte caché (« hid »). L'idée est renforcée par le contexte général de la scène, empreint de duplicité : Emma, en habile dissimulatrice, ne fait que *masquer* son irritation d'avoir à recevoir des nouvelles de sa rivale, et Mrs. Bates est, quant à elle « easily deceived ». Comme pour mettre l'accent sur ce fonctionnement en creux du texte, la lettre même opère à deux niveaux : « [Jane] fills the whole paper and crosses half ». Ce détail, des plus intéressants, a été relevé par la critique. K. C. Philips rappelle l'essence de cette technique épistolaire qui visait à réduire les coûts liés à l'envoi postal : elle consistait à remplir une page de manière classique, en format portrait, puis à poursuivre son écriture en réécrivant par-dessus en format paysage, c'est-à-dire en ayant au préalable tourné la lettre<sup>514</sup>. À l'évidence, ce fonctionnement est en premier lieu destiné à traduire l'indigence de Jane Fairfax, pour qui le coût de l'envoi d'un pli est conséquent. Mais, compte-tenu du double contexte de dissimulation, morale et physique, cette écriture par superposition de couches devient riche de sens. La critique a décelé qu'elle révélait la complexité du personnage de Jane Fairfax, sa nature illisible ; car la jeune femme est difficile à cerner, pour Emma, comme pour le lecteur. Il faudrait ajouter qu'elle révèle également le fonctionnement complexe du texte austénien lui-même, constitué de différents niveaux de lecture, intégrant diverses couches de sens, voire maintenant dans ses plis comme un secret caché.

*Sense and Sensibility* est le seul autre roman à faire référence à un « cahier d'aiguilles », mais il offre une variante intéressante de ce motif, tout aussi révélateur du fonctionnement caché du texte austénien. Cet objet symbolique de l'art filaire est, cette fois, clairement associé aux aiguilles qu'il contient. Offert à Lucy Steele, il est en réalité – selon une pointe d'ironie propre à la romancière – à l'image de la jeune femme. Lucy est en effet caractérisée par ses piques verbales (« sting », *SS*, 172), arme qu'elle manie dans toutes ses joutes verbales avec Elinor et Marianne. Lorsque, dans le chapitre suivant, elle se voit offrir ce livret contenant des aiguilles par Fanny Dashwood, elle-même parangon de la manipulation langagière, le lecteur ne peut que sourire de l'association. Pour le dire autrement, il perçoit que l'outil de broderie est en un sens identique à l'outil du discours ; et plus précisément du discours non seulement verbal, de Lucy, mais également textuel,

---

<sup>514</sup> Kenneth C. Philips, *Jane Austen's English*, Londres, Andre Deutsch, 1970, p. 102.

de la romancière, qui manie avec habileté l'aiguille de l'ironie. En somme, pour Austen, l'art textuel et l'art filaire sont tous deux des travaux d'aiguille. L'ultime référence à ce cahier, qui offre le détail curieux de Lucy *dissimulant* ses outils (« I took care to keep mine *out of sight* », *SS*, 194) semblerait presque pointer la nature souterraine du tour ironique, outil qui, chez Austen, nous l'avons vu, fait comme se *replier* la phrase sur elle-même et qui, dans tous les cas, confère au texte une seconde couche de sens. L'analogie entre l'art filaire et l'art scriptural révèle ainsi le *fonctionnement* de l'écriture austénienne : elle, aussi, est un travail du fil, qui use de l'aiguille de l'ironie et n'a de cesse que de créer une importante trame du dessous.

## 2. Les paradoxes des relations hommes-femmes

Austen nous enserme dans un *textus* aux mailles aussi serrées afin de masquer un point qui la taraude, afin de faire refluer sous cette épaisseur des angoisses profondes qui ne cessent de rejaillir (*ango*, qui a donné « angoisse », signifie « serrer, étrangler »). Ce secret caché, maintenu dans les plis du texte, cette arrière-pensée indicible qu'il s'agirait de contenir sous une surface textuelle ordonnée, c'est celle du désir de l'Homme, cette vie surgissant des profondeurs, érotique, passionnée, voire violente, qui fascine autant qu'elle effraie une romancière n'ayant jamais connu l'amour. Dans le droit fil de son projet de représentation réaliste, Austen poursuit ainsi son élaboration d'une théorie du lien social sans éluder la question des rapports particuliers que sont les relations homme-femme. La sexualité et le désir d'autrui font partie intégrante de sa réflexion, bien qu'ils semblent former, pour reprendre les mots de Foucault, « au-dessous de la représentation, une immense nappe d'ombre »<sup>515</sup> et ainsi constituer une ambiguïté conséquente dans un texte qui prône avec tant de force la loi de l'ordre, du contrôle et de la vision pleine et rétablie. Leur présence révèle, néanmoins, la seconde nature séductrice du texte, qui n'évoque la rectitude phallique que pour tenter de la maîtriser, de l'infléchir, de la courber sous la rigidité de son texte.

---

<sup>515</sup> Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1999 (1966), p. 224.

## 2.1. Le désir en filigrane

### *-Stratégies de « l'inter-diction »*

Le texte est émaillé de références plus ou moins implicites (*covert* ; ces mots couverts appartenant à la trame du dessous) aux plaisirs de la chair. La critique moderne a commencé à mettre au jour l'existence de cette trame érotique, à l'œuvre dans la plupart des romans, depuis le début des années 1980 environ, mais nous voudrions insister sur un point : à chacune de ces références répond comme une stratégie de distanciation, visant à contenir, à faire refluer sous la surface contrôlée du texte cette sensualité débordante.

Dans *Mansfield Park*, la première et la plus évidente de ces références est faite par Mrs. Crawford, qui, faisant mine de parler de sa fréquentation sociale des Amiraux (et de leurs inférieurs hiérarchiques, les *Vice Admirals* et *Rear Admirals*), n'hésite pas à créer un double-entendre osé : « 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 » (*MP*, 61). À l'évidence, l'emphase mise sur « *Rears*, and *Vices* » (en italiques) incite à lire l'imploration finale comme une antiphrase, invitant, au contraire, à bien procéder à une lecture sexuellement connotée du propos. Pareil manque de retenue étant contraire à la morale de l'époque, cette pensée libidineuse est, dès lors, mise à distance par le texte, qui la circonscrit à un personnage non seulement amoral et manquant d'éducation mais, ne l'oublions pas, principalement qualifié d'*extérieur*. Mrs. Crawford n'appartient en effet pas au délicat cercle de Mansfield, qui reste quant à lui silencieux, avant de rediriger la conversation vers des sujets plus appropriés ; elle est, au contraire, clairement définie comme une étrangère (dès son arrivée, Mrs. Grant s'inquiète de sa différence), identifiée au Londres vicié (« mostly used to London », *MP*, 41), dont elle provient et vers lequel elle devra retourner ; le final de *Mansfield Park* excluant de son noble cercle les personnages empreints de vulgarité. On le voit, les références à la sexualité ont parfois pour fonction très nette le renforcement de l'idéologie conservatrice des romans en établissant la moralité des nobles héroïnes par opposition à la bassesse de certains autres personnages.

Loin de se cantonner aux dialogues et aux formulations de personnages extérieurs, néanmoins, la fascination érotique semble se répandre dans *Mansfield Park*, qui insère à l'intérieur même de son récit une longue séquence aux connotations érotiques : celle de l'exploration du bois de Sotherton, dans le volume I, chapitres 9 et 10 (*MP*, 92-106).

Tony Tanner a souligné l'arrière-plan sexuel de cette scène centrée sur l'image du jardin fermé à clé et apparemment inaccessible<sup>516</sup>. Les personnages, d'abord venus visiter la bâtisse de Sotherton, sont décrits – dans une image qui, précisons-le, ouvre la thématique religieuse du péché – comme cédant à la tentation de l'extérieur, dans un mouvement dépeint comme une soudaine pulsion commune (« the young people, meeting with an outward door, *temptingly* open on a flight of steps which led immediately to turf and shrubs, and all the *sweets of pleasure-grounds*, as by one *impulse*, one wish for air and liberty, all walked out », *MP*, 92, nous soulignons). Quittant l'enceinte du jardin (« a walled lawn—nature tamed, ordered, and civilized »<sup>517</sup>), ils pénètrent alors par petits groupe une nature non seulement sauvage mais sombre (« [a] wilderness, which [...] was darkness and shade », *MP*, 93). Mary et Edmund, qui est épris d'elle, s'éloignent alors – laissant Fanny seule, fatiguée, se reposer sur un banc – jusqu'à disparaître de son champ de vision, quittant « the great path » pour suivre « a very serpentine course », dans une imagerie – toujours biblique – symbolisant la déviance de ce retrait intime soustrait aux regards.

Fanny est ensuite rejointe par le deuxième groupe, composée du propriétaire de Sotherton, Mr. Rushworth, de sa fiancée, Maria, et du charmeur Henry Crawford, qui découvrent un portail de fer, séparant le bois dans lequel ils se trouvent de l'étendue restante et non clôturée du parc. Là encore, cette deuxième scène est d'importance : le portail est fermé à clé (« [a] perfect image for the rigid restrictions imposed by the conventions of civilized life », rappelle T. Tanner) et Maria, qui ne souffre pas cette limite, n'éprouve qu'une envie : le franchir. Alors que son futur époux – propriétaire légitime du jardin – est allé chercher la clé, Maria réitère son sentiment d'enfermement « that iron gate, that ha-ha, give me a feeling of restraint and hardship » (*MP*, 102) et Henry la pousse alors à la tentation : « 'I think you might with little difficulty pass round the edge of the gate, here, with my assistance; I think it might be done, if you really wished to be more at large, and could allow yourself to think it not prohibited.' » (*MP*, 102) ; tentation à laquelle elle cède. À l'image de Mary et Edmund avant eux, Maria et Henry s'éloignent alors tous les deux, non sans une ultime tentative de dissuasion de la part de Fanny, qui, pour une fois, ose exprimer son ressenti : « feeling all this to be *wrong*, [she] could not help making an effort to prevent it. 'You will hurt yourself, Miss

---

<sup>516</sup> Tony Tanner, « Jane Austen and 'the Quiet Thing': A Study of *Mansfield Park* », dans B. C. Southam (éd.), *Critical Essays on Jane Austen*, Londres, Routledge and Kegan Paul Ltd, 1968, p. 151-152.

<sup>517</sup> *Ibidem*, p. 151.

Bertram,' she cried, 'you will certainly *hurt yourself against those spikes – you will tear your gown – you will be in danger of slipping into the Ha-Ha. You had better not go.*' » (MP, 103, nous soulignons). Comme l'indique T. Tanner, « [t]heir final adultery—also a bypassing of the 'iron' codes of society—is here prefigured »<sup>518</sup>.

La présence de ces différents seuils est, par conséquent, essentielle. En premier lieu, car elle permet de souligner de manière évidente la transgression morale de ceux qui les franchissent ; l'épisode révélant ainsi l'expansion de cette nappe d'ombre, qui parvient à contaminer l'intérieur du cercle familial de Mansfield, à travers le personnage non seulement d'Edmund, mais de Maria. Mais ces seuils figurent également les barrières instaurées par le texte pour juguler ces percées de la sensualité. La séquence rend compte de deux formes de protection établie par la romancière. Tout d'abord, quitte à rappeler l'évidence, l'héroïne ne participe pas à la création de ces relations intimes. Elle est à chaque fois tenue à distance, reléguée, seule, sur son banc – objet symbolisant par excellence sa nature quant à elle domptée. Préservée de cette fascination désirante, placée aux portes de la grille, Fanny (au nom virginal programmatique) se pose ainsi comme gardienne de la moralité. Figure du rayonnement solaire, puisqu'associée à la « East Room » baignée de lumière de Mansfield, elle fait figure du Bien protégeant la surface réglée de la montée des ténèbres envahissantes (« [Maria's] sins », MP, 104)<sup>519</sup>. Ensuite, second rempart érigé à l'encontre de cette propension à une sexualité débridée, et non des moindres : Austen expulse tout simplement de son texte ces scènes compromettantes, « scène[s] qui, une fois la grille franchie, apparten[ent] à l'autre côté, à l'altérité radicale menaçant famille, valeurs et individus, scène[s] dont la rhétorique suspend les développements et qui reste[nt] cachée[s] : hors de l'espace formel, tout en s'étant déroulée[s]. »<sup>520</sup> La sortie du rationnel et la violation de la loi se produisent en effet non seulement au-delà du champ de vision de Fanny, mais hors de la narration. Edmund et Maria s'éclipsent à la fin du chapitre 9, leur relation se poursuivant en dehors du récit, dans le blanc de la page conclusive et le tournant du chapitre, comme pour mieux la masquer, l'effacer, voire tourner la page. Le début du chapitre 10 rappelle cette absence : « A quarter of an hour, twenty minutes, passed away, and Fanny was still thinking of Edmund, Miss Crawford, and herself without interruption from any one. She began to be

---

<sup>518</sup> Tony Tanner, *op. cit.*, p. 152.

<sup>519</sup> Pour plus de détails sur la configuration de ce conflit archétypal dans *Mansfield Park*, voir Denis Bonnecase, « Jane Austen ou la rhétorique séduite », dans B. Brugière (éd.), *L'espace littéraire dans la littérature et la culture anglo-saxonnes*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, p. 53 et 56.

<sup>520</sup> *Ibidem*, 59.

surprised at being left so long » (*MP*, 100). Austen aura recours à une stratégie similaire de retrait visuel dans *Persuasion*. La scène de séduction entre Louisa Musgrove et Frédérick Wentworth est moins commentée car elle est autrement plus brève, mais elle n'en constitue pas moins un écho intéressant à la grande séquence de *Mansfield Park* car elle aussi est sexuellement connotée, implique le franchissement d'un portail, la poursuite d'un chemin sauvage (« along the rough, wild sort of channel ») et opère en dehors de la narration (« Louisa drew Captain Wentworth away, to try for a gleanings of nuts [...] and they were gone by degrees quite out of sight and sound [...] Mary turned through the same gate,—but could not see them.— [etc.] », *P*, 58).

La seconde grande séquence où les affres du désir menacent d'engloutir les habitants de Mansfield Park est celle des « theatricals ». Nous avons déjà analysé cette scène, qui réveille chez les uns et chez les autres non seulement leur nature véritable mais leurs désirs sexuels les plus secrets, Edmund se permettant de se rapprocher physiquement de Mary, et Henry de séduire à la fois Maria et Julia, sous couvert du jeu théâtral. Il suffit de noter que, là encore, la romancière opte pour une habile esquive, car elle ne fait rien d'autre, somme toute, que d'expulser cet inconscient à l'œuvre *dans le texte d'un autre*. Ces scènes immorales relèvent en effet d'un autre texte, l'hypotexte Kotzebuéen *Lovers' Vows*. Mieux, elles sont le fruit d'un autre genre littéraire, le théâtre. La prise de distance est ainsi relativement conséquente, qui s'établit ainsi au moyen de l'hypertextualité, prenant la forme du palimpseste protecteur, sous-couvert duquel pareilles scènes peuvent se produire sans trop mettre à mal le texte austénien, dont l'idéologie de l'ordre se trouve ainsi préservée.

*Sense and Sensibility* offre un second exemple de protection hypertextuelle, puisque la sensualité de la relation entre Marianne et Willoughby ne nous est apportée qu'au travers d'allusions littéraires. Alice Chandler a ainsi relevé que l'épisode au cours duquel Willoughby en venait à offrir à Marianne un cheval, malgré le refus initial de cette dernière, ne prenait tout son sens qu'une fois le texte shakespearien consulté<sup>521</sup>. La formule de Willoughby (« 'The horse is still yours, though you cannot use it now. I shall only keep it till you can claim it. When you leave Barton to form your own establishment, Queen Mab shall receive you.' », *SS*, 45) n'acquiert un sens précis qu'une fois mis en regard avec le vers de *Romeo and Juliet* définissant « Queen Mab » : « This is the hag

---

<sup>521</sup> Alice Chandler, « "A Pair of Fine Eyes": Jane Austen's Treatment of Sex », *Studies in the Novel*, n° 7. 1, printemps 1975, p. 90.



when maids lie on their backs, / That presses them and learns them first to bear », révélateur des projets en réalité fort peu honorables de Willoughby.

L'intimité de leur relation est pointée du doigt à travers une seconde allusion implicite (au poème d'Alexander Pope, *The Rape of the Lock*, cette fois), lorsque Willoughby coupe une longue mèche de cheveux de Marianne : « Willoughby is not quite Pope's baron and Marianne is hardly Belinda », indique A. Chandler, « but the ravishing of the hair, which meets with no resistance from the lady, carries the same unvarnished sexual connotation. »<sup>522</sup> Il faudrait rappeler qu'Austen nous a justement précisé que Willoughby était un lecteur de Pope, dans une paronomase révélatrice du danger attaché à *l'autre texte* (« Marianne ha[d] received every assurance of his admiring *Pope* no more than is *proper* », *SS*, 37, nous soulignons).

Nous avons jusqu'ici relevé deux formes essentielles de ce qui nous paraît être une « stratégie de l'inter-diction » chez Austen. Entendons par là la retenue verbale avec laquelle sont indiqués ces motifs interdits, qui n'apparaissent qu'en creux chez la romancière, que ce soit entre les lignes, dans les blancs du texte, voire dans d'autres textes. Que cette propension à l'érotisme soit rejetée hors de la narration ou dans un texte précédent, elle se trouve, au final, toujours expulsée du texte austénien. Or, cette stratégie prend, à d'autres occasions, moins la forme d'un rejet, que d'une canalisation du désir sexuel. *Emma* devrait nous fournir une illustration nette de ce troisième effort de maîtrise. Dans le volume III, chapitre 6, l'héroïne décrit le domaine appartenant à Mr. Knightley – gentleman qu'elle affectionne tout particulièrement – en ces termes : « all its appendages of prosperity and beauty, its rich pastures, spreading flocks, orchard in blossom, and light column of smoke ascending. » (*E*, 283). La critique a souligné l'incongruité de la référence au verger en fleurs<sup>523</sup>. À ladite saison (« about midsummer »), cette floraison ne peut que constituer une erreur de la part de la romancière, si bien que l'exemple est généralement cité comme unique manquement à la précision habituelle de la romancière. Peut-être. Ou s'agirait-il d'autre chose ? John Wiltshire a, quant à lui, relevé l'expression qui suit, décrivant de la fumée s'échappant de la cheminée – fait quelque peu étrange au

---

<sup>522</sup> *Ibidem*, p. 91.

<sup>523</sup> Par exemple, Adela Pinch rappelle que : « Austen notoriously erred in having the orchard still in blossom at strawberry-harvesting time. This mistake was caught by the novel's earliest readers, members of Austen's own family. Family legend held that her brother Edward joked "Jane, I wish you would tell me where you get those apple-trees of yours that come into bloom in July" », dans Jane Austen, *Emma*, J. Kinsley (éd.), Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 401-402.

plus chaud de l'été<sup>524</sup>. Nous suivons par conséquent le critique lorsqu'il associe cette description à la vision fantasmée d'Emma. L'abondance de fleurs et de fruits, images de la croissance et de la fertilité, constitue, pour reprendre ses mots, « an implicit warranty of sexual amplitude ». Dans cette configuration, les expressions « appendages » et « column of smoke ascending » participent de la même imagerie phallique. Point de fumée sans feu : c'est bien le feu ardent du désir et l'amour naissant d'Emma pour Knightley qui se donnent à dire ici. Mais cette puissance du fantasme est clairement déterminée par un conservatisme politique, social et, selon nous, moral<sup>525</sup>. Le critique le formule en ces termes : « Austen persuades one both of the social propriety (in the largest sense of fitness and likelihood of happiness) of the union, but also, more subtly, that Mr. Knightley will answer to Emma's needs just as much as to her desires : permanence, strength, and that stability that is also 'abundance' »<sup>526</sup>. On ajoutera simplement qu'Austen semble également vouloir camoufler la vision fantasmée de son héroïne lorsqu'elle fait mention de la quasi-invisibilité de la colonne de fumée (« light »), qu'elle prend, en outre, soin de masquer sous cet autre voile de décence que semble constituer la nuée recouvrante d'oiseaux (« the spreading of flocks »).

*-Jane Austen romancière de l'Ego, romancière romantique ?*

Pour autant, ces diverses tentatives visant à dompter le feu du désir laissent simultanément percevoir la difficulté de pareille entreprise. La fascination érotique paraît impossible à endiguer. D'abord contenue hors du cercle familial et expulsée hors du texte, elle pénètre le cercle pour finir par s'emparer de certaines héroïnes, si bien que la diversité des stratégies visant à contenir cet érotisme sous-jacent finit par faire du texte austénien « un texte hanté par son revers »<sup>527</sup>, qui nous paraît en réalité fasciné par la découverte de la liberté puissante que tout élan érotique confère à un sujet. Trois scènes

---

<sup>524</sup> John Wiltshire, « *Mansfield Park, Emma, Persuasion* », dans E. Copeland et J. McMaster (éds.), *The Cambridge Companion to Jane Austen*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 74-75.

<sup>525</sup> « Erotic longing is united with a conservative political and social agenda », a fort justement relevé John Wiltshire, *op. cit.*, p. 74-75.

<sup>526</sup> *Ibidem*.

<sup>527</sup> Denis Bonnecase, « Jane Austen ou la rhétorique séduite », dans B. Brugière (éd.), *L'espace littéraire dans la littérature et la culture anglo-saxonnes*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, p. 62.

majeures devraient nous permettre de saisir l'intérêt romantique<sup>528</sup> qu'Austen porte à cette puissance, véritable énergie créatrice et libératrice, au cœur de tout individu.

La première est celle où, dans le volume II, chapitre 6, Catherine découvre un coffre dans un recoin caché de l'Abbaye. Celui-ci éveille d'abord sa curiosité au plus haut point avant que sa serrure ne cède pour ne finir par révéler, en lieu et place de tous les mystères envisagés, que du linge de maison, dans un *anticlimax* confirmant presque mot pour mot la phrase de Bachelard : « il y aura toujours plus de choses dans un coffret fermé que dans un coffret ouvert. La vérification fait mourir les images. Toujours, *imaginer* sera plus grand que *vivre*. »<sup>529</sup> À l'évidence, la scène poursuit le mouvement de la parodie gothique engagé jusqu'alors ; au rebours de *Mysteries of Udolpho*, ce n'est pas un cadavre que Catherine découvre dans le coffre et ses espérances se trouvent une nouvelle fois déçues. Les critiques féministes, quant à elles, mettent l'accent sur la seule *nature* de la découverte (liée à du linge de maison), pour faire de la scène une opposition marquée entre, d'une part, un besoin d'aventures et d'échappatoire à une condition jugée oppressive et, d'autre part, un retour forcé à la contrainte de la sphère domestique, au prosaïsme et à l'ennui<sup>530</sup>. Nous ne sommes pas réellement convaincus par cette idée, qui relève quasiment du contresens dans cette emphase mise sur la notion d'*enfermement* là où l'image clé du passage est au contraire celle de l'*ouverture* (du coffre, mais pas seulement, comme nous le verrons). L'expérience de Catherine ne se résume pas à trouver du simple linge de maison (« linens », dit Susan Fraiman). La première scène, celle de l'ouverture du coffre, repose sur la découverte d'un linge *de lit* (« a bedspread »), parfaitement plié, (« *properly folded* », nous soulignons) et, caractéristique principale, entièrement blanc – autrement dit, d'un pli décent, non défait par de long ébats amoureux,

---

<sup>528</sup> William Deresiewicz a souligné que l'existence d'un lien entre la romancière et la mouvance romantique, autrefois réfutée, commençait à s'établir mais que les remarques des commentateurs étaient dans la grande majorité peu développées (allant d'une simple phrase à une page, deux tout au plus) : « Significantly, these observations almost always concern one of the last three novels, they tend, however, to be made in passing and to reflect, in their diversity, the lack of critical consensus over what constitutes the "Romantic." » Pour plus de détails, voir William Deresiewicz, *Jane Austen and the Romantic Poets*, Columbia, Columbia University Press, 2004, p. 164-165. A. Walton Litz fait figure d'exception. Il fut l'un des premiers à développer la dimension romantique de l'œuvre d'Austen et même s'il se concentre essentiellement sur *Persuasion* pour mettre en avant le thème de la nature, ses propos restent toujours pertinents, notamment celui-ci : « Nature has ceased to be a mere backdrop; landscape is a structure of feeling which can express, and also modify, the minds of those who view it. », A. Walton Litz, *Jane Austen and Her Artistic Development*, New York, Oxford University Press, 1965, p. 153.

<sup>529</sup> Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012 (1957), p. 90.

<sup>530</sup> Susan Fraiman lit par exemple dans *Northanger Abbey* « a gender protest [...] Catherine [']s obsession with the Gothic might well be read as the wish for domestic spaces opening onto adventure, for furniture packed with intrigue instead of linens. » Susan Fraiman, Introduction, *Northanger Abbey*, S. Fraiman (éd.), Londres, Norton, 2004, p. x.

mais d'un blanc à la virginité décevante. Nous voudrions montrer en effet combien la scène est empreinte d'auto-érotisme pour souligner la puissance mais également l'angoisse que pareille énergie individuelle semble constituer pour la romancière.

L'attention du lecteur est rapidement dirigée vers ce coffre fermé situé près du feu, dont la critique a noté qu'il était, à l'image du petit cabinet dans le chapitre suivant, « a cavity of importance » (NA, 116), faisant du coffre, pour le dire avec les mots de Gaston Bachelard, « un *espace d'intimité* »<sup>531</sup>. Or, on relève plus rarement ce point peut-être aussi évident qu'il est important : comment cette scène, construite avec grande minutie, s'ouvre-t-elle ? Il serait aisé de manquer quelques détails pourtant fondamentaux, tel le fait que la jeune protagoniste n'entre pas dans n'importe quelle pièce mais dans une chambre, sa chambre, *topos* de l'intime par excellence. En outre, Catherine est en réalité venue dans cette pièce pour se changer. La première partie du passage s'ouvre puis se clôt sur l'image de la jeune femme ôtant puis enfilant ses vêtements dans la précipitation. En d'autres termes, le lecteur se rend compte que, durant tout l'épisode de découverte puis de tâtonnement dudit coffre (NA, 112), l'héroïne était dévêtue. Il est évidemment hautement significatif que ce soit précisément après s'être mise à nu que Catherine repère cette image d'intimité qu'est le coffre, puisque ses diverses interrogations, quant à sa fonction («—What can it hold?—»), quant à son emplacement soustrait aux regards («—Why should it be placed here?—Pushed back, too, as if meant to be out of sight!—»), quant à sa couleur rougeâtre (« it was of cedar, curiously inlaid with some darker wood »), puis sa fouille (« Catherine bent over it intently, but without being able to distinguish any thing with certainty [...] she resolved at all hazards to satisfy herself at least as to its contents »), et son mélange de crainte et d'excitation face à l'inconnu (« [h]er fearful curiosity [...], trembling hands [...] anxious desire to penetrate this mystery »), on le voit, relèvent en réalité de la découverte du sexe féminin.

Or, ce plaisir solipsiste, qui n'est plus dirigé vers autrui et canalisé par l'idéologie conservatrice, fait désordre. Deux formes de violence lui sont associées. Tout d'abord, la force de ce désir auto-érotique fait du coffre, image initiale du rangement – similaire à l'armoire, dans laquelle vit, rappelle Bachelard « un centre d'ordre qui protège la maisonnée d'un désordre sans borne »<sup>532</sup> – le lieu même du dérèglement. L'héroïne y projette en effet la violence de son fantasme, lié à la rupture de l'hymen (« handles [...] broken perhaps prematurely by some strange violence »). Ensuite, la puissance de ce désir

---

<sup>531</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 83.

<sup>532</sup> *Ibidem*, p. 83.

semble propre à déborder la sphère de l'intime et à envahir l'espace public car, par deux fois, le texte laisse entendre que Catherine est violemment surprise dans son activité. Par la domestique, d'abord, dont on n'est pas sûr qu'elle ne l'ait pas vue (« a sudden knocking at the door of the room made her, starting, quit her hold, and the lid closed with alarming violence. This ill-timed intruder was Miss Tilney's maid [...] who recalled her to the sense of what she ought to be doing »). Par son hôte, Miss Tilney, ensuite (« She was gazing on it with the first blush of surprize, when Miss Tilney [...] entered the room, and to the rising shame of having harboured for some minutes an absurd expectation, was then added the shame of being caught in so idle a search [...] Catherine had no leisure for speech, being at once blushing, tying her gown [etc.] »). Mais la puissance du désir est telle qu'une fois de nouveau seule Catherine poursuivra sa quête autour d'un cabinet d'ébène (« To retire to bed, however, unsatisfied on such a point, would be vain, since sleep must be impossible with the consciousness of a cabinet so mysteriously closed in her immediate vicinity [...] In short, she could not sleep, till she had examined it [...] with a tremulous hand [...] in breathless wonder », NA, 115).

La reconnaissance de l'existence de cette forme d'énergie violente au cœur du sujet nous semble l'une des raisons principales motivant la parodie du Gothique chez Austen. A. Walton Litz a fort justement rappelé la chose suivante, en se fondant sur les arguments de Lionel Trilling :

The appeal of the Radcliffean novel was founded on the contrast between the dangers of the heroine's life and the security of the reader's, between the violence of Sicily and the tranquility of Twickenham [...] [It was founded on] the comforting illusion that violent passions are confined to alien landscapes [...] Catherine's belief in a violent and uncertain life lurking beneath the surface of English society is nearer the truth than the complacent conviction shared by the readers of Mrs. Radcliffe, that life in the Home Counties is always sane and orderly [...] Those who read *Northanger Abbey* as a straightforward drama in which Sense conquers Sensibility, and the disordered Imagination is put to flight by Reason, are neglecting the novel's ultimate irony<sup>533</sup>.

Nous l'avons indiqué, nous partageons le bien-fondé de cet argument. Mais il mérite quelques nuances et précisions supplémentaires. Le roman gothique ne vient pas traduire,

---

<sup>533</sup> Arthur Walton Litz, *Jane Austen: A Study of Her Artistic Development*, New York, Oxford University Press, 1965, p. 63 ; Lionel Trilling, « Mansfield Park », dans *The Opposing Self*, Londres, Secker and Warburg, 1955, p. 207.

selon nous, une vérité uniquement politique (celle de la violence des troubles révolutionnaires et des Gordon Riots, comme l'a précisé R. Hopkins), ni même la seule puissance de captation à l'œuvre dans le texte, dont nous avons parlé précédemment. L'imitation du Gothique nous semble également vouloir rendre, chez Austen, l'attrait et la peur d'une autre violence, inconnue, non pas au sein du corps *politique* ou du corps *du texte*, mais au sein du corps *féminin* : se lisent, dans ce passage qui se conclut sur l'évocation d'une héroïne mise face à sa propre virginité, l'inquiétude et la hâte, la peur et l'attrait de cet autre bouleversement qu'est la transition de la virginité à la première relation charnelle du mariage. Pour preuve de cette association fondamentale, il nous faut revenir à l'épisode clé du quiproquo entre Catherine et Miss Tilney, au cours duquel la violence du roman gothique est confondue avec la violence politique réelle, à partir de la phrase « something very shocking indeed, will soon come out in London ». Londres et l'univers Gothique y sont, après tout, mentionnés en ces termes : « in a country like this, [...] where every man is surrounded by a neighbourhood of voluntary spies » (NA, 136). Ce voisinage espion du roman gothique ne trouve-t-il par sa correspondance directe, à l'intérieur de l'épisode auto-érotique, dans les figures de la domestique et de Miss Tilney, ces deux intrus venant pénétrer l'intimité de Catherine ? Et les peurs engendrées par les romans Gothiques, ces fameuses « alarms of romance » (NA, 138) qui saisissent l'héroïne, sont-elles, au final, autre chose que le sentiment déroutant qui s'empare d'elle dans l'intimité de sa chambre – qualifié, lui aussi, d'« alarm » à de multiples reprises ? Il n'est pas anodin que le terme « alarm » survienne pas moins de trois fois dans ce passage (on trouve une occurrence page 112 et deux page 116) et qu'il soit, en outre, renforcé par ces dérivés « alarming » (NA, 112) et « alarmed » (NA, 115). Cette récurrence établit un lien avec les « alarms » de la *romance*. Le roman gothique est ainsi imité car il est porteur de vérités psychosexuelles : il révèle, de concert, le désir et l'inquiétude d'une héroïne taraudée par la perspective d'une violence intestine à venir, et un texte austénien hanté par la puissance du désir charnel et par des considérations somme toute romantiques. En effet, que sont la raison, cédant momentanément sous le poids du fantasme, le ressenti et la quête d'émotions extrêmes et contraires (« fearful curiosity », « interest and alarm »), l'intérêt pour l'étrange (« strange fancy », « strangely mysterious » NA, 115), les scènes de dérèglement réitéré et, au final, le souci pour l'intériorité du sujet soumis aux affres du désir, sinon des préoccupations romantiques ? L'essence de la sexualité telle qu'elle est présentée ici relève ainsi d'une première ambiguïté dans l'idéologie, conservatrice, de l'ordre et de la centralité des rapports sociaux prônée par le texte austénien, car, loin

d'être une unique quête de liens interpersonnels, elle correspond, fondamentalement, à une recherche de plaisir individuel – pratique du soi découvrant la puissante liberté du sujet. Ce faisant, Austen emprunte la voie d'un mouvement socioculturel qui s'enclencha au tournant du XVIII<sup>e</sup> siècle et qui prit la forme d'un passage graduel, pour reprendre l'expression de Foucault, « *d'une problématique de la relation à une problématique de la « chair »*, c'est-à-dire du corps, de la sensation, de la nature du plaisir, des mouvements les plus secrets de la concupiscence, des formes subtiles de la délectation »<sup>534</sup>.

Cette association entre désir érotique et liberté individuelle nous semble précisément l'objet des préoccupations d'Austen dans le volume I, chapitre 9, de *Sense and Sensibility*. Il s'agit de la scène de la rencontre entre Marianne et Willoughby, qui a lieu en extérieur, dans la nature. La description du paysage et des agissements de l'héroïne au cours de cette scène met l'accent sur la notion de liberté. Physique, en premier lieu, car non seulement la scène se déroule à l'extérieur, mais Marianne est dépeinte dans l'énergie de la course (« running with all possible speed down the steep side of the hill », *SS*, 32). Willoughby, lui aussi, avancera vers elle au pas de course (« ([he] ran to assist her »). Or, comme le suggère implicitement la voix narrative en évoquant la *décence* de pareil mouvement incontrôlé (*SS*, 32), puis comme le rappellera Sir John Middleton en qualifiant cette action de « tumbling about » (expression aux connotations sexuelles à l'époque d'Austen comme encore aujourd'hui<sup>535</sup>), l'élan physique de la course est présenté comme étant en lien direct avec l'élan sexuel. La scène est programmatique de la future relation indécente entre Marianne et Willoughby. On remarque alors que cette énergie individuelle, physique et sexuelle, est traduite en termes de liberté non seulement géographique (dans la nature) mais également imaginative et lexicale et qu'elle n'est pas sans relever de préoccupations romantiques. On pourrait certainement, comme le fait d'ailleurs William Deresiewicz, arguer du contraire et ne voir en cette scène qu'un nouvel exemple de la satire du Romantisme débutée avec la séquence des adieux lyriques de Marianne à Norland, dont les apostrophes centrales et excessives (« —And you, ye well-known trees !— », *SS*, 22) étaient tournées en ridicules<sup>536</sup>. Il nous semble, néanmoins, qu'il y a une différence entre ces deux scènes.

---

<sup>534</sup> Michel Foucault, *Histoire de la sexualité : la volonté de savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976, p. 142.

<sup>535</sup> Alice Chandler, « "A Pair of Fine Eyes": Jane Austen's Treatment of Sex », *Studies in the Novel*, n° 7.1, printemps 1975, p. 97.

<sup>536</sup> William Deresiewicz, qui, comme nous l'avons relevé, fait partie des rares à avoir abordé le romantisme d'Austen autrement qu'en passant, ne s'intéresse néanmoins pas, dans sa monographie *Jane Austen and the*

Nous n'entendons pas nier l'existence d'une prise de distance ultimement établie par rapport à l'attitude spontanée et romantique de Marianne. En effet, pour clore l'épisode, Austen va jusqu'à imposer une double chute à son héroïne : celle des trombes d'eau de pluie qui s'abattent sur Marianne (bien qu'elle ait prédit une accalmie à sa mère et à Elinor, quant à elle dubitatives et restées à la maison<sup>537</sup>), avant qu'une cheville foulée ne la fasse s'écrouler au sol et interrompe définitivement sa course. Cependant, si les punitions clôturant la scène sont nettes, elles nous apparaissent dans le même temps bien lourdes et donnent le sentiment de constituer une mesure défensive, comme si quelque chose dans cette séquence et dans son personnage effrayait leur auteur<sup>538</sup>. Cette chose nous paraît être la découverte du potentiel libérateur de l'énergie de l'individu faisant corps avec la nature. La séquence débute par la description des pérégrinations de Marianne et de sa sœur Margaret dans les monts environnants Barton Cottage. Leurs premières immersions dans la nature nous sont tout d'abord décrites comme une soif de satisfaire leur imaginaire (« the girls had, in one of their earliest walks, discovered an ancient respectable looking mansion which, by reminding them a little of Norland, interested their imagination and made them wish to be better acquainted with it. »), selon une première association entre le thème de l'imagination et celui de la nature, c'est-à-dire de l'élan physique et de l'élan imaginaire, aux échos romantiques<sup>539</sup>. Survient ensuite ladite sortie, qui sera l'occasion de grimper sur les reliefs environnants, dans une liberté physique et de mouvements qui ne sera pas, on l'a vu, sans évoquer l'énergie brute du

---

*Romantic Poets* (2004), aux trois premiers romans d'Austen, parmi lesquels *Sense and Sensibility* qui ne constitue selon lui qu'une satire du Romantisme.

<sup>537</sup> Comme si Austen cherchait à tirer un trait sur le pouvoir visionnaire de son héroïne afin de lui refuser toute similitude avec les poètes romantiques, seuls dotés d'une véritable capacité à voir les choses différemment ? M. H. Abrams le rappelle : « The Romantic bard is one 'who present, past and future sees' », Meyer Howard Abrams, « English Romanticism: The Spirit of the Age », dans N. Frye (éd.), *Romanticism Reconsidered*, New York, Columbia University Press, 1963, p. 45 ; « The poet's privilege was insight and vision, the power to apprehend fundamental truths which custom and habit kept hidden from the ordinary person's consciousness. », Jerome McGann, *The Romantic Ideology: A Critical Investigation*, Chicago, The University of Chicago Press, 1983, p. 114.

<sup>538</sup> Tony Tanner est l'un des seuls, à notre connaissance, à avoir formulé ce que nous ressentons à la lecture de ces efforts punitifs. Il commente ainsi le mariage final de Marianne et du Colonel Brandon (que nous analyserons en temps voulu) : « One can feel that there is something punitive in the taming of Marianne and all she embodies —indeed, one might think that something is being vengefully stamped out [...] —as though Jane Austen was defending herself against her own creation. As her creator she is certainly fond of Marianne, but is she also a bit frightened of her? [...] it is hard not to feel that with this ending she is almost wilfully screening something off from herself. », Tony Tanner, *Jane Austen*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1986, p. 100-101.

<sup>539</sup> « [T]he theme of imagination linked closely to the theme of nature [...] characterizes the poetics of romanticism. », Paul de Man, *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press, 1984, p. 8.



désir érotique. Sans vouloir réduire la richesse du passage, deux particularités linguistiques le caractérisent :

The whole country about them abounded in beautiful walks. The high downs which invited them from almost every window of the cottage to seek the exquisite enjoyment of air on their summits, were a happy alternative when the dirt of the valleys beneath shut up their superior beauties; and towards one of these hills did Marianne and Margaret one memorable morning direct their steps, attracted by the partial sunshine of a showery sky, and unable longer to bear the confinement which the settled rain of the two preceding days had occasioned. [...] They gaily ascended the downs, rejoicing in their own penetration at every glimpse of blue sky; and when they caught in their faces the animating gales of a high south-westerly wind, they pitied the fears which had prevented their mother and Elinor from sharing such delightful sensations [...] pursu[ing] their way against the wind, resisting it with laughing delight. (SS, 32)

La première introduit l'excursion des jeunes femmes : « and towards one of these hills did Marianne and Margaret one memorable morning direct their steps, attracted by the partial sunshine of a showery sky ». À l'image de cet entre-deux météorologique (« the partial sunshine of a showery sky »), figure romantique de l'indéterminé<sup>540</sup>, l'attitude de la romancière vis-à-vis de la position Romantique ne nous paraît pas aussi nette qu'on aurait pu le croire. Elle semble bidirectionnelle, indécise, partagée entre une volonté caricaturale (que permettent l'inversion verbale et l'allitération en /m/ grandiloquentes dans « did Marianne and Margaret one memorable morning direct their steps ») et le plaisir linguistique et phonique qu'elle retire de cette exploration de l'énergie individuelle, comme si Austen était secrètement contaminée par l'imagination créatrice qui circulait sur ces sommets (« the air on their summits ») et dont le souffle lui inspire ces sonorités sifflantes et chuintantes (« the partial sunshine of a showery sky »). Austen semble momentanément *apprécier* la liberté de son héroïne en communion avec la nature, comme sur le point d'accepter l'inscription de l'élan physique et sexuel dans la nature des choses. Il se passe en effet quelque chose dans cette allitération de la bilabiale /m/, union

---

<sup>540</sup> James A. W. Heffernan a défini l'indétermination visuelle et l'interaction chromatique comme une caractéristique romantique par excellence, en opposition à l'attitude augustéenne de Joshua Reynolds par exemple, selon lequel « "a firm and determined outline" was indispensable » : « The atomistic coloring recommended by Reynolds simply did not match what the Romantic poets and painters saw in nature; for in nature, wrote Turner, "colors mingle, features join, and may converge." », James A. W. Heffernan, « The English Romantic Perception of Color », dans K. Kroeber et W. Walling (éds.), *Images of Romanticism: Verbal and Visual Affinities*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1978, p. 135 et 136 (respectivement).

répétée des deux lèvres qui semble momentanément savourer une union plus générale, celle entre la nature et l'esprit de Marianne et de sa sœur, qui paraissent grandies par leur élévation physique sur ces monts, dans une interaction avec la nature éminemment romantique<sup>541</sup>. À cette première caractéristique s'en ajoute une seconde : pour qualifier la nature alentour, le texte regorge d'expressions associant de manière frappante des notions habituellement jugées antithétiques, telles le haut et le bas. Marianne est par exemple attirée par de hautes vallées (« high downs ») ; elle et sa sœur Margaret sont décrites de la sorte : « They gaily *ascended* the *downs* » ; dans un mélange étonnant que rappelle encore l'expression suivante : « the *valleys beneath* shut up their *superior* beauties ». L'impression pourrait être celle d'un illogisme, Austen soulignant, au travers d'expressions quasi oxymoriques, son désaccord avec l'attitude de Marianne jugée irrationnelle. Pourtant, il ne nous semble pas que nous ayons simplement affaire à l'une de ces expressions clivantes (telle, on l'a vu, « yesterday evening ») qu'elle dénonçait. Au-delà des oppositions antithétiques, il semble qu'elle prenne plaisir à jouer avec les sonorités, opposant au final moins les termes de manière définitive<sup>542</sup> que se délectant de l'harmonie phonique qu'elle y trouve, que ce soit celle de la structure en miroir (/s/ /n/ /d/ ; /d/ /n/ /s/) d'« ascended the downs », ou celle de l'assonance en /i/ de « the *valleys beneath* shut up their *superior* beauties » – ces riches potentialités linguistiques et phoniques faisant du monde que l'héroïne foule de ses pieds un univers de tous les possibles, lieu par excellence d'une liberté physique et psychique sans frein particulièrement attirante.

*Mansfield Park* témoigne d'une exploration similaire de l'énergie brute de son héroïne, sans qu'aucun élément caricatural ne vienne cette fois ternir la dimension romantique des passages concernés. Après une séquence nocturne célèbre, dans laquelle

---

<sup>541</sup> Cette correspondance romantique entre la nature et l'esprit humain a été soulignée par Paul de Man, qui cite un propos de Rousseau tiré de *La Nouvelle Héloïse* (I, 23) qui pourrait traduire le sentiment d'élévation qui se produit dans cette allitération en /m/ : « Il semble qu'en s'élevant au-dessus du séjour des hommes on y laisse des sentiments bas et terrestres, et qu'à mesure qu'on approche des régions éthérées, l'âme contracte quelque chose de leur inaltérable pureté » ; correspondance que William Wordsworth souligne également dans sa préface aux *Lyrical Ballads* : « [The Romantic poet] considers man and nature as essentially adapted to each other, and the mind of man as naturally the mirror of the fairest and most interesting properties of nature », respectivement dans Paul de Man, *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press, 1984, p. 10-12 ; William Wordsworth, « Preface to Lyrical Ballads », dans J. Pearce et R. Asch, *The Romantic Poets: Blake, Wordsworth and Coleridge*, San Francisco, Ignatius Press, 2014, p. 99.

<sup>542</sup> M. H. Abrams a souligné que William Wordsworth, lui aussi, usait d'associations oxymoriques et en particulier de celle de « the humble-grand, the lofty-mean, the trivial-sublime », moins pour souligner le clivage que l'union, « th[e] interfusion of highest and lowest », Meyer Howard Abrams, « English Romanticism: The Spirit of the Age », dans N. Frye, *Romanticism Reconsidered*, New York, Columbia University Press, 1963, p. 64-65.

Fanny a vanté la beauté de la nature présente sous ses yeux à travers une vitre du salon de Mansfield Park (« "Here's harmony!", said she, "Here's repose! Here's what may leave all painting and music behind, and what poetry only can attempt to describe! Here's what may tranquilize every care, and lift the heart to rapture! », *MP*, 116), avec un enthousiasme qui, plaçant la tranquillité au-dessus des aptitudes picturales et musicales, se révèle essentiellement un effort inconscient pour se mettre en avant (Fanny étant la tranquillité incarnée) par rapport à Mary Crawford (affairée au piano) devant Edmund (l'objet du désir montant de l'héroïne) – séquence qui révèle ainsi la puissance de sa jalousie sexuelle inconsciente <sup>543</sup>, deux autres passages témoignent du surgissement de l'énergie sexuelle brute de Fanny. Le premier survient lors de la promenade de Fanny avec Henry Dashwood à Portsmouth :

The day was uncommonly lovely. It was really March; but it was April in its mild air, brisk soft wind, and bright sun, occasionally clouded for a minute; and everything looked so beautiful under the influence of such a sky, the effects of the shadows pursuing each other on the ships at Spithead and the island beyond, with the ever-varying hues of the sea, now at high water, dancing in its glee and dashing against the ramparts with so fine a sound, produced altogether such a combination of charms for Fanny, as made her gradually almost careless of the circumstances under which she felt them. (*MP*, 424)

Rosemarie Bodenheimer a évoqué la sensualité de ce passage qui regorge effectivement d'images sensorielles<sup>544</sup> (telles ces couleurs qui dansent, tout en allégresse, sur la mer). Le paragraphe nous paraît éminemment romantique, témoignant d'une énergie sexuelle (« the sea at high water »), éveillée par les poursuites ardentes de l'énamouré Henry (poursuites rappelées par les ombres du paysage « pursuing each other »<sup>545</sup>) et difficilement canalisable (« dashing against the ramparts »). Dans ce passage qui insiste fortement sur la notion d'entre-deux, de *seuils*, à la fois temporel (« It was really March; but it was April »), météorologique (« bright sun, occasionally clouded ») et chromatique (avec ces ombres et ces couleurs en action qui rappellent Coleridge<sup>546</sup> « the varying hues

---

<sup>543</sup> Rosemarie Bodenheimer, « Looking at the Landscape in Jane Austen », *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. 21, n° 4, automne 1981, p. 615. L'article de R. Bodenheimer, très rarement pour ne pas dire jamais cité dans les études critiques d'Austen, mériterait une plus haute considération car il fut l'un des premiers à étudier plus en détail les affinités romantiques d'Austen dans *Mansfield Park* notamment.

<sup>544</sup> Rosemarie Bodenheimer, *op. cit.*, p. 616.

<sup>545</sup> et non *one another*.

<sup>546</sup> « [D]uring his voyage to Malta in the spring of 1804 he was fascinated by the interplay of green with various shades of blue and purple in the sea. Colors for Coleridge were living things, continually in

of the sea »), se ressent le flux contradictoire (souligné par l'antithèse du souffle du vent, à la fois énergique et doux : « brisk soft wind ») d'une énergie brute et puissante, montante, encore domptée et refluee, mais pour combien de temps ?

C'est à cette même énergie qu'Austen fera référence plus loin, à l'occasion de la déception de Fanny, contrainte de rester à Portsmouth, loin de Mansfield Park et d'Edmund :

It was sad to Fanny to lose all the pleasures of spring. She had not known before what pleasures she had to lose in passing March and April in a town. She had not known before how much the beginnings and progress of vegetation had delighted her. What animation, both of body and mind, she had derived from watching the advance of that season which cannot, in spite of its capriciousness, be unlovely, and seeing its increasing beauties from the earliest flowers in the warmest divisions of her aunt's garden, to the opening of leaves of her uncle's plantations, and the glory of his woods. (MP, 449)

« [T]he pleasures », « known », « [The] animation both of body and mind », « the earliest flowers, in the warmest divisions of her aunt's garden », « the opening » : la description du paysage se fait prise de conscience, par l'héroïne, de l'association entre l'énergie naturelle du printemps et l'énergie individuelle, conscience que son désir grandissant pour Edmund s'inscrit dans la nature des choses, en somme, et qu'il est désir de liberté.

## 2.2. Austen et René Girard : « Le désir selon l'Autre »

*-Médiations externes et internes ou le mensonge de la liberté du désir*

Cette vision du désir, qui privilégie l'élan spontané, qui fait du sujet un moi libre et puissant – en somme, qui relève d'une conception individualiste et romantique du désir, menaçant la loi de l'ordre, du contrôle et de la centralité du regard d'autrui instaurée par le texte –, Austen tâche de la circonscrire.

---

motion », rappelle par exemple James A. W. Heffernan, « The English Romantic Perception of Color », dans K. Kroeber et W. Walling (éds.), *Images of Romanticism: Verbal and Visual Affinities*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1978, p. 137.

La romancière va dompter cette liberté qui monte dans le sujet en récusant l'idée selon laquelle chacun est libre de son désir. Nous ne sommes pas les véritables sujets de notre désir. Nous ne désirons pas selon nos choix. En d'autres termes, nous ne sommes pas *libres de désirer*. Le Romantisme baigne dans cette illusion d'autonomie, de spontanéité et d'originalité, mais le désir n'est pas le fait d'un individu libre. Au contraire, le désir est conditionné par autrui. L'homme est incapable de désirer sans qu'un tiers lui ait désigné l'objet de son désir. Voilà ce que va nous révéler Austen dans tous ses textes, et le lecteur moderne ne peut que penser au livre de René Girard *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961).

À travers la lecture critique de monuments littéraires (Cervantès, Stendhal, Flaubert, Proust et Dostoïevski), René Girard énonce en effet dans cet ouvrage les fondements de sa « théorie du désir mimétique », véritable clé de voûte de son « anthropologie fondamentale ». L'objet de notre désir nous est toujours désigné par autrui, personne modèle appelée « médiateur ». Autrement dit, le désir est « mimétique », « triangulaire », « selon l'Autre ». « Le vaniteux romantique veut toujours se persuader que son désir est inscrit dans la nature des choses ou, ce qui revient au même, qu'il est l'émanation d'une subjectivité sereine [forte et libre], la création *ex nihilo* d'un moi quasi divin », écrit-il<sup>547</sup>. Mais ceci n'est qu'un « mensonge romantique » : « [t]oujours épris d'autonomie »<sup>548</sup>, le romantique croit que la genèse de son désir est « spontanée », « indépendante d'autrui ». Tel n'est pas le cas, selon R. Girard, pour qui le grand romancier va précisément être celui qui parvient à démentir cette croyance en la liberté désirante de tout sujet, en mettant au jour les mécanismes véritables du désir humain.

Il existe différentes formes de suggestions du désir par un tiers, indique Girard : les médiations dites « externe » et « interne ». Toutes deux sont présentes chez Austen, qui se refuse ainsi clairement à masquer le rôle de l'imitation à l'œuvre dans la pensée désirante. Pour preuve, *Northanger Abbey* et *Sense and Sensibility* insistent fortement sur l'existence d'une forme de médiation « externe ». C'est-à-dire que, à l'image de la relation entre Amadis et Don Quichotte dans le roman de Cervantès, le tiers venant désigner l'objet du désir de Catherine et de Marianne est *extérieur à l'action romanesque*. « Don Quichotte a renoncé, en faveur d'Amadis, à la prérogative fondamentale de l'individu », nous dit Girard, qui précise : « il ne choisit plus les objets de son désir, c'est Amadis qui doit choisir pour lui. Le disciple se précipite vers les objets que lui désigne,

---

<sup>547</sup> René Girard, *Mensonge Romantique et Vérité Romanesque*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1961, p. 30.

<sup>548</sup> René Girard, *op. cit.*, p. 31.

ou semble lui désigner, le modèle de toute chevalerie. Nous appellerons ce modèle le *médiateur* du désir<sup>549</sup>. Or, ajoute le critique, ce médiateur est ici « imaginaire », « littéraire », en dehors de la diégèse<sup>550</sup> : « Nous parlerons de *médiation externe* lorsque la distance est suffisante pour que les deux sphères de *possibles* dont le médiateur et le sujet occupent chacun le centre ne soient pas en contact. »<sup>551</sup>

La médiation est externe dans *Northanger Abbey* car, nous l'avons vu, Catherine désire à travers les héroïnes gothiques de ses lectures. L'objet de son envie n'est, certes, pas une personne (comme dans *Sense and Sensibility* et les autres romans) mais le mécanisme est le même : en se rendant à Northanger Abbey, Catherine exprime son désir ardent que l'Abbaye corresponde au modèle de la demeure gothique dicté par ses précédentes lectures ; elle rêve qu'elle soit : « a fine old place, just like what one reads about » (NA, 107). En d'autres termes, et pour le dire avec René Girard, « les œuvres qu'elle a dévorées pendant son adolescence ont détruit en elle toute spontanéité », ce qui explique, entre autres, sa réaction devant la modernité de la bâtisse : « [it] struck her as odd and *inconsistent* » (NA, 110, nous soulignons). On note également que Catherine *se rend compte* qu'elle suit un modèle. Selon Girard, cette conscience de l'existence du médiateur constitue l'une des différences permettant de distinguer la médiation externe de l'interne. Le héros de la médiation externe « proclame bien haut la vraie nature de son désir. Il vénère ouvertement son modèle et s'en déclare le disciple, [...] tire gloire [...] de son projet d'imitation »<sup>552</sup>. Tel est bien ce qui se passe avec Catherine.

*Sense and Sensibility* offre un second exemple de médiation externe, qui mérite notre attention car il présente deux autres points clés relatifs au principe mimétique. À la différence de *Northanger Abbey*, tout d'abord, la cible du désir n'est pas un objet mais bien une personne. Marianne désire, en effet, (et comme le fera Emma Bovary, cette fois) « à travers les héroïnes romantiques dont elle a l'imagination remplie »<sup>553</sup>. En effet, elle fait de Willoughby le héros d'un roman sentimental :

His person and air were equal to what her fancy had ever drawn for the hero of a favourite story; and in his carrying her into the house with so little previous formality, there was a rapidity of thought which particularly recommended the action to her. (SS, 33)

---

<sup>549</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>550</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>551</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>552</sup> René Girard, *op. cit.*, p. 24.

<sup>553</sup> *Ibidem*, p. 18.

L'accès aux pensées de Marianne révèle que l'héroïne perçoit, dans une certaine mesure, qu'elle suit un modèle. Mais on voit bien, dans le même temps, qu'elle reste partiellement dupe de la nature non spontanée de son désir. Car que valorise-t-elle chez Willoughby ? « [H]is carrying her into the house *with so little previous formality* [...] [his] *rapidity* of thought » (nous soulignons). En d'autres termes, elle est séduite par sa *spontanéité*, qu'elle définit comme raison première de l'émergence de son désir. Comme si, au final, elle était inconsciente de l'absence de spontanéité caractérisant son attirance pour lui. Dès lors, on note la correspondance avec la définition girardienne : « le vaniteux romantique ne se veut plus le disciple de personne. Il se persuade qu'il est infiniment *original*. Partout, au XIX<sup>e</sup> siècle, la spontanéité se fait dogme, détrônant l'imitation. »<sup>554</sup> N'oublions pas le rôle central que joue pourtant le médiateur, répète partout Austen. La nature du désir n'est pas tant spontanée qu'imitative.

En dehors de *Northanger Abbey*, quasiment tous les autres romans vont envisager le désir amoureux sous l'angle de la médiation « interne », c'est-à-dire sous un des degrés les plus forts de médiation existants car, que ce soit dans *Sense and Sensibility*, *Pride and Prejudice*, *Mansfield Park*, *Emma*, *Persuasion*, *Lady Susan* ou *The Watsons*, les médiateurs ne vont plus être éloignés (modèles littéraires placés hors de l'univers romanesque) mais proches, situés à *l'intérieur* du cercle social, amical, voire familial que fréquente le sujet désirant. La prise en compte de cette différence s'avèrera essentielle pour notre propos. Pour l'heure, concentrons-nous sur l'effort dont fait preuve la romancière pour établir que le désir est issu de la suggestion d'un tiers. *Pride and Prejudice* fournit un premier indice de la priorité de l'autre dans l'émergence de la fascination amoureuse. À travers le personnage de Darcy, Austen révèle que l'attirance entre un homme et une femme ne peut naître sans l'existence d'un tiers qui nous désignerait l'objet à aimer. Lors du bal de Meryton, celui qui finira par aimer intensément puis par épouser l'héroïne, Elizabeth Bennet, exprime d'abord son absence réelle de penchant pour la jeune femme : « she is tolerable; but not handsome enough to tempt me » (*PP*, 9), affirme-t-il suite à leur première rencontre. Or, cette absence de désir est clairement définie comme étant en corrélation directe avec une absence de tiers-modèle : « she is tolerable; but not handsome enough to tempt me; and I am in no humour at present to give consequence to young ladies *who are slighted by other men*. » (*PP*, 9,

---

<sup>554</sup> *Ibid.*, p. 29.

nous soulignons). Sans médiateur, point de désir amoureux, pose ainsi Austen dès le départ.

Le chapitre 18 du volume III de *Pride and Prejudice* témoigne du fait que la compréhension de la genèse du désir occupe une place centrale chez la romancière. La moitié du chapitre est en effet dédié aux interrogations d'Elizabeth, qui, une fois fiancée à Darcy, éprouve le besoin de revenir sur la naissance de leur amour : « she wanted Mr. Darcy to account for his having ever fallen in love with her. "How could you begin?" said she. "I can comprehend your going on charmingly, when you had once made a beginning; but what could set you off in the first place?" » (*PP*, 248). Elle sait, en effet, que rien dans son comportement froid et irrévérencieux n'invitait à un quelconque rapprochement. Dans sa sagacité vaniteuse, elle avancera pourtant l'idée que le désir de Darcy pour elle fut spontané, dû au charme de ses yeux, à son intelligence, à son originalité, en somme : « I roused, and interested you, because I was so unlike *them* [other women] » (*PP*, 248). Mais le lecteur n'est pas dupe. Il sait que Darcy a été motivé par sa perception qu'un autre s'enflammait pour elle : Wickham, « [her] favourite » (*PP*, 65). Le commentaire descriptif de la voix narrative nous l'a implicitement indiqué lors d'une conversation entre lui et Elizabeth : « "you take an eager interest in that gentleman's concerns," said Darcy in a less tranquil tone, and with a heightened colour » (*PP*, 127). De manière plus significative encore, ces projecteurs braqués sur les origines supputées du désir de Darcy permettent de laisser dans l'ombre les propres motivations de la trajectoire amoureuse de l'héroïne. Car – faut-il le rappeler ? – la jeune femme abhorrait Darcy, au départ. À son amie Charlotte, qui estimait qu'elle pourrait le trouver agréable dans un autre contexte qu'à Meryton, Elizabeth avait répondu avec fermeté : « Heaven forbid!—That would be the greatest misfortune of all!—To find a man agreeable whom one is determined to hate!—Do not wish me such an evil. » (*PP*, 62). À Darcy lui-même elle avait affirmé qu'il était : « the last man in the world whom [she] could ever be prevailed on to marry » (*PP*, 128). Or, Elizabeth change radicalement d'avis parce qu'elle voit qu'il est adulé par autrui : par Miss Bingley tout d'abord, mais principalement, à Pemberley, par son entourage. Une phrase semble particulièrement le définir comme objet de désir méritant d'être convoité : celle de Mrs. Reynolds, qui, à l'hypothèse du mariage de Darcy lancée par Mr. Gardiner, répond : « "but I do not know when *that* will be. I do not know who is good enough for him." » (*PP*, 161) La réponse d'Elizabeth ne se fera pas attendre : « she could not help but saying, "It is very much to his credit, I am sure, that you should think so." » (*PP*, 161), puis, alors qu'elle contemple le portrait de Darcy : « There was certainly



at this moment, in Elizabeth's mind, a more gentle sensation towards the original, than she had ever felt in the height of their acquaintance. The commendation bestowed on him by Mrs. Reynolds was of no trifling nature. » (*PP*, 162). En d'autres termes, l'inclination amoureuse de l'héroïne pour Darcy ne s'amorce qu'au moment où elle perçoit qu'il est l'objet de la préférence d'autrui. Mais, dans ce roman, le mimétisme ne se révèle pas au personnage, dont la conscience reste mensongère. Comme l'a noté R. Girard à propos de Proust, « il ne suffit plus [...] de s'introduire par effraction dans la conscience des personnages. [...] Stendhal n'avait qu'à violer l'intimité de ses héros pour nous révéler la vérité de leurs désirs » ; avec Proust – et Austen, ajouterions-nous, qui exploite toutes les potentialités de la représentation et notamment celles du discours indirect libre – « cette ressource est désormais insuffisante »<sup>555</sup>. Même en nous donnant accès aux pensées intimes des héros, le discours indirect libre ne révèle pas tout. À l'héroïne de *Pride and Prejudice*, le mimétisme au cœur de la volte-face de Darcy ainsi que de la sienne « demeur[e] cach[é] grâce à des mécanismes de protection qui fonctionnent à merveille. »<sup>556</sup> Seul le lecteur, constatant les faits et l'évolution temporelle des personnages, parvient à démêler l'écheveau de la naissance du désir.

On note également que l'héroïne de *Pride and Prejudice* est loin de maîtriser la trajectoire de son désir, qui va jusqu'à emprunter la direction opposée à son penchant haineux initial. Telle est ainsi la puissance qu'exerce l'Autre sur le sujet. Il est à même de transformer une opinion, voire une décision de départ (« determined to hate »). On peut choisir d'autres exemples de « négation de l'impression originelle » (comme Harriet délaissant Robert Martin sous l'influence d'Emma dans le roman du même nom, ou, dans *Persuasion*, Henrietta se détournant de Charles Hayter pour Frédérick Wentworth, objet de désir désigné par sa sœur), le résultat sera toujours peu ou prou le même. Chez Austen, le désir s'apparente le plus souvent au « triomphe de la suggestion sur l'impression »<sup>557</sup>.

La puissance de la médiation interne est bien plus nette encore dans *Persuasion*. Apparente tout au long du roman, elle est ensuite formulée explicitement dans les pages conclusives du récit, lorsque le Capitaine Wentworth avoue que le feu de son désir pour Anne Elliot a été attisé par l'ardeur d'un autre prétendant. Telle est l'une des « leçons » (*P*, 161) effectivement enseignées au Capitaine et au lecteur : « the [...] admiration of Mr. Elliot had at least roused him » (*P*, 161) ; la nature mimétique du désir ne peut être

---

<sup>555</sup> René Girard, *op. cit.*, p. 265

<sup>556</sup> René Girard, *op. cit.*, p. 267.

<sup>557</sup> *Ibidem*, p. 47.

ignorée. Afin de mieux s'en convaincre, retraçons rapidement l'émergence de l'intérêt de Frédérick Wentworth pour Anne. Huit ans après la rupture de leur fiançailles par Anne, les deux jeunes gens, qui ne se sont jamais revus depuis cet affront, sont contraints de se recroiser car ils fréquentent les mêmes cercles sociaux. Le roman s'ouvre ainsi sur le fossé insurmontable qui semble à tout jamais devoir les séparer : « Now they were as strangers; nay, worse than strangers, for they could never become acquainted. It was a perpetual estrangement. » (P, 42-43). Pourtant la flamme du Capitaine va se raviver grâce à la présence de différents médiateurs attirés par Anne. Son intérêt pour la jeune femme s'éveille dans un premier temps lorsqu'il apprend qu'Anne avait été, quelques années auparavant, l'objet du désir de Charles Musgrove, au point que ce dernier lui ait demandé sa main (P, 59). Mais c'est à Lyme que son inclination passée refait clairement surface, grâce au regard d'un tiers :

When they came to the steps, leading upwards from the beach, a gentleman at the same moment preparing to come down, politely drew back, and stopped to give them way. They ascended and passed him; and as they passed, Anne's face caught his eye, and he looked at her with a degree of earnest admiration, which she could not be insensible of [...] It was evident that the gentleman, (completely a gentleman in manner) admired her exceedingly. Captain Wentworth looked round at her instantly in a way which shewed his noticing of it. He gave her a momentary glance,—a glance of brightness, which seemed to say, '*That man is struck with you,—and even I, at this moment, see something like Anne Elliot again.*' (P, 70, nous soulignons).

Est-ce la similitude de la situation des deux hommes (Frédérick étant au final, lui aussi, un *gentleman* et un étranger) qui motive la correspondance de leur attitude envers la jeune femme ? Toujours est-il qu'Anne se rend compte que les sentiments anciens que le Capitaine éprouvait pour elle commencent précisément à ressurgir au moment où il découvre l'admiration qu'elle suscite chez l'autre. Pour la première fois, le motif de la brillance (« brightness ») vient illuminer leur relation, dont on a précédemment vu qu'elle était largement décrite en termes visuels, et qui était jusqu'à présent ternie.

Le mouvement mimétique semblant enclenché à Lyme est confirmé à Bath, lors de la deuxième rencontre entre les deux hommes. Alors qu'il pleut et que le Capitaine offre à Anne l'abri de sa voiture puis de son parapluie, cette dernière décline ses propositions ; elle lui apprend qu'elle compte retrouver Mr. Elliot et son refus de

protection sonne dès lors comme une préférence pour la liberté que son nouveau prétendant semble lui apporter :

She had hardly spoken the words, when Mr. Elliot walked in. Captain Wentworth recollected him perfectly. There was no difference between him and the man who had stood on the steps at Lyme, admiring Anne as she passed, except in the air and look and manner of the privileged relation and friend. He came in 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; and in another moment they walked off together, her arm under his, a gentle and embarrassed glance, and a "good morning to you," being all that she had time for, as she passed away. (P, 117)

Contrairement à la scène précédente, celle-ci est décrite à travers les yeux du capitaine. Le discours indirect libre débute à l'aide du verbe « recollected », expression du souvenir mental qui ouvre l'accès aux pensées du jeune homme. En conséquence, se lit dans l'esprit de Frédérick la perception de la *supériorité* du médiateur devenu modèle. Le Capitaine perçoit que Mr. Elliot est « [a] *privileged* relation ». Il le revisualise en haut des marches de l'escalier. En d'autres termes, il est assailli par le « prestige du médiateur »<sup>558</sup>. Mr. Elliot, futur héritier de Kellynch Hall, est effectivement devenu la coqueluche de ses dames. Les amies de Frédérick vantent sa beauté (« What a very good-looking man! » P, 118), Miss Atkinson son amabilité (« he is the most agreeable man she ever was in company with », P, 118) ; même l'exigeante Lady Russell, qui n'a jamais apprécié Frédérick, est séduite par Mr. Elliot (« [she] could not seriously picture to herself a more agreeable or estimable man. Every thing united in him; good understanding, correct opinions, knowledge of the world, and a warm heart », P, 96-97). On commence à voir, pour le dire avec les mots de R. Girard, que « le prestige du médiateur se communique à l'objet désiré », lui conférant une valeur accrue<sup>559</sup>. Les attentions du modèle envers Anne (« [he] appeared to see and think only of her ») déclenchent une imperceptible jalousie chez le capitaine. On perçoit en effet qu'il se sent délaissé (« and a "good morning to you," being all that she had time for »).

Lors de leur troisième rencontre, à l'occasion d'un concert donné à Bath, Frédérick, qui ne peut souffrir de voir la proximité d'Anne et de Mr. Elliot, quitte les

---

<sup>558</sup> René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1961, p. 31.

<sup>559</sup> René Girard, *op. cit.*, p. 31.

lieux précipitamment, avant la fin de la représentation. Anne le souligne, il est rongé par la jalousie : « Jealousy of Mr. Elliot! It was the only intelligible motive. Captain Wentworth jealous of her affection! Could she have believed it a week ago—three hours ago! For a moment the gratification was exquisite. » (*P*, 127). En d'autres termes, est ainsi évacué de la représentation la jalousie que le désir mimétique engendre.

-Problème de la violence intestine du désir mimétique : la rivalité

Tel est pourtant le paradoxe que la romancière ne va pouvoir masquer dans sa représentation des relations homme / femme : si le désir amoureux est mimétique, alors il est vecteur de rivalités.

On saisit l'ambiguïté que cela représente pour Austen : elle s'est efforcée de combattre la puissance de l'individualisme inhérente à la position romantique, selon laquelle le sujet désirant est libre, dans le but de préserver l'harmonie du tissu social. À travers les personnages de Marianne et d'Elizabeth, elle a tenté de nous faire comprendre, « que le processus de la médiation nous apporte une impression très vive d'autonomie et de spontanéité au moment précis où nous cessons d'être autonome et spontané. »<sup>560</sup> Elle a révélé, et fait reconnaître à son héros Frédérick, dans une formule finale explicite, que nos ressentis les plus intimes, les plus personnels, ceux que l'on croit les plus authentiques, émanent en réalité d'une instance extérieure. Pareil enseignement est peu commun, nous indique Girard, car nous ne voulons jamais faire de cette vérité *notre vérité* : « L'orgueil romantique dénonce volontiers la présence du médiateur chez les *Autres* afin d'asseoir son autonomie sur les ruines des prétentions rivales. Le génie romanesque est présent lorsque la vérité des *Autres* devient la vérité du héros, c'est-à-dire la vérité du romancier lui-même. »<sup>561</sup> Tel est bien ce qui se produit dans les pages conclusives de *Persuasion*. On l'a compris, cette reconnaissance de la triangularité du désir, qui doit conduire à « une mort de l'orgueil [...] [à] une naissance à l'humilité qui est aussi naissance à la vérité »<sup>562</sup>, vise l'endiguement de l'individualisme et la préservation d'une société harmonieuse. Mais cette « vérité [...] la plupart des hommes passent leur existence à la fuir », et la romancière dépeint ainsi un monde menacé par les rivalités intestines, où le

---

<sup>560</sup> René Girard, *op. cit.*, p. 52.

<sup>561</sup> *Ibidem*, p. 52.

<sup>562</sup> *Ibid.*, p. 53.

médiateur, de modèle devient inéluctablement obstacle. Le désordre de la rivalité, une nouvelle fois, menace l'harmonie sociale.

Dans tous les romans, le désir est lié à une violence sournoise. Pour la plupart des personnages austéniens, en effet, il n'est d'amour sans jalousies. En privilégiant la forme interne de la médiation, Austen met effectivement l'accent sur la nature conflictuelle du désir. Autant « chez Cervantès, le médiateur trône dans un ciel inaccessible et il transmet à son fidèle un peu de sa sérénité »<sup>563</sup>, autant, chez Austen, il intègre les cercles sociaux, amicaux, voire familiaux des héroïnes et la distance ainsi réduite entre le médiateur et le sujet entraîne la concurrence des désirs. « La médiation engendre un second désir parfaitement identique à celui du médiateur. C'est dire que l'on a toujours affaire à deux désirs *concurrents*. Le médiateur ne peut plus jouer son rôle de modèle sans jouer également, ou paraître jouer, le rôle d'un obstacle »<sup>564</sup>. Cette transformation du modèle en obstacle est évidente dans *Persuasion* ; le Capitaine Wentworth indiquant explicitement à Anne que son hésitation à lui avouer son amour était due à l'existence de Mr. Elliot : « Mr. Elliot had been the retarding weight, the doubt, the torment » (*P*, 160).

Dès lors que chacun désire s'emparer du même objet, l'imitation ne peut que devenir conflictuelle. Dans *Sense and Sensibility*, par exemple, Elinor et Lucy Steele deviennent rivales, car toutes deux convoitent Edward Ferrars. La description de la nouvelle venue est riche de sens : Lucy est « monstrous pretty », selon les dires de son aimable hôte Sir John (*SS*, 87). L'expression, au fort potentiel oxymorique, est en effet programmatique de la relation allant unir les deux jeunes femmes : pour Elinor, Lucy correspond autant au modèle envié qu'à la rivale honnie. La révélation, par Lucy, de ses fiançailles de longue date avec Edward, qui clôt le volume I, est effectivement l'occasion d'une joute verbale entre les deux femmes, qui va montrer une Lucy à la limite de la monstruosité, semblant prête, à tout le moins, à se battre bec et ongles pour celui qu'elle considère lui appartenir naturellement. C'est tout d'abord à qui rendra Edward le plus heureux : « "He was so miserable when he left us at Longstaple, to go to you, that I was afraid you would think him quite ill. [...] Did not you think him sadly out of spirits?" » (*SS*, 97, nous soulignons) lance-t-elle à Elinor, qui lui renvoie discrètement sa pique : « "We did indeed, particularly so when he first arrived." » (*SS*, 97). C'est pourtant l'unique fois où Elinor se risquera à sortir ses griffes en public. Le volume II, chapitre 1,

---

<sup>563</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>564</sup> René Girard, *op. cit.*, p. 21.

qui donne accès aux pensées d'Elinor suite à ce dialogue, insiste sur les remous intérieurs que la jalousie entraîne :

*That Lucy was disposed to be jealous of her, appeared very probable [...] while Elinor remained so well assured within herself of being really beloved by Edward, it required no other consideration of probabilities to make it natural that Lucy should be jealous; and that she was so, her very confidence was a proof. What other reason for the disclosure of the affair could there be, but that Elinor might be informed by it of Lucy's superior claims on Edward, and be taught to avoid him in the future? She had little difficulty in understanding thus much of her rival's intentions (SS, 101, nous soulignons)*

La jalousie entre les deux femmes est bien présente, et la rivalité établie, mais elles restent, dans *Sense and Sensibility*, privées, cantonnées à l'intérieur (« within herself »). *Mansfield Park* offre avec le personnage de Fanny Price une réflexion similaire sur la violence intestine du désir mimétique. La plus « sainte » des héroïnes austéniennes est elle aussi contaminée par le mal ambiant, découvrant son amour pour Edmund lorsqu'elle voit qu'il plaît à Mary Crawford. Elle, aussi, éprouve alors du ressentiment envers celle qu'elle considère désormais comme sa rivale : « [Fanny] was full of jealousy and agitation. Miss Crawford came with looks of gaiety which seemed an insult » (*MP*, 164). Le mal est entré mais, là encore, reste cantonné à l'intérieur, la discrète héroïne ne laissant rien paraître.

Telle une maladie contagieuse, la jalousie semble également pouvoir se répandre du privé au public. Prenons l'exemple de *Lady Susan*. L'héroïne éponyme est l'objet de toutes les convoitises et les rivalités s'enchaînent de manière inquiétante. Ainsi, la trajectoire amoureuse de Reginald de Courcy (de la méfiance initiale envers Lady Susan, au désir ardent, jusqu'à la décision du mariage) est largement influencée par la visite de Sir James, l'ancien amant de Lady Susan à Langford, qui éveille sa grande jalousie (*LS*, 241). Mais Reginald, de simple sujet désirant, devient également le médiateur du désir d'un autre homme : Manwaring. En effet, ce dernier ressent le besoin de renouer avec son ancienne maîtresse parce qu'il apprend qu'elle est l'objet du désir de Reginald. La jalousie l'étrangle ainsi à son tour (« jealous to such a degree of de Courcy [etc.] », *LS*, 255). On voit combien les maillons de la chaîne du désir peuvent s'emboîter : le sujet désirant (Reginald) fait en réalité également office de médiateur pour un autre (Manwaring). Or, rappelons-le, à Langford, Manwaring avait été, lui aussi initialement le

médiateur du désir de Sir James. En conséquence, lorsque R. Girard opte pour le motif du triangle du désir, il ne représente au final que le plus petit maillon de ce qui n'est en réalité qu'une chaîne aux maillons potentiellement infinis.

Impossible à endiguer, la jalousie va jusqu'à infecter le cercle social le plus intime qu'il soit : la famille. Plus exactement, la discorde inhérente au désir mimétique met en péril les liens fraternels. Autrement dit, la violence s'intensifie car la « médiation *exogamique* » cède le pas à la « médiation *endogamique* »<sup>565</sup>. La rivalité bat son plein au point d'aliéner l'une de l'autre les sœurs Bertram dans *Mansfield Park*, Musgrove dans *Persuasion* et Watson dans *The Watsons*. Dans ce dernier roman, la séparation est actée. Au moment où s'ouvre le récit, Elizabeth Watson et sa sœur Penelope sont définitivement en froid car cette dernière a non seulement détourné Purris de sa sœur, à laquelle il était pourtant fiancé (« set(ting) him against her with a view of gaining him herself », *TW*, 277), mais l'a également épousé («—Rivalry, treachery between sister!—», *TW*, 277).

Dans *Persuasion*, comme dans *Mansfield Park*, le lecteur est confronté à la transformation des sentiments des jeunes femmes, de la proximité à la rivalité. Louisa et Henrietta Musgrove deviennent concurrentes car toutes deux finissent par convoiter Frédérick Wentworth, bien qu'Henrietta ait été au départ proche de Charles Hayter. Lorsque les quatre se retrouvent ensemble, l'héroïne évoque ainsi « the loves and jealousies of the four » (*P*, 54). Dans *Mansfield Park* également, le médiateur devient antagoniste (« The sister with whom she was used to be on easy terms, was now become her greatest enemy; they were alienated from each other », *MP*, 167). Mais, à la différence de *Persuasion*, qui voit un retour aux relations harmonieuses des sœurs, Maria Bertram et sa sœur Julia voient leur lien se rompre définitivement. Maria, pourtant mariée à Mr. Rushworth, s'enfuit avec Henry Crawford, objet du désir concurrent de Julia, la figure médiatrice cristallisant à tout jamais la haine du sujet désirant.

#### -Les « Feux de l'envie » ou le problème de la « crise mimétique »

Le désir est l'objet d'une analyse plus poussée et se révèle dans toute sa complexité dans *Emma*. Au centre du roman ne se trouve pas qu'un triangle du désir, mais *plusieurs* triangles, ces derniers étant de plus *imbriqués*. En outre, le lecteur perçoit rapidement non seulement que le triangle du désir n'est qu'un maillon d'une chaîne de

---

<sup>565</sup> René Girard, *op. cit.*, p. 56.

triangles emboîtés, mais que la médiation interne peut se faire « réciproque ». Autrement dit, il se rend compte qu'au sein d'un même maillon du désir, la violence peut ne pas être unilatérale, dirigée vers le seul médiateur-obstacle, mais « double » ou « réciproque », dira Girard, le médiateur aussi finissant aussi par jalouser le sujet désirant. C'est ainsi tout un entrelacs de fils, et de fils parfois doubles, qui viennent relier les personnages aux autres. La toile se densifie et devient décidément plus complexe.

Le premier triangle est constitué d'Emma Woodhouse et de Harriet Smith. Emma est ainsi le modèle, Harriet l'être désirant. Mais Emma elle-même possède un modèle : Jane Fairfax. Jane est ainsi le médiateur d'un deuxième triangle, faisant cette fois d'Emma elle-même un être désirant. Dans ce deuxième triangle, Jane représente la femme accomplie par excellence, incarnation de la perfection en toute chose : musicienne de talent, chanteuse confirmée, danseuse des plus gracieuses, dessinatrice hors pair, auteur de lettres manuscrites dont tout un chacun vante les mérites. Elle est l'incarnation de la représentation maîtrisée, dont Emma est très loin et qu'elle désire de tout son être. Emma est donc au centre de plusieurs relations de désir.

Tout se complexifie encore lorsque ses relations sont bouleversées. Au cours du roman, le premier triangle s'inverse. De sujet désirant, en position de faiblesse et admirant un modèle supérieur, Harriet devient puissante rivale. Elle se transforme en figure médiatrice pour Emma puisque cette dernière vient à désirer le même homme que son ancienne protégée : George Knightley. Simultanément, le deuxième triangle s'inverse également. Jane Fairfax, modèle inaccessible, finit par voir en Emma une terrible rivale (« a rival », *E*, 317 ; « a perpetual enemy », *E*, 331) convoitant le même homme (Frank Churchill). Deux médiations deviennent par conséquent « réciproques ».

De plus, un troisième triangle se crée, dont on n'apprendra qu'à la fin du roman qu'il n'est présent que dans l'imagination du lecteur : Emma, jalouxant Jane Fairfax pour une seconde raison : son attirance supposée pour Mr. Knightley. On l'a vu, l'instance narrative complexifie les choses en intercalant dans le récit des énoncés laissant entendre qu'une relation amoureuse s'est tissée entre Mr. Knightley et Jane Fairfax, à l'insu, au départ, d'Emma. En d'autres termes, la voix narrative se sert de l'ironie tragique pour prendre le lecteur dans un tourbillon de relations mimétiques qui se modifient en cours de route. Nous voyons qu'Emma jalouse Jane car elle désire être une femme tout aussi accomplie. Nous notons qu'Emma finit par jalouser Harriet, croyant que Knightley est attiré par elle. Nous percevons, ou croyons percevoir, que Knightley est attiré par Jane et que l'héroïne va ainsi voir en elle une double rivale (sur le plan social et amoureux).



Emma, elle aussi, est jalouée par Jane Fairfax puis Mrs. Elton. La mécanique s'emballe. C'est le début de la « crise mimétique » dont parle René Girard. L'épisode de la promenade à Box Hill témoigne de l'impact de ces rivalités sur le tissu social de Highbury :

There was a languor, a want of spirits, a want of union, which could not be got over. They separated too much into parties. The Eltons walked together; Mr. Knightley took charge of Miss Bates and Jane; and Emma and Harriet belonged to Frank Churchill. And Mr. Weston tried, in vain, to make them harmonize better. It seemed at first an accidental division, but it never materially varied. Mr. And Mrs. Elton, indeed, showed no unwillingness to mix, and be as agreeable as they could : but during the two whole hours that were spent on the hill, there seemed a principle of separation, between the other parties, too strong for any fine prospects, or any cold collation, or any cheerful Mr. Weston, to remove. (*E*, 288-289)

Si le champ lexical de la séparation (« want of union », « separated », « division », « unwillingness to mix ») rend évidente la fragmentation sociale du moment, l'expression « a principle of separation [...] too strong for any fine prospects [etc.] », qui joue quant à elle sur la polysémie du terme « prospects » (signifiant autant « la perspective physique du point de vue sur un paysage » que « la perspective du futur »), va jusqu'à suggérer la potentielle pérennité de la discorde.

Dans *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961), puis dans *La violence et le sacré* (1972) et *Shakespeare ou les feux de l'envie* (1990), René Girard s'intéresse notamment aux antagonismes sur lesquels débouche aisément l'imitation des désirs pour montrer qu'une « crise mimétique » survient dès lors que cette rivalité tourne à « l'emballement ». Plus précisément – Charles Ramond le résume très bien – la « crise mimétique » suppose potentiellement deux choses : en premier lieu, « une suspension des institutions, des lois, des *interdits* qui structurent toute société »<sup>566</sup>. *Mansfield Park*, *Pride and Prejudice* et *Lady Susan* envisagent pareille crise : en considérant le désir mimétique de Maria Bertram, de Lydia Bennet et de Lady Susan (respectivement), ils montrent, en effet, leurs implications déplorables sur la structure de la société. Du fait de son désir pour Henry Crawford, Maria finit par rejeter rien moins que l'*institution* du mariage et devra divorcer. En fuguant avec le convoité Wickham, Lydia, quant à elle, brave un

---

<sup>566</sup> Charles Ramond, *Le vocabulaire de René Girard*, Paris, Ellipses, 2009, p. 17.

*interdit* social : celui de fuir avec un être du sexe opposé sans lui être fiancée. Lady Susan, quant à elle, fait fi des deux, auxquels elle ajoute la transgression d'un interdit moral. Bien que veuve depuis quelques mois à peine, elle enchaîne en effet les liaisons, jetant son dévolu sur des hommes qu'ils soient libres ou non et provoquant le divorce des Manwaring. Elle va jusqu'à séduire deux hommes d'une même famille, entraînant le chaos le plus total (« the whole family are at war », *LS*, 209). Elle-même au cœur d'une relation mimétique réciproque (d'abord jalouée par sa fille parce qu'elle fréquente Reginald, puis envahie à son tour de jalousie lorsqu'elle découvre l'amour du jeune homme pour celle-ci), elle envisage enfin, à trois reprises, d'enfreindre la loi juridique. Son potentiel criminel ressort en premier lieu face à Reginald (« I could have poisoned him! », *LS*, 241). C'est ensuite la mort de l'épouse de son ancien amant qu'elle commande. À son ami Mrs. Johnson, qui vient de lui fournir l'indication du piteux état dans lequel se trouve Mrs. Manwaring (« the Manwarings are to part [...] but she is still so fond of her Husband and frets so much about him that perhaps she may not live long », *LS*, 266), elle indique ainsi : « The violence of her feelings, which must wear her out, may be easily kept in irritation. I rely on your friendship for this. » (*LS*, 267). Preuve de l'inexistence de toute loi dans la violence de la crise mimétique, Lady Susan souhaite même à son amie le trépas de son propre époux, obstacle à leurs vils agissements : « Adieu, dearest of Friends. May the next Gouty Attack be more favourable. » (*LS*, 267).

Cependant, la « crise mimétique » peut supposer autre chose que la suspension des institutions et des interdits sociaux et moraux. Il y a également « crise mimétique » quand « les hiérarchies qui structurent une société disparaissent, laissant face à face des rivaux que rien ne peut départager »<sup>567</sup>. C'est cet aspect de la « crise mimétique » qu'Austen considère dans *Emma*. Le risque de rivalité et de violence latente est accru lorsque chacun peut se lire en l'autre dans une société où la structuration hiérarchique serait, sinon absente, du moins affaiblie. Tel est bien ce qui se produit avec le rapprochement entre Emma et Harriet Smith. Emma, issue de la plus noble famille de Highbury (« so great a personage in Highbury », *E*, 20), se refuse à accepter la barrière sociale la séparant de Harriet. La jeune fille nous est présentée dans le volume I, chapitre 3 : « Harriet Smith was the natural daughter of somebody. Somebody had placed her, several years back, at Mrs. Goddard's school, and somebody had lately raised her from the condition of scholar to that of parlour-boarder. » (*E*, 19) L'apparente neutralité de la description ne pourra

---

<sup>567</sup> Charles Ramond, *op. cit.*, p. 16.

masquer bien longtemps ce que la réitération du « somebody » semblait déjà laisser entendre : la bassesse des origines de Harriet, que Mr. Knightley cherchera à rappeler à Emma (« (Harriet) may be called Nobody », *E*, 50). Harriet n'est pas d'extraction noble, elle n'évolue pas dans les mêmes cercles qu'Emma. Faisant fi du rang social de sa camarade, Emma l'introduit pourtant dans les plus nobles strates de la société. Renversant même son infériorité, elle va jusqu'à lui faire rejeter la proposition de mariage de l'homme qui lui plaisait initialement, le bon, beau et sensé Robert Martin, parce qu'il n'est que fermier, et qu'il est, par conséquent, indigne d'elle selon l'héroïne. Cette décision entraînera la plus grande dispute entre elle et George Knightley, celui-ci souhaitant qu'elle cesse d'élever Harriet Smith à un rang qui n'est pas le sien, c'est-à-dire d'inverser les rôles en la plaçant « in a line of society above him [Robert Martin] ». Robert Martin n'est pas inférieur, tâche-t-il de lui rappeler : « "Not Harriet's equal!" exclaimed Mr. Knightley loudly and warmly [...] "No, he is not her equal indeed, for he is as much her superior in sense as in situation." » (*E*, 49). Or c'est précisément ce rejet de la barrière sociale entre Emma et Harriet qui va conduire au désir mimétique le plus violent du roman. Chez Austen, le désir nous semble ainsi prendre une dimension non seulement morale et sociale, mais politique. *Emma* semble vouloir illustrer le danger d'une société dans laquelle les rangs, les distinctions, les hiérarchies auraient disparu. Il semble vouloir témoigner, en somme, du danger, selon Austen, d'une société égalitaire, démocratique, qui, rendant possible une identification entre les individus, exacerberait le désir mimétique, car Harriet Smith va finir par avoir des prétentions identiques à celle d'Emma, au point de convoiter un homme qui lui est infiniment supérieur, le gentleman de Highbury (« infinitely superior [...] to every body else », *E*, 318), Mr. George Knightley.

Or, la *peur* que cette haute aspiration va déclencher chez Emma (« great terror », *E*, 318), la *rivalité* qu'elle va engendrer (« [t]he bitter feelings [...] the many bitter feelings », *E*, 323), sont des plus conséquentes. En témoigne l'épiphanie de l'héroïne suite à la révélation de Harriet :

Why was it so much worse that Harriet should be in love with Mr. Knightley [...]? Why was the evil so dreadfully increased by Harriet's having some hope of a return? It darted through her, with the speed of an arrow, that Mr. Knightley must marry no one but herself!

Her own conduct, as well as her own heart, was before her in the same few minutes. She saw it all with a clearness which had never blessed her before. How improperly had she been acting by Harriet! [...] It struck her with dreadful force, and she was ready to give it every bad name in the world. [...]—Mr. Knightley and Harriet Smith!—Such an elevation on her side! Such a debasement on his! It was horrible to Emma to think how it must sink him in the general opinion, to foresee the smiles, the sneers, the merriment it would prompt at his expense; the mortification and disdain of his brother, the thousand inconveniences to himself. [...] Oh! had she never brought Harriet forward! Had she left her where she ought, and where he had told her she ought!—Had she not, with a folly which no tongue could express, prevented her marrying the unexceptionable young man who would have made her happy and respectable in the line of life to which she ought to belong—all would have been safe; none of this dreadful sequel would have been.

How Harriet could ever have had the presumption to raise her thoughts to Mr. Knightley!—How could she dare to fancy herself the chosen of such a man till actually assured of it! [...] Alas! was not that her own doing too? Who had been at pains to give Harriet notions of self-consequence but herself?—Who but herself had taught her, that she was to elevate herself if possible, and that her claims were great to a high wordly establishment?—If Harriet, from being humble, were grown vain, it was her doing too. [...] Till now that she was threatened with its loss, Emma had never known how much of her happiness depended on being *first* with Mr. Knightley, first in interest and affection. (E, 320-326)

Le passage est clair : l'héroïne est totalement désespérée, oscillant entre inquiétude, incrédulité, souffrance, regret profond, aigreur teintée de rage (« How Harriet could ever have had the presumption to raise her thoughts to Mr. Knightley!—How could she dare to fancy herself the chosen of such a man till actually assured of it! ») et reconnaissance non seulement de la nature transgressive de ses agissements passés (« ought »), mais de ses errements. Deux images sont convoquées : celle, commune à la majorité des romans, du retour à la clairvoyance après une longue période de cécité (« she saw it all with a clearness [etc.] »), mais également une autre, inédite, métaphore étonnante dont il semble qu'aucun critique n'ait fait cas, bien qu'elle nous paraisse riche de sens, révélant l'existence d'une forme de violence accrue dans le roman : « *It darted through her, with the speed of an arrow, that Mr. Knightley must marry no one but herself! Her own conduct, as well as her own heart, was before her in the same few minutes* ». La

métaphore de la flèche décochée est frappante à plus d'un titre. En premier lieu, parce que les images, métaphores et comparaisons, sont relativement rares chez Austen<sup>568</sup>. Pareille exception mérite ainsi qu'on s'y intéresse plus particulièrement. Ensuite, parce que l'allusion implicite à Cupidon et à son arc paraît vite incongrue lorsqu'on connaît l'attitude satirique de la romancière envers toute imagerie sentimentale. On se rend compte, alors, que cette métaphore du désir est détournée de son sens original. Elle est moins la représentation de l'amour présent dans le désir que de la violence intrinsèque du désir mimétique. En effet, c'est plutôt la rapidité violente de ce qui apparaît, dès lors, comme une attaque qui prime (« darted », « with the speed »). C'est à la fois la vitesse renversante de cette révélation, la force de cette pensée venant violemment l'assaillir et la violence de la jalousie étreignant Emma qui sont mises en avant. La flèche constitue ainsi l'indice de la violence venant définir la nouvelle relation entre Emma et Harriet. Elle est déclaration de guerre, signal d'un combat lancé entre l'héroïne et une jeune femme irrémédiablement définie en tant que dangereuse rivale. Tout est violence dans cette image : la nature aiguisée de l'objet, la rapidité soudaine de son mouvement, peut-être même la direction que la flèche emprunte, comme décochée en plein cœur. Parallèlement, la pique du point d'exclamation (« no one but herself! ») vient rompre avec la douce courbe des points d'interrogation précédents, qui liait par la pensée Emma à Harriet, reste de la douceur d'une relation basée sur un respect révérencieux. À l'image de cette modification et de ce raidissement typographique, les relations entre les deux femmes ne peuvent plus que se tendre dans une rivalité ne laissant plus de place à la moindre courbette, au moindre infléchissement.

Au fond, le titre lui-même n'est que trop révélateur de cette centralité accordée dans le roman non seulement au désir, mais à la *rivalité* du désir *mimétique* : l'intitulé est, à l'évidence, lié au désir amoureux (*Emma* c'est « aime », « aima »), mais serait-ce, en vérité, trop en faire que d'y entendre aussi, par ce redoublement consonantique du « m », le cri du cœur désespéré d'une héroïne ne pouvant se résoudre à laisser sa place à une autre (« aime moi ») ? Nous en sommes convaincus : au centre du roman, au cœur d'*Emma*, n'est autre que la rivalité du désir : *aime-moi. Aime-moi*, Knightley, plutôt qu'elle. On ajoutera que ce cri du cœur étouffé n'est pas uniquement celui de l'héroïne. C'est également celui de Mr. Knightley, qui a cru sa belle éprise d'un autre, jusqu'à la

---

<sup>568</sup> La critique n'a pas manqué de le relever. On citera par exemple J. Fergus : « in her works Austen employs similes and metaphors sparingly », dans Jan Fergus, *Jane Austen: A Literary Life*, New York, St. Martin's Press, 1991, p. 133.

dernière heure et à son plus grand désespoir, (« —On his side, there had been a long-standing jealousy, old as the arrival, or even the expectation, of Frank Churchill.—He had been in love with Emma, and jealous of Frank Churchill, from about the same period », *E*, 340). Au cœur de la relation à autrui, de ce lien qu'est le désir (« aime »), s'inscrit ainsi, irrémédiablement, une violence latente, un nouveau déchirement entre le moi et l'autre.

Telle est ainsi la nouvelle ambiguïté que la romancière rencontre : sa quête d'un tissu social stable et discipliné est mise en péril par l'existence de ce désordre personnel, synonyme à la fois de désirs licencieux, d'intempérance et de violence. Ce qu'Austen découvre, en somme, c'est que l'humain, qu'elle a tenté, dans la droite ligne de l'humanisme des Lumières régnant au XIX<sup>e</sup> siècle, de définir comme un être de raison, de délimiter en le soumettant à des relations bienveillantes envers autrui, possède en son sein une certaine noirceur. Catherine Morland n'est ainsi pas loin du compte lorsqu'elle souligne la dualité présente en chacun : « among the English, she believed, in their hearts and habits, there was a general though unequal mixture of good and bad. Upon this conviction, she would not be surprized if even in Henry and Eleanor Tilney, some slight imperfection might hereafter appear » (NA, 138). En deçà de l'humain, gît, tapis, de l'inhumain. La sexualité, l'inconscient, le désir, la violence ; la sombre nature de l'Homme, voilà l'« immense nappe d'ombre » au-dessous de la représentation austénienne.

### 2.3. Tentatives de résolution des paradoxes du désir

En butte à cette difficulté que représente la découverte de la violence du désir humain, Austen ne s'avoue néanmoins pas vaincue. Plusieurs solutions sont mises en place afin de résoudre ce paradoxe, menace pour l'harmonie sociale et familiale prônée : la consolidation de la structure hiérarchique sociale, familiale, et l'« exigence ascétique ».

#### *-La consolidation de la structure hiérarchique sociale*

Le point d'orgue de la violence du désir (autrement dit, la « crise mimétique ») trouve son origine dans l'affaiblissement des discriminations, et notamment des distinctions de rangs selon Girard, qui suit explicitement une intuition de Tocqueville :

Quand toutes les prérogatives de naissance et de fortune sont détruites, que toutes les professions sont ouvertes à tous, et qu'on peut parvenir de soi-même au sommet de chacune d'elles, une carrière immense et aisée semble s'ouvrir devant l'ambition des hommes, et ils se figurent volontiers qu'ils sont appelés à de grandes destinées. Mais c'est là une vue erronée que l'expérience corrige tous les jours. Cette même égalité qui permet à chaque citoyen de concevoir de vastes espérances rend tous les citoyens individuellement faibles. Elle limite de tous côtés leurs forces, en même temps qu'elle permet à leurs désirs de s'étendre<sup>569</sup>.

René Girard le résume ainsi : « les révolutionnaires croyaient détruire toute la vanité en détruisant le privilège noble. [...] Les malheureux s'exaltent à la pensée d'une immense fraternité [...] mais c'est de l'enfer qu'ils parlent. [...] n se copie, désormais, les uns les autres [...] L'égalité croissante – le rapprochement du médiateur, dirions-nous – n'engendre pas l'harmonie sociale mais une concurrence toujours plus aiguë. »<sup>570</sup> Au final, avance-t-il, si la disparition des strates sociales sous-entend que tous les individus ont le même droit d'accès à tout, et accroît par conséquent les conflits du désir mimétique en augmentant le nombre de médiateurs et d'objets du désir, si, en somme, la violence s'exacerbe dans une société postrévolutionnaire et démocratique, le rétablissement d'une société de caste permettrait, quant à lui, de réduire cette imitation épuisante des désirs<sup>571</sup>.

Telle est, à tout le moins, la solution qui semble être mise en place dans *Emma*, roman insistant sur la nécessité de rétablir une structure hiérarchique claire et respectée. Mr. Elton est le premier personnage à qui est inculquée pareille leçon. Celui qui ne fréquente le cercle de Highbury que depuis deux années et ne connaît que des personnes travaillant dans le commerce, finit par demander la main d'Emma, « the heiress of thirty thousand pounds » (E, 107) alors qu'elle croyait qu'il était épris d'une autre, Harriet Smith. Pour lui, toute barrière s'est effacée : « Oh! Miss Woodhouse! who can think of Miss Smith, when Miss Woodhouse is near! » (E, 104). La réponse de la jeune femme sera négative et sèche, visant à remettre Mr. Elton à sa place. L'accès aux pensées d'Emma témoigne de l'importance de la transgression du jeune homme selon elle :

---

<sup>569</sup> Alexis de Tocqueville, propos cités dans René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1961, p. 142-143.

<sup>570</sup> René Girard, *op. cit.*, p. 78 et 141-142.

<sup>571</sup> *Ibidem*, p. 141-143.

she [...] was insulted by his hopes [...] having the arrogance to raise his eyes to her [...] suppos[ing] himself her equal in connection or mind! [...] so well understanding the gradations of rank below him, and be[ing] so blind to what rose above, as to fancy himself shewing no presumption in addressing her!—It was most provoking. (*E*, 107-108).

Sa véhémence est telle que l'on en vient à supposer que ses pensées sont l'objet d'un tour ironique : l'instance narrative ne chercherait-elle pas à nous faire embrasser le point de vue opposé en montrant la vanité d'Emma ? Le but n'est-il pas de souligner le ridicule de pareil besoin d'ériger de telles barrières ? L'ironie est effectivement présente, mais pas véritablement là où nous l'aurions attendue. Elle tient en cette expression centrale : « *so well understanding the gradations of rank below him, and [...] so blind to what rose above* » (nous soulignons). En d'autres termes, force est de constater qu'Emma s'offusque d'une erreur que, d'une certaine façon, elle commet pourtant elle-même. Elle a voulu oublier, quant à elle, l'infériorité de Harriet (« the gradations of rank below »), que seul Mr. Elton avait compris, par intérêt. Si Emma juge l'attitude de Mr. Elton aussi sévèrement (« It was most provoking »), c'est peut-être parce qu'inconsciemment l'idée de sa propre culpabilité commence à émerger. Emma est mise face à son aveuglement envers la bassesse des origines de Harriet. L'ironie de la voix narrative œuvre ainsi, elle aussi, mais de manière plus subtile et convaincante, à une meilleure prise en compte des distinctions de rangs.

La future épouse de Mr. Elton, Miss Augusta Hawkins, sera abhorrée par Emma, mais également par Frank Churchill et George Knightley, pourtant peu vaniteux et habituellement compréhensifs, précisément parce qu'elle aussi outrepassé les distinctions de coutume. La critique l'a souligné : la vulgarité de Mrs. Elton n'est jamais mieux établie que par la familiarité dont elle fait preuve envers Miss Fairfax et Mr. Knightley en les appelant « Jane » (*E*, 222, 231, 254) et « Knightley » (*E*, 226 et 279), sans plus de formalité que s'il s'agissait de proches ou de connaissances de longue date<sup>572</sup>. L'apostrophe « my dear Jane », dont on trouve pas moins de quatre occurrences en une seule et même page (*E*, 231), est ainsi établie comme faisant partie intégrante de l'idiolecte de Mrs. Elton. La nature déplacée de cette familiarité abusive est en premier lieu soulignée par l'héroïne (« "Jane Fairfax and Jane Fairfax." Heavens! Let me not

---

<sup>572</sup> « First names (unless, for example, referring to a younger sister or daughter as 'Miss Jane') were used only in situations of significant intimacy; in this instance Mrs. Elton ought to refer to Jane Fairfax and Emma Woodhouse as 'Miss Fairfax' and 'Miss Woodhouse' » dans Jane Austen, *Emma*, J. Kinsley (éd.), Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 400.



suppose that she [Mrs. Elton] dares go about, Emma Woodhouse-ing me! », *E*, 222), puis confirmée par le mécontentement de Frank Churchill (« "Jane!—repeated Frank Churchill, with a look of surprise and displeasure.—"That is easy—" », *E*, 254). Sa méconnaissance des limites est aussi malvenue que celle des Tupman, dont elle se moque ouvertement bien que leur description soit ironiquement le miroir de sa propre situation : « very lately settled there, and encumbered with many low connections, but giving themselves immense airs, and expecting to be on a footing with the old established families. » (*E*, 243).

Le recours à l'ironie est une stratégie fort habile, qui permet d'emporter l'adhésion du lecteur. En effet, le lecteur lui-même est amené à juger la nature transgressive de Mrs. Elton négativement – et ainsi à se ranger du côté des défenseurs des distinctions et des codes sociaux – lorsque, souriant aux côtés de l'instance narrative, il est mis dans la confidence, comme forcé de partager le dédain éprouvé par Mr. Knightley. Le volume II se clôt en effet sur l'ironie révélatrice suivante : « Mr. Knightley seemed to be trying not to smile [at Emma's gentle pokes at him]; and succeeded without difficulty, upon Mrs. Elton's beginning to talk to him. » (*E*, 245, nous soulignons) ; rappel convainquant de la probable apostrophe « Knightley », qui n'est, décidément, du goût de personne.

Au final, dans *Emma*, tous les personnages ayant fait abstraction des distinctions sociales se voient rappelés à l'ordre. Harriet Smith n'échappe pas à la règle. L'idéologie conservatrice l'emporte car la jeune femme épousera celui qui appartient à son rang, Robert Martin, et non Mr. Knightley, dont l'union avec Emma va, bien plutôt, fonctionner non seulement comme une dernière affirmation, mais comme une préservation *ad vitam aeternam*, de l'existence de distinctions sociales. Le fait qu'Emma ait tenu Harriet à l'écart par réflexe protecteur, afin de s'assurer que Mr. Knightley l'épouserait elle et non sa rivale, permet de légitimer la nécessité de cette première mise à distance, étape précédant celle de la réaffirmation des distinctions de rangs :

the intimacy between Harriet, necessarily drawn away by her engagements with the Martins, was less and less at Hartfield; which was not to be regretted.—The intimacy between her and Emma must sink; their friendship must change into a calmer sort of goodwill; and, fortunately, what ought to be, and must be, seemed already beginning, and in the most gradual, natural manner. » (*E*, 338).

Tous les romans se concluent peu ou prou de la sorte, sur un mariage final pérennisant les distinctions sociales. Chez Austen, pour le dire avec les mots de Marilyn Butler, « marriage upholds existing rank »<sup>573</sup>.

Seul *Pride and Prejudice* semble, de prime abord, vouloir échapper à cette règle. Le mariage du noble et fortuné Mr. Darcy (au revenu annuel de 10 000 livres) avec Elizabeth Bennet (dont le salaire du père – 2 000 livres annuelles – est comparativement largement inférieur), qui implique l'installation définitive de celle-ci à Pemberley, ainsi que la fréquentation de son oncle et de sa tante, les Gardiner (membres de la « pseudo-gentry », classe incluant les hommes d'affaires, les avocats et le clergé)<sup>574</sup>, est décrit comme une « pollution ». Les barrières sont cependant moins poreuses et la transgression moins réelle qu'il n'y paraît de prime abord. Elle est tout d'abord dépeinte comme résultant essentiellement de l'esprit de Lady Catherine de Bourgh : « she condescended to wait on them at Pemberley, in spite of that pollution which its woods had received, not merely from the presence of such a mistress, but the visits of the uncle and aunt from the city. » (*PP*, 254). Le point de vue de l'aristocrate hautaine et déplaisante est ici mis à distance par l'ironie de la voix narrative. Mais tourner en ridicule pareille position n'équivaut pas, pour autant, à prôner une mixité sociale sans frein. Le texte austénien n'est jamais aussi simpliste ou manichéen. Austen pose en réalité avec précaution et subtilité les premiers jalons d'un édifice là encore conservateur. Elle indique, en premier lieu, que la transgression tient plus de l'exagération que de la réalité. Elizabeth l'a en effet rappelé, elle est « a gentleman's daughter; so far [they] are equal » (*PP*, 232). Si l'héroïne se situe presque à l'extrémité du spectre, elle n'est que *comparativement* l'inférieure de Mr. Darcy car elle appartient à la même classe sociale que lui, celle de l'élite rurale, classe dominante fondée sur la propriété terrienne<sup>575</sup>. Austen ne fait ainsi que brosser un

---

<sup>573</sup> Marilyn Butler, *Jane Austen and the War of Ideas*, Oxford, Clarendon Press, 1975, p. 234. Voir également l'analyse que fait M. Parker d'*Emma*, qui affirme que, dans ce roman, Austen « argues subtly but firmly, for a maintenance of the system », Mark Parker, « The End of *Emma*: Drawing the Boundaries of Class in Austen », *Journal of English and Germanic Philology*, n° 91, 1<sup>er</sup> juillet 1992, p. 344.

<sup>574</sup> La plupart des commentateurs actuels de Jane Austen s'accordent à classer l'élite rurale de son époque selon les trois catégories suivantes : « the aristocracy », « the gentry » (à laquelle les Bennet appartiennent) et « the pseudo-gentry », terme des plus utiles, créé par l'historien Alan Everitt et repris notamment par David Spring bien qu'il présente un inconvénient, comme l'a relevé Jan Fergus, celui de comporter : « too many connotations of fraudulence ». Pour plus de détails, voir, entre autres, David Monaghan, *Jane Austen: Structure and Social Vision*, New York, Harper & Row, 1980 ; David Spring, « Interpreters of Jane Austen's Social World: Literary Critics and Historians », dans J. Todd (éd.), *Jane Austen: New Perspectives*, New York, Holmes and Meier, 1983, p. 56-63 ; et Jan Fergus, *Jane Austen: A Literary Life*, New York, St. Martin's, 1991, p. 47.

<sup>575</sup> « A modest gentry income was something like £ 1,000 to £ 2,000 a year. It was Mr. Bennet's income in *Pride and Prejudice*, Colonel Brandon's in *Sense and Sensibility* ». David Spring, « Interpreters of Jane

portrait plus en nuances d'une société de laquelle doit, en premier lieu, être rayée la fierté dédaigneuse d'une Lady Catherine de Bourgh ; dans laquelle doit également être prise en compte, dans une certaine mesure, la noblesse morale de ses membres<sup>576</sup> ; dans laquelle, surtout, l'appartenance à la *gentry* implique une contrepartie mise en évidence (celle d'avoir, contrairement à Lady Catherine, des responsabilités et des devoirs sociaux et moraux), mais qui n'en perpétue pas moins, au final, les distinctions essentielles de rangs. Alors que la noblesse morale et sociale est encore attaquée à Longbourn (« Mrs. Philip's vulgarity was another, and perhaps greatest tax on his [Mr. Darcy's] forbearance [...] Elizabeth did all she could, to *shield* him from the frequent notice of either [Mrs. Philip and Mr. Collins] », *PP*, 251, nous soulignons), elle sera à la fois établie et protégée dans les murs de Pemberley : « she [Elizabeth] looked forward with delight to the time when they should be removed from society so little pleasing to either, to all the comforts and elegance of their family party at Pemberley. » (*PP*, 251). Comme l'a souligné Alistair Duckworth, l'établissement final d'Elizabeth dans l'enceinte de Pemberley constitue l'adoption et la reconnaissance ultimes des limites sociales et morales constitutives de son monde<sup>577</sup>.

#### -La défense du patriarcat

Chacun doit tenir son rang, tout comme il faut garder sa place. À l'évidence, Austen ne formule jamais cette maxime de manière aussi brutale, trop consciente de la différence existant, par exemple, entre un roman et un sermon, trop fine qu'elle est

---

Austen's Social World: Literary Critics and Historians », dans J. Todd (éd.), *Jane Austen: New Perspectives*, New York, Holmes and Meier, 1983, p. 60.

<sup>576</sup> Voir Juliet McMaster, « Class », dans E. Copeland et J. McMaster (éds.), *The Cambridge Companion to Jane Austen*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 15-30. Juliet McMaster s'est efforcée de nuancer la rigidité de l'idéologie de classe d'Austen notamment soulignée par Mark Parker, dans une entreprise que nous saluons (nous avons cherché à la mener nous-même), mais dont l'effort n'est pas véritablement couronné du succès escompté, du fait, pensons-nous, du texte austénien lui-même. Seul point réellement convaincant de son analyse, selon-nous, cette prise en compte, par les personnages, de critères moraux dans leurs choix finaux. On songe à Mr. Darcy, qui n'épouse pas Miss Bingley, pourtant au centre de son cercle de fréquentation et à la fortune autrement plus conséquente que celle d'Elizabeth, mais dont il perçoit le manque de moralité. Néanmoins, cette nuance, chez Austen, remet moins en question l'idéologie de classe qu'elle ne la sert. En faisant se porter le choix de Mr. Darcy sur Elizabeth (et non sur Miss Bingley), femme aux qualités morales supérieures mais financièrement plus pauvre, Austen use d'une stratégie efficace pour atténuer le sentiment d'injustice que sa logique de classe n'aurait, sinon, pas manqué de provoquer. Pour autant, Mr. Darcy n'en épouse pas moins une femme de son rang, Elizabeth étant, nous l'avons vu, « a gentleman's daughter ».

<sup>577</sup> Alistair Duckworth, *The Improvement of the Estate: A Study of Jane Austen's Novels*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1971, p. 142-143.

également pour imposer pareille règle dérangeante sans nuances et de but en blanc. Telle est néanmoins la conclusion vers laquelle elle nous contraint de tendre car force est de constater que les dysfonctionnements les plus conséquents, la violence la plus virulente du désir amoureux, surviennent dès lors que le père est absent ou que la figure patriarcale ne remplit plus son rôle de centre jugulateur. Autrement dit, il nous paraît difficile de souscrire pleinement aux exégèses féministes traditionnelles, qui lisent dans les romans d'Austen une critique du système patriarcal<sup>578</sup>. Nous ne pensons pas que les romans dénoncent l'*autorité* patriarcale mais, au contraire, les *manquements* aux devoirs paternels et ce afin de consolider l'idéologie conservatrice du texte. Les problèmes surgissent, en effet, dès lors que le père ne remplit plus son rôle traditionnel de responsable protecteur. Nous embrassons ainsi totalement le point de vue de J. A. Downie, largement étayé dans « Rehabilitating Sir Thomas Bertram »<sup>579</sup> :

The political ideology espoused in *Mansfield Park* is indeed a paternalistic one, in which a range of social responsibilities accompanies the possession of large estates such as Sotherton Court or Mansfield Park [...] In all of her novels, including *Persuasion*, Austen satirizes those who fail to discharge these duties adequately. At the same time, she praises ideal landlords who have the welfare of their tenants and dependents at the forefront of their concerns. Austen does not seek to challenge this ideology, even in *Mansfield Park*. *Austen's "enterprise" in this novel is not to "turn conservative myth sour"; rather, it is to reveal, through satire, the discrepancy between how things are and how, according to the conservative ideology she espouses, they should ideally be*<sup>580</sup>.

Certaines lectures féministes ont avancé l'argument de l'infériorité de Sir Thomas Bertram vis-à-vis de la figure féminine qu'est sa nièce, Fanny : « We see that Sir Thomas Bertram is wrong about really everything, whereas Fanny Price is right about nearly everything », souligne par exemple Margaret Kirkham lorsqu'elle considère *Mansfield Park*<sup>581</sup>. Comme le rappelle J. A. Downie, c'est, néanmoins, aller un peu vite en besogne

---

<sup>578</sup> Voir, parmi d'autres, Margaret Kirkham, *Jane Austen, Feminism, and Fiction*, Brighton-Totowa NJ, Harvester Press, 1983, p. 119 ; mais également Sandra Gilbert et Susan Gubar à propos de *Northanger Abbey* : « this apparently amusing and inoffensive novel finally expresses an indictment of patriarchy that could hardly be considered proper or even permissible in Austen's days. » *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Yale University Press, 1979, p.27.

<sup>579</sup> J. A. Downie, « Rehabilitating Sir Thomas Bertram », *SEL* 50, n° 4, automne 2010, p. 739-758.

<sup>580</sup> *Ibidem*, p. 756 (nous soulignons).

<sup>581</sup> Margaret Kirkham, *Jane Austen, Feminism, and Fiction*, Brighton-Totowa NJ, Harvester Press, 1983, p. xvi.

que d'en conclure que la visée d'Austen est, par conséquent, subversive : « The problem with this analysis is that it fails to consider that Austen's purpose in the novel might be to reinforce rather than to undermine patriarchal authority. »<sup>582</sup> L'intégralité de la conduite de l'héroïne est effectivement guidée par les valeurs morales que son oncle prône et lui a inculquées. Elle a émis une telle objection à jouer la pièce *Lovers' Vows* (« she could never have been easy in joining a scheme which, considering only her uncle, she must condemn altogether », *MP*, 165) parce qu'elle n'a eu de cesse que de penser à ce qu'il aurait jugé bon de faire. Au retour de Sir Thomas Bertram, et face à sa désapprobation, Edmund le souligne avec force pour sa défense : « "We have all been more or less to blame," said he, "every one of us, excepting Fanny. Fanny is the only one who has judged rightly throughout, who has been consistent. Her feelings have been steadily against it from first to last. She never ceased to think of what was due to you." », *MP*, 194, nous soulignons).

En outre, les plus grandes infractions faites au code moral de bonne conduite par le cercle de Mansfield Park (la séduction dans le bois de Sotherton ainsi que les « theatricals ») surviennent en l'absence du patriarche<sup>583</sup>. Ainsi, le texte ne met pas tant en avant la nature tyrannique du père à son retour à Mansfield Park, que, au contraire, son importance pour la famille. Le portrait que la relativement neutre et désintéressée Mrs. Grant dresse de lui à Mary Crawford illustre l'importance de son rôle :

"You will find his consequence very *just and reasonable* when you see him in his family, I assure you. *I do not think we do so well without him. He has a fine dignified manner, which suits the head of such a house, and keeps every body in their place.* Lady Bertram seems more of a cipher now than when he is at home; and nobody else can keep Mrs. Norris *in order*" (*MP*, 167, nous soulignons).

Il est le centre régulateur, sans lequel plus rien ne semble pouvoir fonctionner correctement à *Mansfield Park*. La description équilibrée que fait de lui la voix narrative elle-même, dès l'ouverture du roman, suggère que l'objet est moins de le critiquer intégralement, que de l'établir comme une figure mesurée : « Austen exploits the characteristic eighteenth-century device of thesis and antithesis [...] we see Sir Thomas's

---

<sup>582</sup> J. A. Downie, *op. cit.*, p. 749.

<sup>583</sup> Pour plus de détails sur les absences également répétées de Sir Thomas au cours de l'adolescence de ses filles et sur leur manque d'éducation conséquent (Mrs. Norris n'ayant pas été digne de ce devoir qu'il lui avait confié), voir J. A. Downie, *op. cit.*, p. 745.

strengths and weaknesses carefully balanced, and it will not do to discount the former in order to focus exclusively on the latter. »<sup>584</sup> Sir Thomas est certes fier, mais il a des principes et est mû par un désir de bien faire (« a general wish of doing right », *MP*, 3). C'est cette facette de sa personnalité (« [his] solemn kindness », *MP*, 207 ; « his benevolent paternalism »<sup>585</sup>) que les faits, et notamment sa propre conduite, mettent en valeur, aussi bien avant son départ qu'à son retour. J. A. Downie l'a démontré, Austen met en œuvre diverses stratégies rhétoriques pour le faire apparaître comme un être réfléchi, mesuré et bienveillant. Ses interrogations, à l'occasion de l'adoption de Fanny Price, quant à sa capacité à l'élever convenablement, illustrent, par opposition aux réflexions égoïstes de Mrs. Norris à cette même occasion, son sens des responsabilités et sa bienveillance<sup>586</sup>. En témoigne également le souci dont il fait preuve envers le bien-être de sa fille Maria, lorsque, percevant la frivolité de celui qui lui a demandé sa main – le fortuné Mr. Rushworth –, il lui demande si elle est certaine de son choix, lui indiquant qu'elle aurait tout son soutien et toute sa protection le cas échéant : « He would act for her and release her [from the engagement] [regardless of] every inconvenience [...] if she felt herself unhappy in the prospect of it » (*MP*, 207). La séquence laisse penser, au final, qu'il aurait mieux valu, pour le bien-être de tous, que Sir Thomas impose son avis négatif et soit ainsi plus, et non pas moins, autoritaire<sup>587</sup>. Loin de le condamner, Austen détaille simplement ses errements : ses absences l'ont empêché de transmettre à ses filles un principe essentiel : « that principle of right », « that higher species of self-command, that just consideration of others » (*MP*, 93) ; autrement dit, au-delà du simple *devoir* de politesse (« the politeness which she had been brought up to practise as a duty »), un *état d'esprit* bienveillant. J. A. Downie résume les choses : « their sense of duty is inadequate to override their natural propensity to be governed entirely by self-interest »<sup>588</sup>. Une fois ces erreurs dépeintes, la romancière nous invite ainsi, dans les pages conclusives du roman, à éprouver de la sympathie, voire de la pitié pour cet homme conscient de ses erreurs : « Sir Thomas, poor Sir Thomas, a parent, and conscious of errors in his own conduct as a parent, was the longest to suffer » (*MP*, 479). Ce « poor Sir Thomas » aurait pu être ironique. Pourtant ce n'est pas dans ce sens que le texte nous dirige, comme un dernier mouvement important du texte nous amène à le constater. Austen finit, en effet,

---

<sup>584</sup> J. A. Downie, *op. cit.*, p. 742.

<sup>585</sup> *Ibidem*, p. 750.

<sup>586</sup> Pour plus de détails, voir J. A. Downie, *op. cit.*, p. 742-743.

<sup>587</sup> J. A. Downie, *op. cit.*, p. 750.

<sup>588</sup> *Ibidem*, p. 746.

par rapidement apporter au patriarche le réconfort de la félicité de ses autres enfants (« *comfort was to be found greater than he had supposed, in his other children. [In] Julia's match [...] There was comfort also in Tom [...] Edmund was contributing to his father's ease [etc.]* », *MP*, 480, nous soulignons) ; le mouvement final vient ainsi faire directement écho au commentaire sur lequel s'ouvre le chapitre (« Let other pens dwell on guilt and misery ; I quit such odious subject as soon as I can, *impatient to restore every body, not greatly in fault themselves, to tolerable comfort, and to have done with all the rest.* », *MP*, 479, nous soulignons), pour élever la figure patriarcale ainsi réconfortée à un être digne et rédimé, « not greatly in fault [himself] ».

La majorité des romans d'Austen procèdent de manière analogue, en mettant en scène des pères défaillants dans leur responsabilité et leur autorité protectrice bienveillante. Dans *Pride and Prejudice*, *Emma* et *Persuasion*, les figures paternelles, là encore, brillent par leur absence. Le misanthrope Mr. Bennet, l'hypocondriaque affaibli Mr. Woodhouse et l'égoïste Mr. Elliot ne sont certes pas physiquement absents mais ils restent tout autant mentalement indisponibles. Les erreurs commises par leurs enfants – parfois lourdes, comme la fuite de Lydia dans *Pride and Prejudice*, qui menace de détruire l'honneur de la famille entière – leur sont directement imputés. En témoigne la conscience d'Elizabeth Bennet, pourtant jusqu'à cet épisode relativement admirative de son père : « But she had never felt so strongly as now the disadvantages which must attend the children of so unsuitable a marriage, nor ever been so fully aware of the evils arising from so ill-judged a direction of talents; talents, which, rightly used, might at least have preserved the respectability of his daughters, even if incapable of enlarging the mind of his wife » (*PP*, 155). De la même façon, Anne, délaissée par son père, devra aller quérir des conseils ailleurs, auprès de Lady Russell, qui l'incitera à prendre une décision qu'elle regrettera amèrement (celle de quitter Frédéric Wentworth). Emma, de son côté, non cadrée par son père, totalement inattentif à ses défauts, se croira tout permis, allant jusqu'à jouer avec la destinée d'Harriet. La cible de la critique d'Austen, en conséquence, n'est pas tant le patriarcat que les défauts *personnels* de ces pères mentalement ou physiquement absents.

Outre la satire du patriarcat, le second argument clé de la critique féministe, celui de la vulnérabilité économique et sexuelle des femmes présentée dans les romans et qui nécessairement orienterait leur désir amoureux (voire les inciteraient à se marier pour assurer leur subsistance), n'est pas plus convaincant selon nous. Les figures de proue de ce mouvement, comme Rebecca West, qui ouvrit la recherche sur les études féministes

d'Austen en 1932, avancent ainsi que, pour la romancière, « the position of woman as society dictated it was humiliating, dangerous »<sup>589</sup> ; dans « The Humiliation of Elizabeth Bennet »<sup>590</sup>, Susan Fraiman évoque ainsi la souffrance des femmes dans les sociétés patriarcales<sup>591</sup> et souligne « the economic and sexual vulnerability of girls »<sup>592</sup> mais également « the theme of female disempowerment [in *Northanger Abbey*] »<sup>593</sup>. Sandra Gilbert et Susan Gubar eurent le mérite d'expliquer, dans le détail, en quoi consistait l'impuissance des femmes relevée dans les récits. Comme dans tous les romans d'Austen, elles évoquent essentiellement « the female powerlessness that underlies monetary pressure to marry, the injustice of inheritance laws, the ignorance of women denied formal education, the psychological vulnerability of the heiress or widow »<sup>594</sup>. Les exemples les plus fréquemment convoqués par ces critiques qui voient en Austen une romancière subversive sont *Pride and Prejudice*<sup>595</sup>, *Sense and Sensibility*, et la fin de *Northanger Abbey*, qui présentent les filles Bennet financièrement menacées par le legs de la propriété de Longbourn à leur cousin, mais également Charlotte Lucas se résignant à épouser Mr. Collins, les quatre femmes Dashwood perdant la propriété de Norland Park, forcées d'intégrer une demeure plus humble, Eliza Williams perdue par la trahison de Willoughby et enfin Catherine Morland se faisant bannir de *Northanger Abbey*. Inutile de préciser que *Mansfield Park*, dont la teneur idéologique conservatrice est particulièrement évidente dans l'œuvre d'Austen<sup>596</sup> (*Mansfield* représentant la loi du père), est rarement l'objet des considérations féministes.

Outre cette omission fréquente, nous opposerons quatre arguments majeurs à l'argument selon lequel les récits austéniens serviraient une dénonciation de la vulnérabilité économique et sexuelle des femmes, c'est-à-dire de leur soumission induite

---

<sup>589</sup> Rebecca West, Préface, *Northanger Abbey*, Londres, Jonathan Cape, 1932 ; reproduit dans *Jane Austen: The Critical Heritage, volume 2, 1870- 1940*, B. C. Southam (éd.), Londres, Routledge & K. Paul, 2002 (1987), p. 295.

<sup>590</sup> Susan Fraiman, « The Humiliation of Elizabeth Bennet », *Unbecoming Women: British Women Writers and the Novel of Development*, New York, Columbia University Press, 1993, p. 69-87.

<sup>591</sup> Laurence Mazzeno, *Jane Austen: Two Centuries of Criticism*. New York, Camden House, 2011, p. 117.

<sup>592</sup> Susan Fraiman, Introduction, *Northanger Abbey*, S. Fraiman (éd.), New York, Londres, Norton Critical Edition, 2004, p. x.

<sup>593</sup> *Ibidem*, p. x.

<sup>594</sup> Sandra Gilbert, Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Yale University Press, 2000 (1979), p. 136.

<sup>595</sup> Seule Claudia Johnson, la plus mesurée des critiques féministes, celle dont le point de vue est réellement fondé sur une connaissance approfondie du texte (et celle dont notre point de vue pourrait le plus se rapprocher, comme nous le verrons), admet que *Pride and Prejudice* est plus conservateur que réformiste. Claudia Johnson, *Jane Austen: Women, Politics, and the Novel*, Chicago, University of Chicago Press, 1988, p. 93.

<sup>596</sup> Voir Marilyn Butler, *Jane Austen and the War of Ideas*, Oxford, Clarendon Press, 1975, p. 217.



par le système patriarcal. Le premier est le suivant : le texte n'invite pas particulièrement à la pitié envers les femmes qui choisissent de se marier pour des raisons essentiellement financières. La décision de Charlotte Lucas d'épouser Mr. Collins non pas par amour mais parce qu'il lui assurera une sécurité matérielle (« I ask only a comfortable home », *PP*, 85) va ainsi paraître relativement incompréhensible et, à tout le moins, opportuniste<sup>597</sup>. Elizabeth Bennet, qui a, quant à elle, refusé de s'abaisser à ce point, ne masque pas sa difficulté à comprendre un tel acte (« It was a long time before she became at all reconciled to the idea of so unsuitable a match », *PP*, 85). L'indélicatesse de Mr. Elliot n'est pas nouvelle ; elle nous est déjà apparue à d'autres égards. Même si elle atteint ici son paroxysme (deux jours à peine s'étant écoulés entre sa première demande en mariage à Elizabeth puis sa seconde à Charlotte), elle est cependant moins condamnée, semble-t-il, que l'attitude de la jeune femme (« The strangeness of Mr. Collins's making two offers of marriage within three days, was nothing in comparison of his being now accepted. », *PP*, 85). L'ironie du texte confirme, à deux reprises, la relative insensibilité dont fait preuve Charlotte Lucas lors de cette prise de décision. En effet, deux jours après qu'Elizabeth a décliné la proposition de Mr. Collins, voici comment procède sa serviable amie :

Miss Lucas [']s civility in listening to him [Mr. Collins], was a seasonable relief to them all, and especially to her friend [Elizabeth] [...] [Elizabeth] took an opportunity of thanking her. "It keeps him in good humour," said she, "and I am more obliged to you than I can express." Charlotte assured her friend of her satisfaction in being useful, and that it amply repaid her for the little sacrifice of her time. This was very amiable, but Charlotte's kindness extended farther than Elizabeth had any conception of;—its object was nothing less, than to secure her from any return of Mr. Collins's addresses, by engaging them towards herself. Such was Miss Lucas's scheme (*PP*, 78 et 82).

Le tiret souligne l'existence de ce non-dit central, mensonge par omission permettant d'avancer masquée, à l'insu d'Elizabeth, et qui présente la décision de Charlotte Lucas

---

<sup>597</sup> Il ne s'agit là que d'un exemple ; Patricia Meyer Spacks a, quant à elle, souligné l'ironie tout aussi critique auréolant le mariage intéressé de Lucy Steele au riche héritier Robert Ferrars dans *Sense and Sensibility*. La voix narrative le présente ainsi dans le roman : « The whole of Lucy's behaviour in the affair [...] and the prosperity which crowned it, [...] may be held forth as a most encouraging instance of what an earnest, an unceasing attention to self-interest, however its progress may be obstructed, will do in securing every advantage of fortune, with no other sacrifice than that of time and conscience » (*SS*, 266, nous soulignons) ; dans Patricia Meyer Spacks, *Desire and Truth: Functions of Plot in Eighteenth-Century English Novels*, Chicago, University of Chicago Press, 1990, p. 218.

comme le résultat d'un froid calcul, proche de la malhonnêteté. C'est également son égoïsme que l'antiphrase suivante, couplée à l'ironie de l'adverbe « solely », révèle : « Miss Lucas [...] accepting him solely from the pure and disinterested desire of an establishment » (*PP*, 83).

Le texte incite d'autant moins à la pitié que la recherche de l'époux est implicitement représentée comme une forme de rapacité dans *Pride and Prejudice*. L'aphorisme ouvrant le roman est célèbre (« It is a truth universally acknowledged, that a single man in possession of a good fortune, must be in want of a wife. », *PP*, 3) mais sa suite, pourtant intéressante, est plus rarement mentionnée : « 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. » (*PP*, 3). Dans un habile renversement, qui vient faire des hommes la *propriété* des femmes, c'est en effet la vulnérabilité masculine qui est introduite ici. Les femmes de Longbourn semblent prêtes à fondre aussi rapidement que massivement sur Charles Bingley. Mrs. Bennet le souligne : il faut lui rendre visite dès que possible (« you must visit him as soon as he comes », *PP*, 3) et se méfier des vautours alentour (« Mrs. Long has promised to introduce him [...] [but] I do not believe [she] will do any such thing », *PP*, 5) car ils sont nombreux à convoiter la même proie (« Sir William and Lady Lucas are determined to go [...], Mrs. Long and her nieces must stand their chance [...] if we do not venture, somebody else will », *PP*, 4-5).

De plus – fait généralement laissé de côté par la critique féministe – l'œuvre d'Austen regorge d'hommes économiquement et sexuellement menacés. Dans *The Watsons*, Robert Watson, lui aussi, épouse une femme aisée à la tête d'une fortune de six mille livres, dans l'unique but d'assurer financièrement ses arrières (*TW*, 306). Dans *Sense and Sensibility*, le besoin financier modifie la destinée de deux hommes : Willoughby, qui n'est pas des plus fortunés, rejette Marianne et se marie avec Miss Sophia Grey, à la fortune colossale de cinquante mille livres, pour s'assurer de manière définitive une bonne situation. Edward Ferrars, dont la mère a décidé de lui couper les vivres, de le déshériter et de le renier (*SS*, 188-189) suite à son projet de mariage avec Lucy Steele, est, quant à lui, véritablement menacé d'indigence (« banished [...] ruined [...] shut out for ever from all decent society », *SS*, 211), objet de la pitié non seulement de ceux qui le défendent (Mr. Knightley évoque : « the injustice [...] Mr. Ferrars has suffered from his family », *SS*, 199), mais aussi de ceux pourtant proches de sa mère. Mr. John Dashwood l'avoue lui-même, il ne peut s'imaginer la misère d'Edward (« I cannot conceive a situation more deplorable [...] I cannot picture to myself a more wretched

condition », *SS*, 189). Dans *Pride and Prejudice*, Austen semble même vouloir tirer un trait définitif sur l'image stéréotypée de la demoiselle en détresse. Elle inverse, en effet, le cliché, en faisant d'un homme, George Wickham, « *a man in distressed circumstances* » (*PP*, 102, nous soulignons). Le jeune homme, qui n'a pas suffisamment d'argent pour pouvoir suivre ce que son cœur lui dicte, doit se rabattre sur Miss King parce qu'elle vient d'hériter de dix mille livres : « *she [Elizabeth] would have been his only choice, had fortune permitted it. The sudden acquisition of ten thousand pounds was the most remarkable charm of the young lady, to whom he was now rendering himself agreeable* », (*PP*, 100). À Mr. Gardiner, qui blâme l'attitude quelque peu cavalière de Wickham (« "But he paid her not the smallest attention, till her grandfather's death made her mistress of this fortune [...] there seems indelicacy in directing his attentions towards her so soon after this event." », *PP*, 102), Elizabeth rappelle ainsi que nul n'est à l'abri d'une urgence financière : « A man in distressed circumstances has not time for all those elegant decorums which other people may observe. If *she* does not object to it, why should *we*? », (*PP*, 102). Le Colonel Fitzwilliam (cousin de Mr. Darcy), lui aussi, indique que les hommes ne font pas exception, qu'ils ne sont pas moins vulnérables que les femmes : « I may suffer from the want of money. Younger sons cannot marry where they like. » (*PP*, 121). S'il réfère ici à la loi de la primogéniture, voulant que ce soit l'aîné de la famille qui hérite des biens principaux, et notamment de la propriété familiale, la référence ne constitue nullement une critique ciblée du système patriarcal. Elle signale que les hommes, même relativement fortunés, ne souffrent pas moins et ne sont pas plus maîtres de leur destinée que les femmes, car, rappelons-le, Edward Ferrars lui aussi, sombre dans la pauvreté alors qu'il est pourtant l'aîné de la famille, et d'une famille fortunée (« Born to the prospect of such affluence », *SS*, 189). C'est qu'il a été déshérité au profit de son frère cadet, Robert Ferrars ; coup du sort terrible que John Dashwood souligne : « "Can any thing be more galling to the spirit of a man [...] than to see his younger brother in possession of an estate which might have been his own? Poor Edward! I feel for him sincerely." » (*SS*, 190). Elinor relève même la double injustice de la situation, dès lors qu'elle fait connaissance avec Robert :

Elinor was left to improve her acquaintance with Robert, who, by the gay unconcern, the happy self-complacency of his manner while enjoying so unfair a division of his mother's love and liberality, to the prejudice of his banished brother, earned only by his own

dissipated course of life, and that brother's integrity, was confirming her most unfavourable opinion of his head and heart. (SS, 211)

La série d'antithèses souligne qu'Edward, l'aîné, a tout perdu, bien qu'il soit moralement largement plus méritant, droit et bon que son frère. Nul n'est ainsi préservé de quoi que ce soit dans les romans d'Austen. La précarité peut affecter tout un chacun et les femmes ne sont pas la cible particulière de la romancière ; Mrs. Smith résume les choses ainsi : « *a man or woman's marrying for money is too common* » (P, 133, nous soulignons).

L'argument selon lequel Austen révélerait la dépendance insupportable des femmes envers les hommes ne nous paraît pas, non plus, réellement fondée. Encore une fois, si tant est qu'on veuille bien prendre pour point de départ le *texte*, et non la situation incomparable des femmes au XXI<sup>e</sup> siècle et à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, force est de constater qu'aucune réelle forme de « gender protest » n'émerge des récits d'Austen à ce niveau. Réfuter le féminisme d'Austen est une prise de position relativement délicate, car arguer du conservatisme de la romancière revient à prendre le risque de se voir taxer de superficialité soi-même. Bien que nous partagions le point de vue de plusieurs éminents critiques<sup>598</sup>, il est toujours plus aisé de laisser entendre que seuls ceux qui perçoivent le féminisme de la romancière ont saisi la véritable ironie du texte, ne se sont pas arrêtés au sens de surface mais ont eu accès au sens profond de son œuvre. Pourtant, comment ne pas parler de *contresens* pour ces critiques féministes avançant qu'Austen dépeint la souffrance provoquée par la dépendance féminine quand, au regard du texte, on note le nombre de femmes qui non seulement refusent des demandes en mariage, mais sont à la tête de fortunes colossales, sur lesquelles, de plus, dépendent certains hommes ? Pour rappel, dans *Emma*, l'héroïne décline la demande de Mr. Elliot ; dans *Mansfield Park*, Fanny Price rejette celle d'Henry Crawford ; dans *Northanger Abbey*, Isabella Thorpe met un terme à son projet de mariage avec Mr. Morland ; dans *Persuasion*, Anne écarte la première demande du Capitaine Wentworth ; dans *Pride and Prejudice*, enfin, Elizabeth dédaigne pas moins de deux demandes en mariage : celle de Mr. Collins puis celle de Mr. Darcy, malgré l'attractivité de sa situation aisée. En outre, nombreuses sont les femmes, héroïne comme personnages secondaires, à la tête de grandes fortunes dans les romans

---

<sup>598</sup> « The British scholar Deirdre le Faye [...] was generally critical of the entire feminist revision in Austen studies », Laurence Mazzeno, *Jane Austen: Two Centuries of Criticism*, New York, Camden House, 2011, p. 112. Outre Deirdre Le Faye, d'autres comme Marilyn Butler, mais également les plus mesurés Tony Tanner et Pierre Goubert, par exemple, ne furent pas en faveur d'une lecture « genrée » de l'œuvre d'Austen, plus enclins à penser qu'elle s'interrogeait sur la nature humaine dans son ensemble.

d'Austen. L'héroïne d'*Emma*, qui possède trente mille livres, est loin d'être en détresse financière (« with very little to distress or vex her », E, 5), tout comme Mrs. Churchill dans le même roman. Lady Russel, l'amie de l'héroïne de *Persuasion*, est quant à elle indépendante. Les romans habituellement cités par la critique féministe ne font pas exception : dans *Pride and Prejudice*, comment oublier Lady Catherine de Bourgh, la tante de Darcy vivant dans la somptueuse demeure de Rosings, ou, dans *Sense and Sensibility*, Mrs. Ferrars et sa fille Fanny Dashwood ? N'oublions pas que la fortune de certains hommes leur provient de leur mère ou de leur épouse, voire des deux : tel est le cas de John Dashwood dans ce même roman (« The son, a steady respectable young man, was amply provided for by the fortune of his mother, which had been large [...] By his own marriage, likewise, which happened soon afterwards, he added to his wealth. », SS, 5).

L'argument selon lequel la romancière dépeindrait la triste vulnérabilité sexuelle des femmes n'est pas moins abusif. Il suffit de noter l'emprise que leurs charmes exercent sur les hommes. Chez Austen, les personnages masculins ne sont, en effet, pas moins désarmés que les personnages féminins dans le domaine du cœur. Nous l'avons noté, dans *Pride and Prejudice*, Mr. Bennet n'a épousé l'écervelée Mrs. Bennet que parce qu'il avait succombé à sa beauté (*PP*, 155). Mr. Darcy souligne, quant à lui, le pouvoir des femmes sur les hommes, qui semble aller jusqu'à faire d'eux de simples proies : « there is meanness in all the *arts* which ladies sometimes condescend to employ for *captivation* » (*PP*, 28, nous soulignons). Lady Susan, dans le roman éponyme, est l'illustration parfaite du pouvoir captivant que la beauté féminine peut exercer sur les hommes dans les romans d'Austen. La perfection de ses traits (« excessively pretty », « beautiful », etc.) suscite l'admiration de tous, femmes (« I have seldom seen so lovely a woman as Lady Susan », écrit Mrs. Vernon, *LS*, 214) comme hommes (« [Reginald de Courcy] said he could not be surprised at any effect produced on the heart of Man by such Loveliness and such Abilities », *LS*, 218).

Au risque de décevoir, là encore, la critique féministe, cela ne revient pas à dire de manière ironique que le rôle d'une femme se cantonne à être simplement physiquement attirante. Si les femmes dépourvues d'attraits physiques ne sont pas en reste d'éloges ou de succès (au sein de la même famille, Miss Campbell se marie ainsi, sans difficulté aucune, avant Jane Fairfax, alors que cette dernière, élevée avec elle, s'avère dotée d'une beauté et d'accomplissements largement supérieurs dans *Emma*), la plupart combinent beauté et intelligence. Dans leur ensemble, les hommes ne demandent point aux femmes

d'être ignorantes ou de masquer leurs savoirs. Mr. Darcy est ainsi séduit par les *yeux* d'Elizabeth, c'est-à-dire par leur beauté aussi bien que par l'intelligence qu'ils trahissent. L'emprise qu'a Lady Susan sur les hommes est, elle aussi, toujours définie comme le résultat de la combinaison de ses atouts physiques et intellectuels, la conjonction de coordination « and » venant invariablement lier ces deux éléments composant sa personne (« such loveliness and such abilities » ; « her Beauty and Abilities » *LS*, 224).

Serait-ce dans cette considération de la puissance féminine, dès lors, que résiderait le féminisme d'Austen ? Pareille affirmation nous paraîtrait déjà plus judicieuse que les précédentes. Pourtant, là encore, la position austénienne nous semble être moins subversive que traditionnelle car le pouvoir féminin n'est jamais envisagé positivement. Toutes les figures d'autorité féminine sont désignées non seulement comme monstrueuses, mais comme illégitimes. Nous suivons, par conséquent, le point de vue de Tara Ghoshal Wallace, énoncé à propos de *Sense and Sensibility* et dont nous montrerons la validité dans les autres romans : « [critics shouldn't] overlook the book's attitude towards female power, an attitude which is negative, cautionary, devaluating »<sup>599</sup>. Pour celle dont la réflexion critique aura pour objet de démontrer que : « *Sense and Sensibility* is a text that reveals Austen's anxieties about female authority », le roman constitue en effet « Austen's most antifeminist book ». Pourtant, si *Sense and Sensibility* présente deux femmes à l'autorité outrecuidante, *Emma*, qui s'intéresse à l'exigence sans commune mesure de Mrs. Churchill, *Pride and Prejudice*, qui décrit l'impudence et la tyrannie de Lady Catherine de Bourgh, et *Lady Susan*, qui va jusqu'à mettre sur le devant de la scène une héroïne des plus puissantes et monstrueuses de froideur, présentent un point de vue tout autant réfractaire au pouvoir féminin. La majorité des romans envisage le matriarcat, ou, à tout le moins, la puissance féminine, comme un abus de pouvoir. Nina Auerbach l'a souligné, à propos de *Pride and Prejudice* et de ce « monster of misgouvernement »<sup>600</sup> qu'est Lady Catherine de Bourgh : « Female power is synonymous with power abused »<sup>601</sup>. Dans *Sense and Sensibility*, l'autorité de Fanny Dashwood est mise en avant dès le volume I, chapitre 2, intégralement dédié à sa manipulation de John Dashwood, son époux. En habile figure « diabolique », elle le contraint, sans qu'il s'en aperçoive, et tout en clamant l'importance des liens familiaux à ses yeux, à prendre une décision aux antipodes de ce qu'il jugeait bon de faire, c'est-à-dire de subvenir

---

<sup>599</sup> Tara Ghoshal Wallace, *Jane Austen and Narrative Authority*, New York, Saint Martin's, 1995, p. 31.

<sup>600</sup> Nina Auerbach, *Communities of Women: An Idea in Fiction*, Cambridge, Harvard University Press, 1978, p. 51.

<sup>601</sup> *Ibidem*, p. 50.

financièrement aux besoins de ses demi-sœurs, comme le lui avait pourtant demandé son père sur son lit de mort. Fanny est ainsi associée non seulement à une figure d'autorité soumettant son mari à son bon vouloir, mais, simultanément, à un être égoïste, sans égards pour sa famille. Cette hostilité est décriée par la voix narrative, comme l'indique la description savoureusement ironique de la rencontre entre Fanny Dashwood et Lady Middleton : « Lady Middleton was equally pleased with Mrs. Dashwood. There was a kind of *cold hearted selfishness on both sides, which mutually attracted them* » (SS, 162, nous soulignons). On notera ainsi, au passage, que l'expulsion des femmes Dashwood de Norland Park ne représente pas uniquement la vulnérabilité féminine, mais, dans le même temps, l'autorité monstrueuse de Fanny, qui est celle qui les contraint de partir, comme elle sera celle qui congédiera prématurément les Miss Steele (qu'elle avait conviées à venir passer quelques jours dans son appartement londonien de Harley Street), en les chassant on ne peut plus rudement :

with such screams as reached your brother [Mr. Dashwood]'s ears, [...] [she] scolded like any fury, and soon drove her [Lucy Steele] into a fainting fit. Nancy, she fell upon her knees and cried bitterly [...] Mrs. Dashwood declared they should not stay a minute longer in the house and your brother was forced to go down upon *his* knees too, to persuade her to let them stay till they had packed up their clothes. (SS, 182)

La monstruosité de Fanny est clairement établie. La violence de son autorité met à terre tout ceux qui l'entoure : Lucy s'évanouit, Nancy tombe à genoux ; nul n'y échappe, pas même son époux. Elle est une furie, dont les cris déchirants soulignent la nature indomptable.

Telle mère, telle fille : Mrs. Ferrars apparaît, elle aussi, comme un tyran dirigeant avec monstruosité l'ensemble de sa famille. Elle est celle qui déshérite et banni Edward. Il est ainsi impossible de parler du pouvoir coercitif des patriarches et de leurs fils (« Eliza's story, like so much of the central matter of *Sense and Sensibility*, indicts the licence to coercion, corruption [...] available to grasping patriarchs and their sons »<sup>602</sup>) puisque l'expulsion des femmes Dashwood est le résultat de la monstruosité de Fanny, et le rejet d'Edward, celui de Mrs. Ferrars, véritable monstre elle aussi. Suite à la répudiation de son fils Edward, parce qu'il envisageait d'épouser Lucy Steele, puis à celle de son deuxième fils, Robert, parce que ce fut lui qui, au final, s'unit à cette dernière, la

---

<sup>602</sup> Claudia Johnson, *Women, Politics and the Novel*, Chicago, Chicago University Press, 1988, p. 56.

réconciliation filiale, seule action maternelle et positive associée à Mrs. Ferrars, est décrite de la manière suivante :

After a proper resistance on the part of Mrs. Ferrars, just so violent and so steady as to preserve her from that reproach which she always seemed fearful of incurring, the reproach of being too amiable, Edward was admitted to her presence, and pronounced to be again her son.

Her family had of late been exceedingly fluctuating. For many years of her life she had had two sons; but the crime and annihilation of Edward a few weeks ago, had robbed her of one; the similar annihilation of Robert had left her for a fortnight without any; and now, by the resuscitation of Edward, she had one again.

In spite of his being allowed once more to live, however, he did not feel the continuance of his existence secure, till he had revealed his present engagement (SS, 264).

Trois points clés ressortent du passage. La violence extrême des actes de Mrs. Ferrars est mise en exergue par l'emploi de mots forts (« résistance », « so violent », « crime », « annihilation »). Son autorité est, en outre, doublement dénoncée par la voix narrative. Elle apparaît, en premier lieu, éminemment risible tant elle est excessive ; ce que fait ressortir l'ironie de l'antithèse (« fearful of incurring *the reproach of being too amiable* », nous soulignons). Sa tyrannie est, en second lieu, associée non seulement à la transgression de la loi morale (« proper resistance [...] just so violent ») mais à celle de la loi juridique ainsi que de la logique. En effet, sa capacité à outrepasser les droits légaux, en ayant droit de vie ou de mort sur chacun des membres de sa famille (« the crime and annihilation of Edward [...] the similar annihilation of Robert ») va jusqu'à prendre la forme d'un pouvoir défiant les lois du possible et de l'entendement humain : « the resuscitation of Edward [...] allowed once more to live » traduit la nature irrationnelle et démoniaque de ses actions.

À ce titre, Lady Catherine de Bourgh présente, dans *Pride and Prejudice*, des similitudes frappantes avec les deux figures d'autorité citées précédemment. Elle aussi est caractérisée par son mépris d'autrui et ses gestes dépeints comme transgressifs. Son attitude est clairement établie comme tyrannique (« dictating to others [...] delivering her opinion on every subject in so decisive a manner as proved that she was not used to have her judgement controverted », *PP*, 108-109), narcissique (« whatever she said, was spoken in so authoritative a tone, as marked her self-importance », *PP*, 108) et impudente (« so much dignified impertinence », *PP*, 111 ; « with an air more than usually



ungracious » ; « more than usually insolent and disagreeable », *PP*, 229 et 230). L'anormalité de cette autorité transparaît dans son penchant à être considérée comme une puissance divine ; Lady Catherine de Bourgh semblant par exemple, et ce de manière insensée, être à même de dicter le temps qu'il fera le lendemain : « the party then gathered around the fire to hear Lady Catherine determine what weather they were to have on the morrow » (*PP*, 111).

Autorité féminine et irrespect, non seulement de son prochain mais de sa famille et de ses enfants, semblent également aller de pair pour Mrs. Churchill dans *Emma* et l'héroïne de *Lady Susan*. La famille d'Enscombe est soumise à la domination de Mrs. Churchill, celle-ci dictant tous les mouvements de celui qu'elle a élevé comme son fils, Frank, et qu'elle empêche de rendre visite à son père. Tous les personnages soulignent son irascibilité et son contrôle sur le jeune homme : « [Frank's visit] seems to depend upon nothing but the ill-humour of Mrs. Churchill » (*E*, 96), dit ainsi Emma, dont l'impression est confirmée par la propre belle-mère de Frank : « Mrs. Churchill rules at Enscombe, and is a very odd-tempered woman; and his coming now, depends upon her being willing to spare him. » (*E*, 96). Son incapacité à assurer le bonheur de ses enfants, voilà qui est souligné par Isabella Knightley : « "I never think of that poor young man without the greatest compassion. To be constantly living with an ill-tempered person, must be dreadful. [...] What a blessing, that she never had any children! Poor little creatures, how unhappy she would have made them!" » (*E*, 97). Lady Susan, qui soumet tous les hommes à son bon vouloir, apparaît comme un monstre principalement pour cette même raison : « [she is] an unprincipled woman » (*LS*, 218) ; si, on l'a vu, elle transgresse les lois morales et menace d'enfreindre à trois reprises la loi juridique, elle n'éprouve aucun respect, non plus, pour les liens familiaux et même du sang. Non seulement elle est incapable d'assurer le bonheur de sa fille unique, mais elle n'en éprouve nullement le souhait, préférant lui vouer une haine féroce. Elle dresse un tel portrait d'elle (« the greatest simpleton on earth », « the torment of my life », *LS*, 208), que tout un chacun, le lecteur y compris, la croit au départ être « a perverse girl » (*LS*, 228), bien que des excuses puissent lui être trouvées (« she has been sadly neglected however, and her Mother ought to remember it », *LS*, 228). Seule une rencontre entre la jeune femme et sa tante révélera la véritable nature de sa relation avec sa mère : « from what I can see of the behaviour of each to the other, the invariable severity of Lady Susan and the silent dejection of Frederica, I am led to believe [...] that the former has no real Love for her daughter, and has never done her justice or treated her affectionately. » (*LS*,

232). Voilà peut-être le plus choquant chez Lady Susan : « [her] inattention if not unkindness to her own child » (LS, 210). Tel est bien l'ultime problème qui ressort de la puissance féminine : elle est toujours néfaste à la famille.

S'interroger sur les relations homme-femme chez Austen revient, en somme, à percevoir que tout part à vau-l'eau dès lors que le devoir de fidélité n'est plus respecté, dès lors que la femme n'a plus pour responsabilité d'assurer la félicité de ses enfants et de son époux<sup>603</sup>, dès lors que l'homme n'agit plus en responsable, de son domaine, mais surtout de sa famille, qu'il a pour devoir de nourrir et protéger. C'est comprendre, au final, qu'Austen ne récuse pas l'ensemble de la société et du système patriarcal mais réaffirme, au contraire, la centralité des rôles masculins et féminins traditionnels en dépeignant ces formes corrompues, ces manquements aux statuts paternels et maternels idéaux qu'elle définit comme essentiels au fonctionnement harmonieux d'une société. C'est se rendre compte, enfin, que toute défaillance à ces rôles traditionnels a un impact sur la *famille*, et que le maintien de ceux-ci est en réalité, avant tout, au service d'une défense de ce qui constitue le dernier pilier de l'idéologie conservatrice. Au même titre que la propriété terrienne et l'institution du mariage, la structure familiale est au centre des préoccupations d'Austen, qui, au-delà des différences entre hommes et femmes, s'intéresse ainsi avant tout à la nature humaine dans son ensemble.

-L'« ascèse pour le désir » ou l'exigence de l'écran

Le rappel de l'existence de barrières et de cadres sociaux et moraux, à l'intérieur desquels hommes comme femmes sont sensés évoluer, trouve sa raison d'être dans une volonté de limiter le déchaînement de la violence, c'est-à-dire sa propagation du simple « désir selon l'Autre » à la « crise mimétique », de la violence ponctuelle à la crise pérenne du tous contre tous. Il est une seconde tentative d'endiguement de la violence, néanmoins, qui consiste non plus à canaliser son expansion pour éviter le chaos généralisé, mais à la maîtriser à son point de départ. Comment, au sein d'un unique maillon du désir, juguler la rivalité entre le sujet désirant et le médiateur ? La réponse de Girard est également celle d'Austen. La solution est l'« exigence ascétique du désir » :

---

<sup>603</sup> « The ideal woman was to engage in activities that served the family, contributing either to the pleasures of her husband or to the education of her children », Deborah. Kaplan, *Jane Austen Among Women*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1992, p. 97.

« tout désir qui se montre peut susciter ou redoubler le désir d'un rival. Il faut donc *dissimuler* le désir pour s'emparer de l'objet. »<sup>604</sup> Feindre l'indifférence, masquer le ressenti intérieur et privé, élever un nouveau rempart protecteur entre la profondeur et la surface, entre le moi et l'Autre, telle est l'exigence de la romancière. Nous avons commencé à le voir dans notre partie sur la « théâtralité des relations sociales », le cri du cœur doit être tu pour une première raison principale, morale. Austen en justifie néanmoins la nécessité d'une seconde manière. Ce sera celle du recours *stratégique* à l'écran : l'accès à l'objet du désir (à l'époux ou à l'épouse, en somme) est facilité par la feinte de l'indifférence. En d'autres termes, chez Austen, quoi qu'il advienne, l'écran doit primer sur le cri<sup>605</sup>.

L'écran a tout d'abord ses raisons morales ; rappelons-le brièvement en nous concentrant sur le contexte du désir amoureux, afin de mettre en exergue la primauté donnée dans les romans à la limite protectrice, à la barrière et à l'écran, voire au *mur* du silence. Ne rien laisser transparaître, garder et prendre sur soi constitue un devoir auquel tout individu doit chercher à se plier par bienséance, par respect des bonnes manières et ainsi d'autrui, mais également parce que telle est la voie d'accès à la félicité. *Persuasion* l'énonce clairement à travers son héroïne, dont l'émoi amoureux est calmé par les mots durs du Capitaine Wentworth : « She soon began to rejoice that she had heard them. They were of sobering tendency; they allayed agitation; *they composed, and consequently must make her happier.* » (*P*, 41). Le principe est celui du stoïcisme : c'est dans la mesure, l'ordre et le contrôle que l'on tire sa félicité<sup>606</sup>. D'où le conseil de l'héroïne au capitaine Benwick, veuf fragile pleurant sa femme (« [with] feelings glad to *burst their usual restraints* », *P*, 67, nous soulignons) et s'adonnant parallèlement à la lecture de la poésie romantique : le lyrisme (« the tenderest songs of the one poet and all the impassioned descriptions of hopeless agony of the other », *P*, 67) est dangereux, sinon inutile (« seldom safely enjoyed by those who enjoyed it completely; [...] the strong feelings which alone could estimate it truly, were the very feelings which ought to taste it but sparingly », *P*, 68). La prose est, au contraire, ce vers quoi il faut tendre, car elle est

---

<sup>604</sup> René Girard, *Mensonge Romantique et Vérité Romanesque*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1961, p. 184, nous soulignons.

<sup>605</sup> Nous n'avons fait ici qu'adapter en français l'habile formulation de Tony Tanner, qui évoque cette dichotomie en ces termes, comme « [a] quiet struggle between screaming and screening », Tony Tanner, *Jane Austen*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1986, p. 90.

<sup>606</sup> Pour plus de détails sur cet enseignement philosophique issu de ses lectures de Samuel Johnson (« Fortitude and stoical endurance are the virtues which Dr. Johnson inculcates »), voir Frank Bradbrook, *Jane Austen and her Predecessors*, Cambridge, Cambridge University Press, 1966, p. 14 et p.11-14.

protectrice, « *calculated to rouse and fortify the mind* » (P, 68, nous soulignons). L'image implicite de la fortification n'est pas anodine ; elle témoigne de la nécessité d'élever des *remparts protecteurs* visant à tenir à distance les passions et remous intérieurs.

La limite protectrice de l'écran est également convoquée par décence et respect pour autrui, lorsque, suite aux déclarations amoureuses de leurs prétendants, les héroïnes se retrouvent bouillonnantes d'impatience et d'excitation. Anne Elliot éprouve par exemple de la difficulté à recouvrer la raison suite à l'aveu écrit des sentiments du Capitaine : « *such a letter was not to be soon recovered from* » (P, 158), la polysémie du verbe annonçant obliquement l'idée de couverture, d'écran ou de couvercle devant contenir les bouillonnements intérieurs ; fermeture qui sera développée plus loin (« *the absolute necessity of seeming like herself produced then and immediate struggle [...] smiles [were] reined in and spirits dancing in private rapture* » (P, 158 et 160, nous soulignons). C'est par devoir de ne pas penser qu'à soi mais d'abord à sa famille que l'écran est nécessaire, comme le rappelle Emma, au comble de la joie suite à la déclaration de Mr. Knightley mais s'efforçant de la juguler pour remplir ses devoirs familiaux : « *it was with difficulty that she could summon enough of her usual self to be the attentive lady of the house, or even the attentive daughter* » (E, 341). Ce sont bien les limites imposées par la bienséance (« *the bounds of decorum* », PP, 85) qui feront qu'Elizabeth Bennet masquera l'ampleur de son incompréhension à l'annonce du mariage entre son amie Charlotte et Mr. Collins. Dans *Sense and Sensibility* également, Elinor manquera de bondir de surprise en apprenant que le mariage entre Edward et Lucy n'a pas eu lieu et qu'Edward est ainsi encore libre, avant de parvenir à masquer le jaillissement de son émotion derrière l'abri d'une porte (« *Elinor could sit it no longer. She almost ran out of the room, and as soon as the door was closed, burst into tears of joy, which at first she thought would never cease.* », SS, 254, nous soulignons).

Dans le droit fil de cette imagerie, il est un mur qui paraît tout aussi essentiel et qui est tout autant valorisé dans le texte austénien : celui du silence. Dans un monde où les échanges sont souvent conventionnels et les paroles répétitives, creuses, voire sans queue ni tête, Austen laisse entendre que mieux vaudrait, à certaines occasions, savoir se taire. Prendre part à des échanges vides de sens revient en effet à encourir un double risque. Celui, tout d'abord, de prolonger ces conversations superficielles. Les conséquences probables d'une telle prolongation étant à l'évidence l'ennui mortel et, de fait, afin de se prémunir de cet ennui, le refus du lien social (on pense à Mr. Bennet se réfugiant dans le silence de sa bibliothèque). Le second risque encouru à vouloir

poursuivre de tels échanges discursifs est celui de se faire contaminer par ces propos communs. L'esprit le plus sagace s'érode à force d'arguments de bas étages, de sujets prosaïques ou galvaudés<sup>607</sup>. Face à ces différents risques, de fragmentation sociale ou d'indistinction générale, le silence apparaît dès lors comme une option fort sage. C'est ce que confirme Elinor dans *Sense and Sensibility*, qui vient valoriser le silence par opposition au flot de paroles creuses :

Mrs. Jennings [...] was an everlasting talker [who] from the first had regarded her with a kindness which ensured her a large share of her discourse. She had already repeated her own history to Elinor three or four times; and had Elinor's memory been equal to her means of improvement, she might have known very early in their acquaintance, all the particulars of Mr. Jennings's last illness, and what he said to his wife a few minutes before he died. Lady Middleton was more agreeable than her mother, only in being more silent. (SS, 42).

Le silence est en effet valorisé dans cette ironie finale, qui tire ses effets d'un contraste rythmique et syntaxique évident entre la longueur de la phrase associée à la loquace Mrs. Jennings et la brièveté de celle associée à sa silencieuse fille. Pour de nombreux personnages, le silence est signe d'intelligence. Lorsqu'elle commente l'attitude silencieuse de Lady Middleton, Elinor regrette que son aphasie ne soit pas de cet ordre-là : « Elinor needed little observation to perceive that her reserve was a mere calmness of manner with which sense had nothing to do. » (SS, 42)

Le silence est non seulement un signe d'intelligence mais de moralité. Il caractérise, du reste, les personnages les plus nobles d'un point de vue éthique. Le futur époux de Marianne, Colonel Brandon, est ainsi présenté de la sorte dans *Sense and Sensibility* : « he was silent and grave » (SS,27) ; caractéristique principale qui nous sera rappelée à diverses reprises, car cet homme (« a silent man of five and thirty », SS, 38) est clairement associé au récit enchâssé des femmes Williams, œuvrant pour autrui en toute discrétion, dans les plis du texte. Fanny Price est, quant à elle, constamment associée aux

---

<sup>607</sup> Par exemple – cela n'a pas échappé à R. Bodenheimer et A. Duckworth – le riche sujet esthétique du pittoresque (*the Picturesque*) est traité de manière raccourcie par les personnages admirant le paysage dans *Northanger Abbey* (NA, chapitre 14) et dans *Sense and Sensibility*, Marianne relevant que la théorie esthétique est devenue « a mere jargon » (SS, 71), « a descriptive vocabulary which predetermines what is to be seen and valued », Rosemarie Bodenheimer, « Looking at the landscape in Austen », *Studies in English Literature, 1500-1900*, Vol. 21, n° 4, Nineteenth Century, Automne 1981, p. 608 ; et Alistair Duckworth, *The Improvement of the Estate Estate: a Study of Jane Austen's Novels*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1971, p. 96.

termes « quiet » et « tranquility » dans *Mansfield Park*<sup>608</sup>. Malgré sa joie presque débordante (« her heart *swelled* with joy », *MP*, 464, nous soulignons) lors du retour à Mansfield après plus de trois mois de pénitence à Portsmouth, elle gardera le silence, tout comme sa sœur Susan, par respect pour son cousin, consumé de tristesse suite aux fugues de ses sœurs. Dans cette séquence, l'image de l'écran devant primer sur le débordement est nette : « Sitting forwards, however, and screened by her bonnet, those smiles were unseen. The Journey was [...] a silent one. » (*MP*, 464). Les pages qui concluent *Pride and Prejudice* témoignent également de la valeur associée à cette attitude contenue, embrassée par les deux héros malgré sa difficulté :

she [Elizabeth] saw Mr. Darcy exposed to all the parading and obsequious civility of [Mr. Collins]. He bore it however *with admirable calmness*. He could even listen to Sir William Lucas, when he complimented him on carrying away the brightest jewel of the country and expressed his hopes of their all meeting frequently at St. James's, *with very decent composure*. If he did shrug his shoulders, it was not till Sir William was *out of sight*. Mrs. Philip's vulgarity was another, and perhaps a greater tax on his forbearance [...] Elizabeth did all she could, to *shield* him from the frequent notice of either, and was very anxious to keep him to herself, and to those of her family with whom he might converse without mortification. (*PP*, 251, nous soulignons)

La noblesse morale de Mr. Darcy se traduit par ce silence poli envers et contre tout ; envers les sentiments surfaits, la flagornerie, la vulgarité générale, en somme. Telle est sa force : il ne se soustrait pas à cette société déplaisante ; il ne se retire pas en bon héros Romantique désabusé et misanthrope tonnante contre la bêtise humaine ; il ne sort pas de ses gonds, pas plus qu'il ne tourne les talons, comme un individu moderne s'empresserait certainement de le faire. Lui fait figure de la mesure, du centre stable s'efforçant de tenir au sein de toute cette démesure. Si cette incarnation du calme olympien apparaît comme noble et admirable, c'est que son silence est poli et non froid. Point de fierté glaciale tenant les autres à distance chez Mr. Darcy. L'ironie présente dans la description de son haussement d'épaule caché et furtif, seule incartade à la lourde chape de silence qu'il s'impose (« If he did shrug his shoulders, it was not till Sir William was out of sight. »), nous fait sourire ; elle l'humanise en témoignant de ses efforts généreux malgré l'inconvenance ambiante.

---

<sup>608</sup> Marilyn Butler, *Jane Austen and the War of Ideas*, Oxford, Clarendon Press, 1975, p. 238-239. Pour plus de détails sur la dichotomie silence / bruits et son implication morale, voir p. 237-240.

Austen semble vouloir nous convaincre de la primauté de l'exigence ascétique malgré sa difficulté, en révélant, au-delà de la nécessité stoïque et morale de la décence, la nécessité *stratégique* de feindre l'indifférence.

L'écran du désir est au cœur des préoccupations de *Sense and Sensibility*. L'existence de cette surface apparemment glacée, masquant la flamme de l'amour d'Elinor et d'Edward, choque Marianne au plus haut point. «—There is a something wanting— » (SS, 15), relève-t-elle à propos du jeune homme. Il lui manque l'ardeur (« that fire », SS, 15) ; Marianne ne peut souffrir son manque d'ouverture (« such impenetrable calmness, such dreadful indifference! », SS, 16). Mais cette indifférence affichée n'est pas le seul fait d'Edward ; Elinor, elle aussi, use du même couvercle glacé lorsqu'elle représente ses sentiments, comme le lui reproche sa sœur :

"I do not attempt to deny, " said she, "that I think very highly of him—that I greatly esteem him, that I like him."

Marianne here burst forth with indignation—

"Esteem him! Like him! Cold-hearted Elinor! Oh! Worse than cold-hearted! Ashamed of being otherwise. Use those words again and I will leave the room this moment."

Elinor could not help laughing. "Excuse me," said she; "and be assured that I meant no offence to you, by speaking, in so quiet a way, of my own feelings. Believe them to be stronger than I have declared; [...] I am by no means assured of his regard for me. There are moments when the extent of it seems doubtful; and till his sentiments are fully known, you cannot wonder at my wishing to avoid any encouragement of my own partiality, by believing or calling it more than it is." (SS, 18)

La différence de nature des deux jeunes femmes est flagrante. La typographie le soulignera dans l'intégralité du premier volume, accordant essentiellement à Elinor le tirt du non-dit, cette limite horizontale venant comme bloquer les tréfonds de son être, et à Marianne la verticalité perçante du point d'exclamation, signe de ses jaillissements émotionnels. Elinor apporte néanmoins une justification morale à son indifférence apparente : n'étant pas certaine de la réciprocité de ses sentiments amoureux, elle ne peut enfreindre les règles de la bienséance en dévoilant son amour, au risque d'encourir le déshonneur d'un désaveu public. Elle conseille d'ailleurs à sa sœur d'adopter pareille attitude et de masquer un tant soit peu son amour pour Willoughby : « [Elinor] wished

that it were *less openly shewn*; and once or twice did venture to suggest *the propriety of self-command* to Marianne. » (SS, 41). La sagesse de ce point de vue est, en outre, mise en exergue par la voix narrative, dont l'opinion identique à celle d'Elinor transparaît à travers l'emploi d'adverbes ou d'adjectifs incitant à se ranger derrière la surface protectrice de l'écran. La description de Mrs. Dashwood est ainsi teintée d'un discret commentaire narratorial : « Mrs. Dashwood entered into all their feelings with a warmth which left her no inclination for checking this *excessive* display of them. » (SS, 41, nous soulignons). L'attitude de Marianne est dénoncée par un adverbe dépréciatif : « Marianne spoke *inconsiderately* what she really felt » (SS, 72, nous soulignons).

Pourtant, malgré la limpidité et la légitimité de l'explication de sa sœur, Marianne exprime à deux nouvelles reprises son incompréhension. Suite aux au-revoir d'Elinor et d'Edward, à l'occasion du départ définitif des femmes Dashwood de Norland Park, elle s'interroge et s'offusque de nouveau : « How strange this is! what can be the meaning of it! But the whole of their behaviour to each other has been unaccountable! How cold, how composed were their last adieus! » (SS, 31). Puis, lors de leurs retrouvailles à Barton, Marianne ne peut s'empêcher de s'étonner une nouvelle fois : « the meeting between Edward and her sister was but a continuation of that unaccountable coldness which she had often observed at Norland in their mutual behaviour. [...] Edward [...] distinguished Elinor by no mark of affection. » (SS, 64). Si notre premier mouvement est de voir en Marianne un être simplement buté, l'incarnation de la Sensibilité par opposition au Sens d'Elinor, force sera de constater que, sur ce point précis néanmoins, elle touche une vérité. L'indifférence apparente d'Edward n'est pas morale mais stratégique. Il cache un secret, celui de ses fiançailles avec Lucy Steele. Comme l'a ainsi relevée la critique à d'autres égards, la conjonction dans le titre *Sense and Sensibility* dénote moins le clivage entre le Sens et la Sensibilité que l'inclusion de ces deux termes en chacune des héroïnes. Marianne n'est pas qu'un individu sensible dénué de bon sens (tout comme la logique non pas froide mais teintée d'humanité d'Elinor fera d'elle une héroïne des plus convaincantes). Son intelligence lui permet au contraire de saisir la face cachée du recours à l'écran. Elle perçoit que la dissimulation peut être calculée. Or, cette révélation du masque d'Edward en suggérera une autre, lors de la confrontation entre Lucy Steele et Elinor, l'héroïne semblant, elle aussi, dissimuler ses sentiments par stratégie. Face à sa rivale, elle masque de toutes ses forces son amour pour Edward (« exertion was indispensably necessary »), ne lui répondant qu'en usant d'une voix calme (« with a composure of voice, under which was concealed an emotion and distress beyond any



thing [...] careful in guarding her countenance », *SS*, 98 et 105). La leçon est implicite dans ce roman : laisser transparaître son désir, c'est encourir le risque d'exacerber le désir du rival pour le même objet. Dès lors qu'Elinor feint l'indifférence envers Edward, sa rivale s'écarte. Lucy semble effectivement copier Elinor jusque dans son détachement pour le jeune homme car elle réorientera son désir sur Robert. Ainsi, force est de constater que si l'indifférence feinte d'Elinor s'avère payante, couronnée du succès de son mariage avec Edward, la démonstration ouverte des sentiments de Marianne pour Willoughby mènera, quant à elle, à l'intrusion de Miss Grey dans leur relation puis à leur séparation finale. Telle est la leçon implicite que semble nous délivrer la romancière : c'est également par souci tactique qu'il faut refuser de s'abandonner au désir et adopter la stratégie de l'écran.

La leçon sera explicite et développée dans *Persuasion*. Après s'être absenté quelques jours, Charles Hayter, de retour à Uppercross auprès de sa bien-aimée Henrietta Musgrove, découvre, déconfit, que la réciprocité de ses sentiments n'est plus assurée depuis qu'un autre homme a investi les lieux (« between [him] and Henrietta there had been a considerable appearance of attachment previous to Captain Wentworth's introduction », *P*, 49 – une impression validée par l'intéressée elle-même : « Henrietta fully thought so [that she liked Charles herself], before Captain Wentworth came », *P*, 50). Les principes du désir mimétique sont à l'œuvre dans les chapitres 9 et 10 du roman : Henrietta a succombé au désir selon l'Autre puisqu'elle éprouve à présent, comme sa sœur Louisa, une attirance pour le Capitaine Wentworth. La rivalité entre les jeunes femmes est établie et Charles voit à présent en Frédérick Wentworth un médiateur-obstacle (« very much in the way », *P*, 49). Charles décide, en conséquence, de se retirer du champ de bataille (« After a short struggle, however, he seemed to quit the field », *P*, 55). L'héroïne, qui semble la seule à s'en apercevoir, le souligne : il s'agit là d'une fine stratégie (« Anne could only feel that Charles Hayter was wise », *P*, 55). En effet, il ne bat pas en retraite, tel un vaincu, mais reprend plutôt ses quartiers chez lui, feignant une parfaite indifférence. Comme le relève Girard, « [l]a dialectique hégélienne [du maître et de l'esclave] reposait sur le courage physique. Celui qui n'a pas peur sera le maître, celui qui a peur sera l'esclave » ; la dialectique romanesque est tout autre :

La violence, loin de servir les intérêts de celui qui l'exerce, révèle l'intensité de son désir ; elle est donc un signe d'esclavage [...] [*a contrario*, certains optent pour] l'affectation de froideur indifférente. Mais cette froideur n'est pas celle du stoïque, c'est

une froideur calculée pour enflammer le désir, une froideur qui ne cesse de répéter aux *Autres* : « Je me suffis à moi-même. [L'idée est de] faire copier aux *Autres* le désir qu[on] prétend éprouver pour [soi]-même<sup>609</sup>.

Tel est précisément le masque sciemment adopté par Charles : « Three days had passed without his coming once to Uppercross; a most decided change. He had even refused one regular invitation to dinner; and ha[d] been found on the occasion by Mr. Musgrove with some large books before him » (*P*, 55). Il *affiche* son indifférence, ou, pour le dire avec Girard, « il industrialise l'ascétisme pour le désir »<sup>610</sup>. Cette stratégie s'avère des plus efficaces car, quelques jours plus tard, au cours d'une longue promenade, le groupe d'Uppercross dirigera ses pas vers sa demeure, comme attiré par l'aimant de Winthrop, « an indifferent house » ; Henrietta venant presque se jeter dans les bras de son propriétaire : « there had been a withdrawing on the gentleman's side, and a relenting on the lady's, and that they were now very glad to be together again, did not admit a doubt. » (*P*, 60). Au final, si Austen révèle que l'écran de l'indifférence comporte potentiellement deux facettes – l'une morale, l'autre stratégique ; sans que l'une n'exclut nécessairement l'autre –, elle souligne principalement que l'harmonie sociale, familiale et maritale résulte ainsi de l'adoption de cet écran. L'érection de barrières, de cadres et d'écrans sociaux, moraux et sentimentaux est ainsi, paradoxalement, au service d'un tissu social soudé, car l'harmonie tient moins à l'égalité de ses membres qu'à la prise en compte de leurs distinctions.

Il ressort, par conséquent, que les romans s'achèvent sur une valorisation essentielle de l'ordre, du cadre et du silence poli. Nous l'avons vu, au-delà des tentatives de cadrage générique, thématique, narrative et typographique au sein des textes, les conclusions, elles-aussi, constituent, à plus d'un titre, un *rappel à l'ordre*, hiérarchique, social et moral, la justice poétique battant son plein dans toutes les pages finales de l'œuvre d'Austen. On peut l'ajouter également ici, ce rappel à l'ordre va, en outre, jusqu'à prendre la forme *religieuse* d'un appel à entrer dans *les ordres*. *Persuasion*, *Sense and Sensibility* et *Mansfield Park* voient Charles Hayter, Edmund Bertram et Edward Ferrars embrasser la voie cléricale en devenant pasteurs (selon le processus d'« ordination », *MP*, 263) ; ces romans se ferment sur l'image de Charles et d'Henrietta

---

<sup>609</sup> René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1961, p. 132 et 188-189.

<sup>610</sup> René Girard, *op. cit.*, p. 189.

intégrant un presbytère du Dorsetshire<sup>611</sup> mais surtout sur celles des héros, Edward et Elinor ainsi qu'Edmund et Fanny, s'établissant respectivement dans les presbytères de Delaford et de Mansfield, loin du fracas du monde (« the evil let loose upon us », *MP*, 461), de Maria Bertram et de ses péchés (« [Maria's] going to the devil [...] her sin of the first magnitude », *MP*, 458-459) pour faire respecter la loi religieuse dans le silence éternel du livre refermé.

### 3. La lecture à contre-fil

Cependant, ce retour à l'ordre, ce resserrement des fils de la diégèse sur une structure finale parfaitement bouclée, n'est pas sans présenter quelques ambiguïtés. Tout se passe comme si les fils du texte étaient si tendus, les mailles du tissu si serrées, que la surface calme, lisse et ordonnée ainsi obtenue ne pouvait que céder sous la force de la pression. Le texte se craquèle en effet en ces chapitres conclusifs, déchirures multiples ouvrant sur la profondeur noire contre laquelle la rhétorique austénienne avait précisément chercher à se prémunir. Dans ces lignes de failles, s'immisce l'« immense nappe d'ombre » que représentent les sexualités non-normatives, les violences sacrificielles, les désordres pathologiques et fêlures ontologiques menaçant l'harmonie recherchée. À la différence du lecteur modèle, le lecteur réel n'est ainsi pas convaincu par ces entreprises de normalisation et reprend le texte en main, remontant en sens inverse le fil d'Ariane tendu par la romancière, fil le menant idéalement vers la surface lisse d'un dénouement qui aurait été résolution des nœuds du texte.

#### 3.1. Les chaînes du mariage, de véritables dénouements ?

Au rebours du lecteur idéal, le lecteur réel lit ces dénouements de toute autre façon, comme le lieu non pas de la suppression des difficultés du texte, mais comme celui du surgissement de nouveaux nœuds. S'il y a « dénouement » chez Austen, c'est ainsi uniquement au sens où tout ce que la romancière s'est efforcée de relier et de fixer – de nouer, en somme, notamment à travers la notion centrale de *sympathie* – finit par se défaire. Les résolutions austéniennes révèlent les trouées d'un *textus* et d'un tissu social

---

<sup>611</sup> Dont le nom ne nous est pas précisé, car il ne s'agit que de personnages secondaires, mais dont on sait qu'il est situé à vingt-cinq lieues d'Uppercross (*P*, 145).

qui sont loin d'être purgés de tous travers. Parmi les ambiguïtés finales de l'œuvre, le désordre des relations non-normatives et des résolutions sacrificielles semble faire des liens du mariage de véritables chaînes.

*-Vénération, fascination...crimen nefandum ?*

Le désir amoureux d'Emma soulève un premier problème relatif à l'union finale de l'héroïne avec Mr. Knightley. On l'a vu, leur mariage est la résolution ultime de deux relations mimétiques, Emma épousant Mr. Knightley suite à sa perception qu'il était l'objet du désir de Jane Fairfax et de Harriet Smith. Or, si un terme est mis à la violence de la jalousie éprouvée par Emma à l'encontre de ses médiatrices-rivales, il est une difficulté qui n'est pas levée. L'ambiguïté qui perdure est celle à laquelle René Girard fait référence dans *Mensonge romantique et vérité romanesque* : le médiateur n'est jamais un simple rival. Il est également, par définition, un modèle, pour lequel la vénération peut devenir sans bornes. En d'autres termes, l'admiration pour le médiateur – qui peut aller jusqu'à la déification de celui-ci – peut entraîner une double perversion des réalités de départ : elle peut, en premier lieu, se transformer en « rêve d'absorber, d'assimiler l'être du médiateur »<sup>612</sup>, c'est-à-dire en désir de « devenir son médiateur »<sup>613</sup>, « le désir selon l'Autre [se révélant être] le désir d'être un Autre »<sup>614</sup>. Mais la vénération peut, en second lieu, également tendre vers la fascination (au sens étymologique du terme<sup>615</sup>), en présentant « un début de déviation érotique vers le rival fascinant »<sup>616</sup>. La relation d'Emma à Jane Fairfax épouse en tous points ce schéma doublement déviant, jetant par conséquent le doute sur l'adéquation du couple final Emma-Mr. Knightley.

Jane est une figure prestigieuse (« so very highly [spoken of by Mr. Knightley] », *E*, 177), fort appréciée par la sœur d'Emma, Isabella Knightley (« "That sweet, amiable Jane Fairfax!" », *E*, 83) ; s'étant, de plus, acquis les faveurs de l'ensemble de la communauté de Highbury (« a favourite with all », *E*, 128). Cependant, si « le prestige du médiateur [...] ratifi[e] l'excellence d'un choix sexuel »<sup>617</sup> (faisant de Mr. Knightley un être d'autant plus désirable pour Emma qu'elle croit percevoir qu'il est aimé par Jane), il le dévie par

---

<sup>612</sup> René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1961, p. 70.

<sup>613</sup> *Ibidem*, p. 70.

<sup>614</sup> *Ibidem*, p. 101.

<sup>615</sup> *Fascinare*, ensorceler, charmer ; le *fascinum* le maléfice.

<sup>616</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>617</sup> *Ibid.*, p. 64.

la même occasion. Le désir d'Emma pour Mr. Knightley semble suspendu, ou retardé, pour deux raisons. En premier lieu, quelque animosité qu'éprouve Emma à l'égard de Jane<sup>618</sup>, l'objet de son désir va d'abord consister à *devenir* ce modèle admirable qu'est Mrs. Fairfax : « she saw in her the really accomplished young woman, which she wanted to be thought of herself » *E*, 130). Ce désir de prendre sa place ne se limitera pas à un simple souhait exprimé verbalement, il sera suivi d'une mise en pratique, Emma se remettant ainsi à travailler ses gammes suite à la soirée chez les Cole, où la supériorité des talents musicaux de Jane est apparue dans toute sa splendeur (« The other circumstance of regret related to Jane Fairfax; and there she had no doubt. She did unfeignedly and unequivocally regret the inferiority of her own playing and singing [...] and sat down and practised vigorously an hour and a half. », *E*, 181).

Car, dans *Emma*, le médiateur s'avère resplendissant, « véritable soleil factice [dont] descend [le] rayon lumineux qui f[era] briller l'objet »<sup>619</sup>. Il est lumineux, comme divin. Au personnage de Jane Fairfax est ainsi clairement associé un vocabulaire de la transcendance. Elle est en effet déifiée par Emma : « "my playing is good enough to be praised, but Jane Fairfax's is much *beyond it*." » (*E*, 182). Comme le révèle le recours à l'image suivante (dont on connaît la rareté chez Austen), Jane paraît inaccessible : « "*Don't class us together*, Harriet. My playing is no more like her's than a lamp is to sunshine." » (*E*, 182, nous soulignons). N'étant plus liée au monde sensible et prosaïque de l'ici-bas, elle dépasse les catégories humaines et appartient aux corps célestes de l'univers des dieux. Elle pourrait même s'apparenter à quelque figure sacrée dans cette description : « she had resolved at twenty-one to *complete the sacrifice* and retire from all the pleasures of life [...] to *penance and mortification forever* » (*E*, 129).

Dans un retournement ultime, dès lors, la fascination provoquée prend des allures d'attirance sexuelle pour cet Autre du même sexe. Le mouvement est subtil mais amorcé par l'échange entre Emma et Mrs. Elton au sujet de Jane (volume II, chapitre 15). Mrs. Elton éprouve une admiration particulière pour Jane. Elle la trouve charmante et l'exprime à deux reprises (« Jane Fairfax is absolutely charming [...] oh! She is absolutely charming! », *E*, 221). Elle paraît, en vérité, tombée sous son charme, sujette à un « début de déviation érotique » que suggère le verbe « to rave » (« —I quite rave about

---

<sup>618</sup> Elle la décrit comme « —This amiable, upright, perfect Jane Fairfax » (*E*, 191), en écho direct aux éloges prononcés par sa sœur Isabella (« That sweet, amiable Jane Fairfax! ») et de ses proches en général, qui l'étranglent de jalousie. N'oublions pas, par conséquent, « le double rôle, maléfique et sacré », du médiateur à la fois rival et modèle. René Girard, *op. cit.*, p. 99.

<sup>619</sup> René Girard, *op. cit.*, p. 32.

Jane Fairfax.— »), originellement lié au verbe « to stray » (s'éloigner d'un groupe, dévier). Son excitation monte à mesure qu'elle parle d'elle, comme elle s'en aperçoit elle-même (« You will laugh at my warmth— », *E*, 221), même si, par déni – ou serait-ce par simple décence ? – elle ne peut mettre un mot précis sur cette excitation (« Jane Fairfax [...] interests me more than I can express »), préférant le silence du tiret, dont elle a fait jusqu'ici bon usage. Elle cite pourtant deux vers que lui inspire « la jeune femme aux talents cachés » (« talents [...] unknown », *E*, 221) :

"Full many a flower is born to blush unseen,  
"And waste its fragrance on the desert air."

We must not allow them to be verified in sweet Jane Fairfax. (*E*, 221)

La critique l'a noté, ces deux vers sont tirés du célèbre poème de Thomas Gray, « *Elegy in a Country Churchyard* » (l. 55-56) et ils sont cités non sans erreur par Mrs. Elton, car dans l'original apparaît le terme « sweetness » et non celui de « fragrance ». L'imprécision de Mrs. Elton révèle ainsi l'indélicatesse générale du personnage. Ajoutons que son infidélité porte potentiellement sur autre chose que du texte. Dans ce contexte, les vers ne sont, en effet, pas dénués de connotations érotiques ; ce sur quoi Austen semble d'ailleurs vouloir insister en glissant dans les propos immédiats de Mrs. Elton l'adjectif « sweet », rappel direct au « sweetness » de Gray, clé du sens érotique du passage évoquant la pratique onaniste ou lesbienne, à tout le moins l'absence de pratique sexuelle féminine empruntant la voie traditionnelle menant à la procréation (« desert air »). Ce double-sens est également suggéré par la réaction connotée d'Emma, offusquée par cette proximité affichée (qui, on l'a vu, prend la forme langagière de l'apostrophe intime « Jane ») : « —But upon my honour, there seems no limits to the *licentiousness* of that woman's tongue! » (*E*, 222, nous soulignons). On peut se demander, néanmoins, si ce n'est pas en réalité le propre désir homosexuel d'Emma<sup>620</sup> pour Jane qui transparaît dans cette irritation jalouse, dont l'affirmation de l'honneur (« —But upon my honour », par opposition aux pensées déshonorantes de Mrs. Elton), toujours associée au tiret du

---

<sup>620</sup> Les analyses de Marvin Mudrick et d'Alistair Duckworth, qui ont mis en avant l'existence d'une ressemblance profonde entre Emma et Mrs. Elton (en indiquant notamment qu'elles sont toutes deux des Mrs. E. et prennent sous leur protection chacune une jeune femme moins par altruisme que par vanité) tendraient à valider notre sentiment de l'interchangeabilité de leur désir sexuel. Selon M. Mudrick, Mrs. Elton est « Emma's true companion in motive », Marvin Mudrick, *Jane Austen: Irony as Defense and Discovery*, Princeton University Press, 1952, p. 194. Pour plus de détails sur le personnage de Mrs. Elton comme parodie de l'héroïne, voir Alistair Duckworth, *The Improvement of the Estate: A Study of Jane Austen's Novels*, Baltimore, John Hopkins Press, 1971, p. 158.

silence, prend presque la forme protectrice du déni. Que penser effectivement du reproche qu'elle lance à Mrs. Elton (« "You appear to feel a great deal—but I am not aware how you [...] can shew her any other attention than"—— », *E*, 221) ? N'y a-t-il pas, dans cette première impulsion à se distinguer de Mrs. Elton (but I am not aware how *you* [...] can shew her »), le signe d'un désir de prévaloir auprès de Jane ? N'est-ce pas précisément de *crimen nefandum*, de désir supposé à la fois « contraire aux lois créatrices de dieu » et « indicible »<sup>621</sup>, qu'il s'agit dans ce propos encore une fois encadré de silences ? La pause finale est en effet particulièrement longue ; signe, en vient-on à penser, qu'il y a là un véritable non-dit ; qu'Emma s'interrompt dans son élan peut-être autant par décence que par déni, à l'image de la romancière qui, elle-aussi, perçoit peut-être un peu tardivement où l'a conduite sa démonstration des dangers liés au manque de discernement de Mrs. Elton, où l'a menée sa logique d'endiguement de la rivalité violente du désir. À la vénération fascinante. Au seuil de la déraison. Dans une union finale avec Mr. Knightley aussi savamment orchestrée qu'inconcevable, aussi apparemment naturelle que contre nature. Dans la contradiction tue.

#### -L'inceste déguisé

L'attirance homosexuelle d'Emma, à laquelle aboutit la logique du texte, n'est pas, néanmoins, l'unique relation non-normative qui vient remettre en question la perfection des unions finales. À propos de *Mansfield Park*, Denis Bonnecase évoque à juste titre l'« inceste déguisé » sur lequel se conclut le roman et, dans le droit fil de cette réflexion, nous décrirons la logique rationnelle et didactique œuvrant dans *Sense and Sensibility* comme conduisant à l'ambiguïté d'un inceste symbolique.

La générosité bienveillante de Sir Thomas Bertram, qui permit à la jeune Fanny Price d'intégrer le foyer des Bertram alors qu'elle était une enfant, ainsi que la nature timide et mesurée de la jeune femme, qui valurent à ces deux personnages d'échapper à la condamnation totale de la romancière dans les pages finales de *Mansfield Park*, débouchent néanmoins sur un problème de taille. Le désir de Fanny, toujours effrayée par l'inconnu ou l'étranger, ne peut ainsi se porter que sur le seul mâle présent du cercle de *Mansfield Park* : sur son cousin Edmund Bertram. Or, comme l'a souligné Denis Bonnecase, le texte nous emporte ainsi vers « un inceste déguisé, à plusieurs niveaux —

---

<sup>621</sup> De *nefandus*, « impie, abominable », provenant lui-même de *ne fari*, qui signifie « qui ne peut être dit ».

le désir pour le frère se reporte sur le cousin avec la bénédiction de l'oncle, lui-même substitut du père, avec lequel, au fond, s'accomplit, symboliquement, l'union véritable »<sup>622</sup>. Edmund fait, en effet, office de frère de substitution pour Fanny, remplaçant, à Mansfield Park, le grand absent, William Price. Leur relation fraternelle est d'ailleurs affirmée par Edmund lui-même à l'occasion de l'implosion familiale provoquée par les fugues de Maria et Julia : « My Fanny—my only sister— » (MP, 463). Or, cette proximité pose un problème moral d'une violence extrême puisque l'assentiment de l'oncle prend, dès lors, la forme d'un désir du père pour sa fille. La rhétorique tente de le masquer, mais l'attrance de Sir Thomas Bertram est bel et bien décelable dans ce propos adressé à Fanny :

"*Your uncle* thinks you very pretty, dear Fanny [...] the truth is, that *your uncle* never did admire you till now—and now he does. Your complexion is so improved!—and you have gained so much countenance!—and *your figure*—nay, Fanny, do not turn away about it—it is but an uncle. If you cannot bear an uncle's admiration, what is to become of you? You must really begin to harden yourself to the idea of being worth looking at." (MP, 204-205, nous soulignons).

Le recours à la triple protection rhétorique que constitue l'expression à la troisième personne, l'affirmation explicite et répétée de la dénomination « oncle » et les nombreux silences du non-dit respectueux, n'y pourront rien changer. Ce surplus de barrière semble en effet s'effondrer sous son propre poids. Car, pour le lecteur, Sir Thomas Bertram est moins un oncle qu'un père pour Fanny. Sa pensée, révélée au discours indirect libre dans les pages conclusives et censée valider l'harmonie familiale retrouvée (en mettant fin au désaccord entre le patriarche et la jeune femme qui avait refusé d'épouser Henry Crawford, en occultant également le rejet dont ses filles immorales sont l'objet), censée également valider la progression de l'héroïne en ratifiant sa valeur morale, prend, dès lors, une résonance terrible : « Fanny was indeed the daughter that he wanted » (MP, 490). La réaction de Fanny à ces éloges préalables, supposée montrer qu'elle y est sensible et faire d'elle une héroïne moins froide et plus convaincante prend, elle-aussi, des allures douteuses *a posteriori* : « "Oh! don't talk so, don't talk so," cried Fanny, distressed by more feelings than he was aware of » (MP, 205). Le texte, qui a enserré

---

<sup>622</sup> Denis Bonnecase, « Jane Austen ou la rhétorique séduite », dans B. Brugière (éd.), *L'espace littéraire dans la littérature et la culture anglo-saxonnes*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, p. 61.



dans ses fils le lecteur idéal afin de le mener vers une conclusion heureuse, est ici pris en main par le lecteur réel qui finit, quant à lui, par procéder à une relecture en sens-inverse – à contre-fil, devrait-on dire.

L'autre lien du mariage que le lecteur voudrait rompre est celui unissant Marianne au Colonel Brandon à la fin de *Sense and Sensibility*. La controverse est grande<sup>623</sup> mais les commentateurs sont de plus en plus nombreux à également admettre leur difficulté à adhérer pleinement à cette union conclusive. Nous le dirons sans détours, et en précisant le sens de notre aversion : rien ne nous séduit dans le rapprochement final de ces deux êtres, à commencer par le fait que le Colonel soit comme un père pour Marianne. Le texte met en place diverses stratégies pour nous le faire oublier, à commencer par rendre possible le fait qu'un personnage puisse envisager leur union, Mrs. Jennings. La romancière invalide également l'opinion de Marianne en la désignant comme excessive. Sous couvert de réalisme psychologique, elle souligne ainsi ce que le « grand âge » peut avoir de relatif : l'accès aux pensées de la mère de Marianne permet en effet d'indiquer que le Colonel n'est âgé qu'aux yeux de la jeune femme, qui décidément exagère (« Mrs. Dashwood, who could not think a man five years younger than herself, *so exceedingly ancient as he appeared to the youthful infatuation of her daughter* [etc.] », SS, 29, nous soulignons). Le recours à la désapprobation de sa sœur aînée, la sage Elinor, n'est pas non plus de trop pour battre en brèche l'avis de Marianne. À l'accusation du grand âge et de l'infirmité du Colonel, Elinor ne manque pas de reprendre sa sœur : « "Infirmity!" said Elinor, "do you call Colonel Brandon infirm? I can easily suppose that his age may appear much greater to you than to my mother; but you can hardly deceive yourself as to his having the use of his limbs!" » (SS, 30). Il ne fait pas de doute que Marianne exagère, car le Colonel ne s'est plaint que d'une douleur rhumatismale à l'épaule (« "Did not you hear him complain of the rheumatism? And is not that the commonest infirmity of declining life? [...] he talked of flannel waistcoats," said Marianne; "and with me a flannel waistcoat is invariably connected with aches, cramps, rheumatisms, and every species of ailment that can afflict the old and the feeble." », SS, 30). Cela ne signifie pas, néanmoins,

---

<sup>623</sup> W. F. Pollock ne trouve par exemple rien à redire à cette union finale, qu'il semble juger non seulement heureuse mais attendue par le lecteur : « We cordially *respect and like the excellent* Colonel Brandon, who though suffering under the advanced age and infirmities of thirty-six, is *at length accepted* by the youthful and once scornful Marianne. », dans W. F. Pollock, « British Novelists », *Fraser's Magazine*, n° 61, Janvier 1860, p. 33. Claudia Johnson nous rappelle, en outre, que le point de vue du critique sur *Sense and Sensibility* dans son ensemble, énoncé dans cet article, fut d'ailleurs celui que les commentateurs embrassèrent durant des années : « Pollock's is an early example of what would become the customary view of *Sense and Sensibility*. », dans *Sense and Sensibility*, C. Johnson (éd.), New York-Londres, Norton, 2002, p. 316.

qu'elle soit totalement dans l'erreur. Le Colonel a 35 ans, elle en a 17. Il est réfléchi et réservé, elle a la spontanéité et l'extravagance de la jeunesse. Tout les sépare. Elinor le concède, d'ailleurs, bien qu'à moitié, protégée par la double nuance adverbial : « "Perhaps [...] thirty-five and seventeen had better not have any thing to do with matrimony together." » (SS, 30). Mais surtout, il n'a rien de l'amant car il est tel un père. « "Colonel Brandon is certainly younger than Mrs. Jennings, but he is old enough to be *my father*" » (SS, 29), s'offusque Marianne, dans une comparaison que la rationalité du texte ne parviendra pas à éclipser.

La romancière est tenue par deux logiques principales sous-tendant le récit, lesquelles invitent, selon le principe de vraisemblance, à imposer un homme mature. La logique propre au *Bildungsroman*, tout d'abord, celle d'édification de l'héroïne, dont on a vu qu'elle ne pouvait survenir sans la médiation d'autrui ; cet autre plus sage tendant nécessairement à être plus âgé. On pense également à la logique anti-sentimentaliste et conservatrice, qui, pour dompter les élans passionnels, invite à balayer le premier amour en lui préférant la stabilité et l'apaisement de la deuxième relation<sup>624</sup>, nécessairement plus tardive. On songe aux nombreux « second attachments » chez Austen, parmi lesquels ceux d'Edward Ferrars et du Colonel Brandon dans *Sense and Sensibility*, mais également ceux des héros de *Persuasion*, dont la seconde naissance du sentiment amoureux survient huit ans plus tard (« more exquisitely happy, perhaps, in their re-union, than when it had been first projected; more tender, more tried, more fixed in a knowledge of each other's character, truth, and attachment », P, 160). Dans *Emma*, Mr. Knightley (lui-aussi « on the wrong side of thirty-five » [SS, 29] puisqu'il a presque 38 ans [E, 8]), souligne d'ailleurs cette corrélation usuelle entre second amour et âge plus avancé, lorsqu'il commente la relation entre Frank Churchill et Jane Fairfax : « He is a most fortunate man! [...] so early in life—at three and twenty—a period when, if a man chooses a wife, he generally chooses ill. » (E, 336) Mais il semble que le texte s'invalide lui-même, mû par ces lois de l'ordre qui le conduisent dans une voie aux allures d'impasse. Le lecteur n'a qu'une envie : la remonter à contre-sens car le Colonel Brandon ressemble trop à un père (et il

---

<sup>624</sup> Voir le parallèle que trace Marilyn Butler entre *Sense and Sensibility* et *A Gossip's Story* (1796), roman anti-jacobin de Mrs. West : « Where the issue is the choice of a husband, Jane Austen's criteria prove to be much the same as Mrs. West's: both advocate dispassionate assessment of a future husband's qualities [...] Both reiterate the common conservative theme of the day, that a second attachment is likely to be more reliable than a first. By all these characteristics tests, *Sense and Sensibility* is an anti-jacobin novel just as surely as is *A Gossip's Story*. », dans Marilyn Butler, *Jane Austen and the War of Ideas*, Oxford, Clarendon Press, 1975, p. 194.

jouera d'ailleurs ce rôle dans cette famille dépourvue d'homme en agissant en protecteur et en mentor). En somme, cette voie est celle de l'inceste symbolique.

-*La résolution sacrificielle*

À propos de l'union finale entre Marianne et le Colonel, Tony Tanner ajoute : « Marianne is disposed of at the end. She is married off to complete a pattern, to satisfy that instinct for harmonious arranging which is part of the structure both of that society and of the book. Her energy is sacrificed to the overriding geometry. »<sup>625</sup> Nous adhérons à ce propos car la résolution de *Sense and Sensibility* a, en effet, une tonalité sacrificielle. Le mariage de Marianne présente une dimension coercitive relativement perturbante et perceptible dans les lignes suivantes :

[Mrs. Dashwood's] wish of bringing Marianne and Colonel Brandon together [...] was now her darling object. [...] to see Marianne settled at the mansion-house was equally the wish of Edward and Elinor. They each felt his [Colonel Brandon's] sorrows, and their own obligations, and Marianne, by general consent, was to be the reward of all.

With such a confederacy against her—with a knowledge so intimate of his goodness—with a conviction of his fond attachment to herself, which at last, though long after it was observable to everybody else—burst on her—what could she do?

Marianne Dashwood was born to an extraordinary fate. She was born to discover the falsehood of her opinions, and to counteract, by her conduct, her most favourite maxims. She was born to overcome an affection formed so late in life as at seventeen, and with no sentiment superior to strong esteem and lively friendship, voluntarily to give her hand to another! (SS, 267-268)

L'ironie présente dans le dernier paragraphe (« an affection formed *so late in life as at seventeen* »), permet d'invalider la nature extraordinaire du revirement de Marianne – « her extraordinary fate » n'est pas aussi incroyable qu'il n'y paraît ; il est, au contraire, fort naturel, dans la droite ligne du récit d'apprentissage – et Marianne, qui y accède volontiers, semble chercher à nous convaincre. Cette volte-face est en effet présentée comme l'aboutissement logique de l'évolution de Marianne : celle qui ne croyait qu'à la possibilité d'aimer *une* fois, découvre l'erreur de ses jugements passés (« born to discover

---

<sup>625</sup> Tony Tanner, *Jane Austen*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1986, p. 100.

the falsehood of her opinions »). La minimisation de sa précédente relation avec Willoughby, réduite à un amour de jeunesse insignifiant, permet également de nier l'existence de quelques freins limitant son nouvel amour avec le Colonel. Pourtant, la conclusion n'en reste pas moins forcée. Le mariage de l'héroïne, loin de paraître le fruit d'un consentement d'abord personnel, spontané et assuré, paraît bien plutôt imposé par autrui (« by general consent »), résultat d'une pression sociale suggérée par l'anaphore (« With such a confederacy [...] with a knowledge [...] with a conviction »). La récompense promise par la justice poétique est certes présente, mais elle est unilatérale, assurée au seul Colonel, Marianne étant comme une offrande (« Marianne [...] was to be the reward of all »). Dans sa réflexion entrecoupée, émaillée de ces marques typographiques d'aplatissement que sont les tirets, Marianne paraît rien moins que céder sous le poids de cette pression dont la violence la frappe de toutes parts (« burst on her »).

La romancière prend soin de mettre en lumière le fait que Marianne aurait pu connaître des sorts bien pires encore (« Instead of falling a sacrifice to an irresistible passion, as once she had fondly flattered herself with expecting,—instead of remaining for ever with her mother, and finding her only pleasures in retirement and study », *SS*, 268). Certes, sa destinée est peut-être *le moindre* des sacrifices, mais elle n'en reste pas moins un sacrifice. Une phrase, contenant ce mouvement paradoxal à la fois d'atténuation de la résonance sacrificielle et d'échec à la recouvrir entièrement, retient notre attention : « she found herself at nineteen, submitting to new attachments, entering on new duties, placed in a new home, a wife, the mistress of a family, and the patroness of a village » (*SS*, 268). Cette phrase semble, à elle seule, exemplifier la façon dont la conclusion de *Sense and Sensibility* fonctionne dans son ensemble. Le parallélisme final de l'énoncé (« the mistress of a family, and the patroness of a village ») constitue une structure géométrique harmonieuse vers laquelle l'ensemble de la phrase semble devoir tendre, malgré le sacrifice suggéré en son milieu. L'expression de T. Tanner, « [Marianne's] energy is sacrificed to the overriding geometry »<sup>626</sup>, nous semble prendre tout son sens en ce moment précis. L'héroïne est en effet comme progressivement *dévitalisée* dans le segment central (« submitting to new attachments, entering on new duties, placed in a new home, a wife »). Les participes présents (« submitting », « entering ») perdent leur principe actif en se muant en participe passé (« placed »), avant que toute forme verbale soit totalement et brusquement évacuée : « placed in a new home, [Ø] a wife » (nous

---

<sup>626</sup> Tony Tanner, *op. cit.*, p. 100.

soulignons). C'est là, dans cette anacoluthie, dans cette rupture, cette soudaine ellipse découlant sur de l'indéfini (« a wife »), que se lit la brutalité de l'oppression infligée à Marianne, avant le retour à l'ordre supposé rassurant et harmonieux, pourtant quelque peu artificiel et imposé, du parallélisme syntaxique et de sa rime interne (« the mistress of a family, and the patroness of a village »). R. Farrer a dit de *Sense and Sensibility* qu'il ne serait jamais, pour quiconque, le roman préféré de l'œuvre d'Austen : « bound to appear grey and cool »<sup>627</sup>. Au vu de la conclusion du roman, l'expression se révèle tout à fait adaptée, soulignant l'existence d'une ambiguïté (« grey »), d'une froideur (« cool ») et, quoique sans le vouloir, même d'une dimension coercitive, d'un lien forcé, censé nous diriger vers un point précis (« bound »), qui nous paraissent fondamentaux.

Dans *Mansfield Park* également (la citation suivante est d'importance et pourrait parfaitement s'appliquer à *Sense and Sensibility*), « la restauration de l'harmonie du cercle familial, des individus et de leurs comportements a quelque chose de géométrique, de formel et de froid. »<sup>628</sup> Le roman se clôt, une fois de plus, sur une résolution sacrificielle. Nul ne l'a mieux souligné que Denis Bonnecase, dans son analyse de *Mansfield Park* :

Ainsi le livre se boucle-t-il sur un rituel sacrificiel : la purification se fait au prix de l'expulsion, de l'ostracisme, voire du meurtre symbolique. Car c'est selon la logique implacable du bouc émissaire que s'achève *Mansfield Park*. Fanny était au début la victime de Mrs. Norris et des sœurs Bertram ; mais voici que les rôles s'inversent. À la lettre, il s'agit d'un juste retour des choses. Moralement, c'est inacceptable. Malgré les précautions du narrateur, surtout malgré cette ironie diffuse qui n'est peut-être qu'un écran cachant ce que le final a d'excessif, l'unité s'obtient par le *pharmakon*, le choix d'une victime expiatoire (Maria) qui rassemble le groupe en devenant sa bête noire, son Autre enfin exorcisé<sup>629</sup>

On ajoutera que, là encore, les mécanismes mis en œuvre correspondent en tous points à ceux relevés par René Girard, qui, dans *La violence et le sacré* (1972), puis *Des choses cachées depuis la fondation du monde* (1978), évoque précisément le recours au mécanisme victimaire comme résolution à la crise mimétique. La « victime émissaire » a

---

<sup>627</sup> Reginald Farrer, « Jane Austen », *Quarterly Review*, Juillet 1917, reproduit dans *Sense and Sensibility*, C. Johnson (éd.), New York, Norton Critical Edition, 2002, p. 324.

<sup>628</sup> Denis Bonnecase, « Jane Austen ou la rhétorique séduite », dans B. Brugière (éd.), *L'espace littéraire dans la littérature et la culture anglo-saxonnes*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, p. 60 (nous soulignons).

<sup>629</sup> Denis Bonnecase, *op. cit.*, p. 60.

pour fonction de purger la société de sa violence : « toutes les haines divergentes vont désormais converger vers un individu unique, la victime émissaire », dont il s'agira de se débarrasser, soit en l'expulsant, soit en la massacrant<sup>630</sup>.

Dans *Mansfield Park*, Austen ne fait pas dans la dentelle : elle opte pour les deux solutions, présentant une paire de victimes inséparable dont l'une sera exclue, l'autre supprimée. L'exclusion de Maria est des plus fortes, comme si la violence qui avait menacé la cohésion familiale devait être mise le plus à distance possible pour s'en protéger : elle est non seulement rejetée par le cercle de Mansfield Park, bannie de la famille, mais expulsée du pays (« in an establishment [...] in another country—remote and private », *MP*, 483). Celle qui l'a éduquée et a laissé la violence se propager à Mansfield Park en l'absence du père, Mrs. Norris, la suit comme son ombre car elle est comme son double (« It ended in Mrs. Norris resolving to quit Mansfield, and devote herself to her unfortunate Maria, [...] shut up together with little society, on one side no affection, on the other no judgement, it may be reasonably supposed that their tempers became their *mutual punishment*. », *MP*, 483, nous soulignons). En vérité, la punition est bien plus rude encore, car c'est la dernière fois que la romancière laissera à Mrs. Norris la possibilité d'agir. Toute force d'opposition est rapidement supprimée, rayée par la disparition définitive du personnage. Il convient de noter que, chez Austen comme chez Girard, seul ce mécanisme sacrificiel permet la transfiguration de la violence. Il est le pivot qui transforme le « chaos du "tous-contre-tous" [...] en la violence unanime du "tous-contre-un" »<sup>631</sup>. Cette étape de la concordance, de l'unanimité impitoyable, est exprimée chez Austen à travers l'attitude de Fanny : « Not even Fanny had tears for aunt Norris—not even when she was gone for ever. » (*MP*, 484). Sitôt l'expulsion et le « massacre » effectués l'unanimité, de violente devient pacificatrice, fondatrice d'un nouvel ordre. C'est une communauté en effet ressoudée qui nous est présentée dans les pages :

In her [Susan's] usefulness, in Fanny's excellence, in William's continued good conduct, and rising fame, and in the general well-doing and success of the other members of the family, all assisting to advance each other, and doing credit to his countenance and aid, Sir Thomas saw repeated, and for ever repeated reason to rejoice (*MP*, 491).

---

<sup>630</sup> René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972, p. 118.

<sup>631</sup> Eric Haeussler, *Des figures de la violence : introduction à la pensée de René Girard*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 67.

Pourtant, dans cette affirmation de la félicité générale atteinte en conclusion, l'accumulation (« in [...], in [...], in [...], in [...] ») semble simultanément chercher à étouffer dans ses plis, à *contenir* (le terme « countenance », pris dans l'une de ses anciennes acceptions, contribue d'ailleurs à nous orienter vers ce sens), le paradoxe présent en son sein. Car nul doute que le resserrement des liens communautaires s'est néanmoins opéré selon une logique brutale de double exclusion et reste, en conséquence, fondé sur une agressivité violente aussi inexprimable qu'inacceptable.

### 3.2. Happily ever after?

La conclusion de *Mansfield Park* (« Sir Thomas saw repeated, and *for ever* repeated reason to rejoice ») introduit un paradoxe supplémentaire concernant les conclusions d'Austen : celui de la difficile – pour ne pas dire de l'impossible – *pérennité* de la stabilité induite par le mariage.

#### *-Le fil du temps, ou l'impossible fixité*

La stabilité mise en avant dans les conclusions d'Austen est, *a posteriori*, soumise à divers doutes et interrogations. Assurément, cet équilibre nous semble d'autant moins convaincant que nous ne pouvons nous défaire de qui nous sommes : des lecteurs modernes, qui avons lu George Eliot, Henry James et Gustave Flaubert, et avons conscience que les difficultés les plus sombres et insurmontables *commencent* avec le mariage, cette union contractée entre deux êtres qui, pour Austen, semble résoudre tous les problèmes<sup>632</sup>. L'ambiguïté ressentie n'est néanmoins pas le résultat de ce seul écart culturel et de cette différence de cadrage romanesque qui finit par déplacer la focalisation sur l'après-mariage et son triste cortège. Rachel Brownstein l'a souligné, la stabilité des mariages conclusifs est également entamée par le désordre visible qu'offrent les unions préalablement contractées (« marriages already made are clear signs of the novel's darkness. »<sup>633</sup>). Nous ajouterons à cette perception d'un désordre existant, le sens

---

<sup>632</sup> Tony Tanner, *Jane Austen*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1986, p. 11.

<sup>633</sup> Rachel M. Brownstein, « Northanger Abbey, Sense and Sensibility, Pride and Prejudice », dans E. Copeland et J. McMaster (éds.), *The Cambridge Companion to Jane Austen*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 44 ; voir également le commentaire de Patricia Meyer Spacks (bien qu'il ne soit fait qu'en passant et concerne lui aussi uniquement *Sense and Sensibility*) : « marriage may not after all

prégnant de l'impermanence de toutes choses et de la nature incontrôlable de nos destins qui, par essence, remettent en question l'apparente fixité des dénouements.

Chez Austen, le mariage est supposé apporter d'autant plus de stabilité qu'il est, dans une large mesure, le résultat de seconds amours et que, la passion des premiers élans ayant été domptée, il n'est, de fait, pas fondé sur la contingence du caprice ou les fluctuations de la sensibilité. Néanmoins, l'œuvre de la romancière témoigne parallèlement d'une conscience de l'évolution et de la nature transitoire de toutes choses. On peut commencer par simplement se rappeler à quel point les héroïnes austéniennes évoluent, tant sur le plan psychique que moral, social et – en ce qui concerne Anne et Fanny – physique. Jon Spence a également insisté sur le sens de l'imprévisibilité du destin dans les romans d'Austen, en montrant qu'*Emma* et plus encore *Persuasion* étaient imprégnés de l'idée de la puissance du coup du sort ; les décès de Mrs. Churchill mais également, dans *Persuasion*, de l'épouse de William Elliot, ainsi que les morts récentes de Dick Musgrove et Fanny Harville, rendent omniprésente la possibilité de la mort (« The workings of the power of nature stress not only the lack of control man has over his fate, but the very uncertainty of life itself. Death and the possibility of death brood over the entire novel »)<sup>634</sup>. La remarque est intéressante, si tant est qu'on la nuance en prenant en compte le fait que ce sentiment d'impermanence est présent dès les premiers romans, contrairement à ce qu'avance Jon Spence, selon lequel les vicissitudes humaines présentées dans *Pride and Prejudice* et *Sense and Sensibility* résultent uniquement de lois de cause à effet (Jane Bennet et Marianne Dashwood étant par exemple entièrement responsables de la maladie qu'elles contractent). La précarité de la vie humaine nous est bien donnée à voir dès l'ouverture de *Sense and Sensibility*, à travers le personnage de Mr. Dashwood, « [whose] temper was cheerful and sanguine, and [who] might reasonably hope to live many years » (SS, 6, nous soulignons), mais dont le décès sera aussi soudain qu'inexpliqué, comme en témoigne la phrase qui suit immédiatement : « But the fortune, which had been so tardy in coming, was his only one twelvemonth. He survived his uncle no longer » (SS, 6). Comme l'a ainsi rappelé Claire Tomalin en notant les durs aléas de la vie que subirent certains proches d'Austen dans leur vie de jeune couple (le décès, en 1797, du fiancé de sa sœur, qui la marqua au plus haut point, fut de plus suivi de celui de Jane Williams, sa cousine, qui mourut en 1798 des suites d'un

---

settle every difficulty », dans Patricia Meyer Spacks, *Desire and Truth: Functions of Plot in Eighteenth-Century English Novels*, Chicago, University of Chicago Press, 1990, p. 218.

<sup>634</sup> Jon Spence, « The Abiding Possibilities of Nature in *Persuasion* », dans *Studies in English Literature, 1500-1900*, Vol. 21, n° 4, Nineteenth Century, Automne 1981, p. 631.



accident, six ans seulement après avoir épousé Sir Thomas Williams) : « Family structures were strengthened, family advancement helped along, by such good marriages. Only nothing was secure »<sup>635</sup>.

Ce sens, prégnant, du changement et de la nature éphémère de toutes choses, prend une résonance romantique dans certains romans. Susan Morgan l'avait concédé en une courte ligne (bien qu'elle termine son article « Jane Austen and Romanticism » sur le refus, peu ou prou, de faire d'Austen une romancière romantique : « But it remains of dubious value to declare Austen, even in particular points, a romantic. »), on retrouve chez Austen « [the] sense of the *temporal* quality of truth », plus propre aux écrivains britanniques du XIX<sup>e</sup> siècle et aux romantiques qu'à ceux appartenant à l'âge Classique<sup>636</sup>. William Deresiewicz a développé cette remarque en prenant un exemple issu de *Mansfield Park*, la séquence durant laquelle Fanny, assise dans le petit bois du presbytère de Mansfield et savourant la douceur inhabituelle de la saison (« the sweets of so protracted an autumn »), médite sur le passage du temps (qui a transformé les massifs environnants, autant, devine-t-on, qu'il l'a transformée elle-même) : « and perhaps in another three years we may be forgetting—almost forgetting what it was before. How wonderful, how very wonderful the operations of time, and the changes of the human mind » (*MP*, 215-216). Deresiewicz souligne avec raison qu'il s'agit là d'une réflexion wordsworthienne :

this is an idea that lies at the heart of Wordsworth's poetic encounter with the natural world—the life of the mind and of vegetation are not only parallel phenomena, they are, equally, natural ones, alike subject to “the operations of time”—persistence and decay, remembering and forgetting<sup>637</sup>.

La méditation de Fanny sur la nature transitoire du monde, qui inclut une réflexion sur la mémoire – seule chose permanente, peut-être, en cet univers, (« Perhaps [...] we may be forgetting—almost forgetting ») –, nous évoque personnellement ces vers de Wordsworth : « The thought of our past years in me doth breed / Perpetual

---

<sup>635</sup> Claire Tomalin, *Jane Austen: A Life*, Londres, Penguin, 1997, p. 141.

<sup>636</sup> Susan Morgan, « Jane Austen and Romanticism », dans J. D. Grey, B. Southam, A. W. Litz (éds.) *The Jane Austen Handbook*, Londres, Athlone Press, 1986, p. 368 (nous soulignons).

<sup>637</sup> William Deresiewicz, *Jane Austen and the Romantic Poets*, Columbia, Columbia University Press, 2004, p. 21.

benediction »<sup>638</sup>, qui unissent le révolu (« past years ») à l'infini du souvenir (« Perpetual »). Pour Jérôme McGann, voilà en effet une thématique chère au poète romantique : « [Things are] fugitive and impermanent, but not the consciousness of all that is fugitive. »<sup>639</sup> Cette instabilité trouve un écho, certes moins romantique, mais ciblant précisément la relation maritale, dans *Pride and Prejudice* : « The Bennets were *speedily* pronounced to be the luckiest family in the world, *though only a few weeks before*, when Lydia had first run away, they had been generally proved to *be marked out* for misfortune. » (*PP*, 228, nous soulignons). Sur fond de satire de l'inexactitude de toutes rumeurs et opinions générales, la voix narrative signale également la précarité, c'est-à-dire la réversibilité de toute situation, même apparemment stable. En somme, Jane Austen conclut ses romans sur des mondes certes remaillés, mais dont elle a conscience qu'ils ne tiennent qu'à un fil.

#### *-Naissances et enfants, ou l'arrivée du désordre de l'Autre*

Les épilogues d'Austen n'ont rien du conte de fées : en relisant le texte, le lecteur trouve de quoi nuancer le premier comme le second pan de la stabilité prônée par la formule classique « ils vécurent heureux...et eurent beaucoup d'enfants. » Telle est, semble-t-il, l'ambiguïté supplémentaire d'un texte qui a tant insisté sur la relation à Autrui, sur la constitution d'une société harmonieuse qui, en somme, n'est autre que celle de la famille : le mariage est également synonyme de l'arrivée d'un tiers perçu comme intrusif et perturbateur, l'enfant. La pérennité de l'harmonie conjugale semble en effet menacée par le danger et le désordre impliquant les naissances qui accompagneront inmanquablement toute union. La critique ne semble pas avoir prêté une grande attention à ce détail qui nous paraît néanmoins digne d'être relevé : une sorte de non-dit entoure la maternité et les naissances dans les romans d'Austen. Il semble qu'il y ait deux explications logiques à ce silence. La première est certainement d'ordre culturel. En Angleterre comme en France, on faisait autrement moins cas de ce moment de la vie au XVIII<sup>e</sup> siècle, qu'on ne le fait aujourd'hui. Pour Gilles Panabières, la réception de la

---

<sup>638</sup> William Wordsworth, « Ode: Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood » (1807), dans H. Reed (éd.), *The Complete Poetical Works of William Wordsworth*, Philadelphie, Troutman & Hayes, 1854, p. 471, st.9, v. 135-136.

<sup>639</sup> Jerome McGann, *The Romantic Ideology: A Critical Investigation*, Chicago, University of Chicago Press, 1983, p. 90.

première partie des *Confessions* de Rousseau (qui parut en 1782, et dans laquelle l'écrivain évoque son enfance dans le détail) en atteste : la revue *L'Année littéraire* évoqua avec dédain « le monstrueux orgueil [...] d'un homme qui s'estime assez lui-même, et méprise assez le public pour l'entretenir gravement des *fadaises de son enfance* »<sup>640</sup>. Il nous semble également que le silence enveloppant par exemple la maternité de Charlotte Palmer puis la naissance (pourtant légitime) de son enfant dans *Sense and Sensibility* soit d'un autre ordre, car il est insistant. Le lecteur ne prend connaissance de son état qu'indirectement, à travers le personnage de Mrs. Jennings, qui commence par baisser la voix (« speaking in a low voice », *SS*, 79), avant de l'évoquer à demi-mots (« in her situation », *SS*, 79). L'euphémisme se combine aux parenthèses (« nodding significantly and pointing to her daughter), *SS*, 79 », comme s'il s'agissait de faire barrière à quelque chose d'indicible ou de déplaisant. Plus loin dans le texte, la naissance et les premiers jours de l'enfant sont même clairement évacués du récit : si la grand-mère s'occupe énormément de sa fille qui vient de mettre au monde son petit-fils, de sorte qu'elle est encline à partager les détails de cette nouvelle vie (« ready to give so exact, so minute a detail of her situation, as only Miss Steele had curiosity enough to desire. », *SS*, 174), le texte s'arrête net sur cette information. Le lecteur n'en saura pas plus, car pareil propos est ennuyeux, suggère la voix narrative. À moins qu'il n'ouvre sur un désordre que la romancière préférerait taire, ou du moins minimiser ? Les naissances, suites inéluctables du mariage à l'époque d'Austen, nous paraissent vues d'un mauvais œil par la romancière, qui semble y prêter une dimension presque sacrificielle. On sait qu'elle était quelque peu rebutée par la douleur provoquée par la mise au monde. Dans la lettre qu'elle adressa à son frère Francis pour le féliciter de la naissance de son fils, elle ne put s'empêcher d'y faire mention indirectement (« whose birth has given little pain / Compared with that of Mary Jane »)<sup>641</sup>. Elle était, en outre, pleinement consciente du risque de décès encouru à la naissance, quatre de ses six belles-sœurs étant mortes en couche (dont Fanny, l'épouse de Charles, morte à 24 ans), comme si le mariage débouchait sur la mort. Dans ses romans, il nous semble qu'elle se concentre sur une nuance plus douce lorsqu'elle évoque la naissance, mais qu'elle l'associe du reste toujours à une forme de sacrifice. Dans *Persuasion*, par exemple, elle aborde l'accouchement à venir de Mrs. Wallis en ces termes : « and there was a Mrs. Wallis, at

<sup>640</sup> Gilles Panabières, « *Les Confessions* par Jean Starobinski » », *Elettra* [en ligne], Octobre 2012 [Consulté le 5 août 2017]. Disponible sur : [www.elettra.fr/index.php/download\\_file/view/66/233/](http://www.elettra.fr/index.php/download_file/view/66/233/) (nous soulignons).

<sup>641</sup> Claire Tomalin, *Jane Austen: A Life*, Londres, Penguin, 1997, p. 243.

present only known to them by description, as she was in daily expectation of her confinement » (*P*, 93), comme si la maternité et la naissance fonctionnaient comme un effacement de la mère (« only known to them by description »), comme si Austen jouait sur le terme « confinement » pour en faire un emprisonnement, ou, à tout le moins, un premier retrait de la vie publique, sur lequel elle choisit de se concentrer mais dont elle percevait, peut-être, qu'il peut en augurer un autre – beaucoup plus grave – : celui de la disparition définitive de la mère décédant en couche. Entre la maternité et l'alitement (ou du moins le retrait de la vie sociale), le risque de décès, et « the business of Mothering », une chose est certaine, Austen envisageait les naissances comme une transformation non dépourvue d'aspects négatifs – un effacement de soi à multiples facettes. À sa jeune cousine célibataire, Fanny, elle assure ainsi, le 23 mars 1817 : « by not beginning the business of Mothering quite so early in life, you will be young in Constitution, spirits, figure and countenance, while Mrs. W. Hammond is growing old by confinements and nursing. »<sup>642</sup> Dans *Sense and Sensibility*, Austen dépeint une mère de famille, Lady Middleton, totalement centrée sur sa progéniture et déconnectée du monde alentour :

she did not oppose the parties arranged by her husband, provided [...] her two eldest children attended her [...];—and so little did her presence add to the pleasure of the others, by any share in their conversation, that they were sometimes only reminded of her being amongst them by her solicitude about her troublesome boys.

L'exemple, encore une fois riche en ironie, permet de saisir la raison peut-être principale pour laquelle les naissances sont tuées dans les romans d'Austen : parce qu'elles seraient le signal d'un désordre conséquent, celui de l'arrivée d'enfants. Comme l'a souligné R. Brownstein notamment, les enfants sont associés à un Autre perturbateur dans *Sense and Sensibility* : « Lady Middleton seemed to be roused to enjoyment only by the entrance of her four noisy children after dinner, who pulled her about, tore her clothes, and put an end to every kind of discourse except what related to themselves. » (*SS*, 28). Leur agitation bruyante (« noisy ») et désordonnée (« pulled her about ») menace de rompre l'harmonie du tissu social (« put an end to every kind of discourse »), comme le révèle la référence au tissu déchiré (« tore her clothes »).

---

<sup>642</sup> Jane Austen, *Letters 1796-1817*, R.W. Chapman (éd.), Londres-New York [etc.], Oxford University Press, 1975 (1955), p. 195.

On notera qu'il s'agit néanmoins des condamnations les plus ouvertes de toute l'œuvre d'Austen. Plus communément, diverses stratégies rhétoriques rappellent ce désordre sans véritablement mettre l'accent sur lui. Elinor use de la litote, formulant ouvertement moins de choses qu'elle ne pense, lorsque, à demi excédée par les garçons Middleton à Barton, elle avoue : « I confess [...] that while I am at Barton, I never think of tame and quiet children with any abhorrence » (SS, 89). Une réflexion similaire ressurgit dans *Persuasion* également, là encore de manière détournée. Mr. Shepherd, chargé de trouver des locataires convenables pour la demeure ancestrale de la famille Elliot, avoue ainsi immédiatement évacuer ceux possédant des enfants, pour la raison suivante : « A lady, without a family, was the very best preserver of furniture in the world. » (P, 16). Autrement dit, dans les romans d'Austen, les enfants sont moins le reflet de l'union harmonieuse d'un couple qu'une source de destruction.

#### *-L'exclusivité aliénante*

À supposer que le sourire final du lecteur ne se soit pas estompé suite à pareilles réflexions sur l'arrivée de l'Autre au sein du couple, il y a de fortes chances qu'il le soit à l'issue de l'émergence d'une seconde menace, plus conséquente car venant mettre en péril l'harmonie sociale finale. Cette nuance sombre est l'inscription paradoxale, au sein de la notion d'engagement amoureux, d'une certaine forme de désengagement<sup>643</sup>. L'amour et le mariage impliquent en effet, chez Austen, une séparation, en ce sens qu'ils éloignent, en premier lieu, des autres prétendants et prétendantes, mais également, une fois l'union contractée, du domicile et ainsi de la vie familiale et de la fratrie. L'argument peut paraître curieux mais il n'est nullement insignifiant. Si l'on considère la centralité de la notion de lien chez Austen, dont l'œuvre est, on l'a vu, travaillée par une éthique de l'attachement, le fait que l'union conjugale soit synonyme de séparation relève d'un paradoxe non-négligeable.

---

<sup>643</sup> Eric C. Walker l'a noté à propos du couple fusionnel de *Persuasion*, les Croft (« [who] walked along in happy independence ») : « The happy independence of the Crofts in *Persuasion* points to the paradoxical force of conjugality, a drawing together that is simultaneously a drawing apart », Eric Walker, *Marriage, Writing and Romanticism: Wordsworth and Austen After the War*, Stanford, California, Stanford University Press, 2009, p. 57.

Nous voudrions montrer que ce paradoxe travaille l'ensemble de l'œuvre d'Austen, sans se réduire aux couples uniquement fusionnels et que ses conséquences affectent le tissu social en profondeur, menaçant plus particulièrement la famille.

*Pride and Prejudice* offre une première facette originale de cette idée. Au cours d'une conversation au sujet de l'amour ayant existé entre Jane Bennet et Charles Bingley, Mrs. Gardiner et Elizabeth insistent sur la notion de violence :

"But that expression of 'violently in love' is so hackneyed, so doubtful, so indefinite, that it gives me very little idea. It is as often applied to feelings which arise from a half-hour's acquaintance, as to a real, strong attachment. Pray, how violent was Mr. Bingley's love?"

"I never saw a more promising inclination; he was growing quite inattentive to other people, and wholly engrossed by her. Every time they met, it was more decided and remarkable. At his own ball he offended two or three young ladies, by not asking them to dance; and I spoke to him twice myself, without receiving an answer. Could there be finer symptoms? Is not general incivility the very essence of love?" (*PP*, 94)

L'expression galvaudée (« [to be] violently in love »), largement utilisée dans les romans sentimentaux, est l'objet des interrogations, voire de la remise en question, de Mrs. Gardiner. Pourtant, la fine Elizabeth pressent que l'expression n'est pas totalement dépourvue de vérité. Avec l'ironie qui lui est coutumière, elle souligne le pendant négatif de l'amour, étroitement lié à la violence et à la maladie (« symptoms »), en ce sens qu'il affecte et contamine la sphère publique. L'associant, dans une question rhétorique, à une marque d'irrespect (« Is not general incivility the very essence of love? »), impolitesse faite à tous les autres laissés pour compte (« inattentive to other people », « offended two or three young ladies »), l'héroïne souligne avec justesse le paradoxe du désir, lieu du détachement autant que de l'attachement. S'attacher à une personne signifie nécessairement se détacher des autres du sexe opposé. *Persuasion* semble vouloir poursuivre cette réflexion en insistant sur la notion de séparation inhérente au désir amoureux. Quelles que soient ses conséquences (heureuses dans le cas de l'union maritale, ou malheureuses dans celui de la séparation), le lien amoureux implique l'évacuation, le rejet d'autrui, comme le souligne Anne : « her affection would be his [Wentworth's] for ever. Their union, she believed, could not divide her more from other men, than their final separation. » (P, 127). L'idée présente une similarité frappante avec la réflexion poétique qu'offrira Shelley dans « Epipsychidion » (1821) :

I never was attached to that great sect,  
Whose doctrine is, that each one should select  
Out of the crowd a mistress or a friend,

And all the rest, though fair and wise, commend  
To cold oblivion<sup>644</sup>

Contrairement au poète romantique, Austen ne va jamais néanmoins jusqu'à la condamnation de l'engagement, même si sa célébration n'est certes pas sans frein. L'amour d'un être pour un autre ne constitue pas, chez elle, qu'une relation intime ; elle envahit l'espace public en ayant nécessairement des répercussions sur autrui.

C'est sur cette réflexion que s'ouvre d'ailleurs *Emma*. L'incipit pose l'existence de deux formes de fragmentation – cette fois familiales – liées au mariage. La première est la perte de la sœur. L'héroïne éponyme a vu Isabella épouser Mr. John Knightley et quitter le domicile familial pour Londres, à seize lieues de Hartfield, « much beyond her daily reach » (*E*, 7). L'engagement marital a été synonyme de séparation géographique, physique et affective. Cet éloignement est d'ailleurs traduit par une stratégie narrative habile : Isabella Woodhouse, largement plus mentionnée par les personnages que présente, est éclipsée du récit.

À cette première séparation, dont il n'est fait mention qu'au passage, s'ajoute celle, développée, de la séparation avec sa gouvernante, Miss Taylor. Après l'exposition de la nature de ce lien, non pas simplement professionnel et ténu, mais au contraire fort, car amical, voire considéré comme fraternel (« They had been living together as friend and friend mutually attached », *E*, 5; « Between *them* it was more the intimacy of sisters. », *E*, 5), le mariage de cette dernière est associée à la désunion :

Sorrow came [...] –Miss Taylor married. It was Miss Taylor's loss which first brought grief. It was on the wedding-day of this beloved friend that Emma first sat in mournful thought of any continuance. The wedding over and the bride-people gone, her father and herself were left to dine together, with no prospect of a third to cheer a long evening. [...] she had then only to sit and think of what she had lost. (*E*, 5-6)

Le sentiment de perte et de solitude est patent dans cette dernière phrase presque entièrement composée de monosyllabes et de voyelles brèves, auxquels s'ajoute la dureté des occlusives (« to sit and think of what she had lost »). S'ensuit un long paragraphe plongeant dans le souvenir de cette amitié sans faille :

---

<sup>644</sup> Percy Bysshe Shelley, « « Epipsychidion » » (1821), v. 149-153.

She recalled her past kindness—the kindness, the affection of sixteen years—how she had taught and how she had played with her from five years old—how she had devoted all her powers to attach and amuse her in health—and how nursed her through the various illnesses of childhood. [...] the intercourse of the last seven years, the equal footing and perfect unreserve which had soon followed Isabella's marriage, on their being left to each other, was yet a dearer, tenderer recollection. She had been a friend and companion such as few possessed: intelligent, well-informed, useful, gentle, knowing all the ways of the family, [etc.] (*E*, 6).

Dans l'évocation personnelle de cet être cher et désormais perdu, mais comme rappelé par le souvenir, comme renouvelé dans sa fidélité presque maritale (« in health [...] illnesses ») et dans sa force par la répétition anaphorique (« how she had [...] how she had [...] how she had »), se lit presque l'expression romantique de la perte, si chère à Byron, Scott et Wordsworth, comme le rappelle William Deresiewicz :

As criticism has shown on a massive scale, the fact of loss and the attempt to come to terms with it is everywhere in Wordsworth, be it the loss of youth and youthful powers or the loss of beloved individuals. The lamentation for the loss of childhood places, friendships, and loves is the principal subject of Byron's early lyrics, while the Turkish Tales are, one and all, stories of bereavement<sup>645</sup>.

L'impact de cette désunion est néanmoins rapidement minoré par l'instance narrative, comme si, là encore, l'élan spontané devait être interrompu pour préserver la stabilité des unions finales.

Si, dans *Emma*, la notion d'engagement conjugal est clairement associée à une séparation simultanée, vectrice potentielle d'instabilité, deux stratégies narratives sont mises en place afin de faire paraître la portée de cette séparation dérisoire. La première rupture du lien familial avec Isabella, occasionnée par le mariage de celle-ci, est tout simplement masquée par l'effacement de la jeune femme, mise en marge du récit. Le retrait du personnage est ainsi à la fois symptomatique d'une mise à distance géographique et mentale – Emma n'ayant plus de contact fréquent avec sa sœur, celle-ci étant loin de son esprit, finit hors du récit – et le résultat d'une stratégie de dissimulation.

---

<sup>645</sup> William Deresiewicz, *Jane Austen and the Romantic Poets*, Columbia, Columbia University Press, 2004, p. 34. Selon, le critique, ce sentiment de perte n'est néanmoins pas présent dans les premiers romans, argument auquel nous nous opposons vigoureusement.



La contrepartie négative qu'est la séparation est astucieusement tue au profit d'une stabilité assurée dans la conclusion.

S'ajoute à cette stratégie de dissimulation, une stratégie de discrédit. La plainte formulée par Emma est en effet présentée à la fois comme exagérée et quelque peu « nombriliste ». Sa méditation sur son amitié avec Miss Taylor s'achève ainsi :

She had been a friend and companion such as few possessed: intelligent, well-informed, useful, gentle, knowing all the ways of the family, interested in all its concerns, and peculiarly interested in herself, in every pleasure, every scheme of hers—one to whom she could speak every thought as it arose, and who had such an affection for her as could never find fault.

How was she to bear the change?—It was true that her friend was going only half a mile from them; but Emma was aware that great must be the difference between a Mrs. Weston only half a mile from them, and a Miss Taylor in the house; and with all her advantages, natural and domestic, she was now in great danger of suffering from intellectual solitude

Les mouvements de la pensée d'Emma sont rendus à merveille : au-delà du monologue de l'héroïne, s'entendent les objections que ses proches ont dû lui opposer («—It was true that her friend was going only half a mile from them »), mais qu'elle finit par rejeter tout de même (« but [...] great must be the difference [etc.] »). Deux points clés ressortent du passage : le recours à l'ironie vient discréditer les pensées de Miss Woodhouse, dont on perçoit non seulement l'exagération, mais la nature égocentrique (« interested in all its concerns, and *peculiarly interested in herself*, in every pleasure, every scheme of hers », nous soulignons). L'ironie vise à traduire le caractère immature et autocentré d'Emma, ce qui permet, dans le même temps, en déplaçant l'attention du lecteur du sens explicite (la perte) au niveau implicite (le narcissisme d'Emma), de désamorcer habilement cette menace de séparation.

Cette notion de fragmentation familiale inhérente à l'engagement marital trouve un écho dans plusieurs autres romans, notamment dans *Sense and Sensibility* et plus précisément dans l'épilogue qui sonne le glas de la relation fusionnelle entre Mrs. Dashwood et ses filles. La division est à nouveau minimisée mais reste paradoxalement présente. Telle est la façon dont la voix narrative présente le mariage d'Elinor : « Elinor's marriage divided her as little from her family as could well be contrived » (SS, 267). La division familiale est évoquée, mais pour n'être revendiquée que comme minime. Elle est

néanmoins immédiatement suivie, à l'intérieur du même paragraphe, d'une remarque sur la séparation *filiale* également engendrée : « Precious as was the company of her daughter [Marianne] to her [Mrs. Dashwood], she desired nothing so much as to give up its constant enjoyment to her valued friend [Colonel Brandon] » (SS, 267). Là encore, l'idée de séparation est minorée car elle est ouvertement définie comme souhaitable. Néanmoins, se lit presque l'incohérence de pareille attitude (« desired nothing so much as to give up its constant enjoyment »), absurdité s'inscrivant certes dans la continuité de l'illogisme du personnage, mais semblant susciter le désaccord implicite du narrateur, pour lequel pareille abnégation – aussi souhaitable, bienveillante et naturelle soit-elle –, reste difficilement compréhensible. Cette idée de séparation ressurgit en outre dans ce même chapitre conclusif : « fortunately for Sir John and Mrs. Jennings, when Marianne was taken from them, Margaret had reached an age highly suitable for dancing, and not very ineligible for being supposed to have a lover. » (SS, 269) Une fois encore, la référence à cette séparation brutale (« Marianne was taken from them ») est comme noyée – à la façon d'une équivoque barthésienne – au milieu d'un flot d'informations connotées de manière positive (« fortunately », « lover »). Mais on sent bien que la mention de cette séparation caduque fait retour de manière lancinante. À lui seul, ce reflux obsédant finit par conférer à l'idée de fragmentation une force que le narrateur semblait au départ vouloir désavouer, dans un renversement donnant à la constante affirmation d'harmonie un air de façade cherchant autant à masquer qu'à endiguer une béance préoccupante. Chez Austen, la conscience d'une certaine forme d'exclusivité problématique inhérente à l'amour et à l'union matrimoniale est ainsi patente ; elle traverse son œuvre comme elle ressurgit dans ses lettres. On citera, pour conclure, celle écrite à sa nièce Fanny Knight, datée du 20 février 1817 :

Oh! What a loss it will be, when you are married. You are too agreeable in your single state, too agreeable as a Niece. I shall hate you when your delicious play of Mind is all settled down into 'conjugal and maternal affections'. Mr. J. W. frightens me.—He will have you.—I see you at the altar<sup>646</sup>.

---

<sup>646</sup> Jane Austen, *Letters 1796-1817*, R.W.Chapman (éd.), Londres-New York [etc.], Oxford University Press, 1975 (1955), p. 190.

### 3.3. « The picture of happiness »

Au-delà de cette potentielle aliénation du couple du reste du monde, et principalement de la famille, des parents ainsi que des frères et sœurs, Austen semble vouloir s'interroger sur l'existence et l'étendue d'un risque plus insidieux encore : l'écart n'irait-il pas jusqu'à se loger entre les deux partenaires censés être unis par le mariage ? Plus précisément, l'union véritable existe-t-elle réellement ou n'est-elle que le seul fruit de notre imaginaire, de nos projections, de nos représentations ? Est-ce à dire, en conséquence, que l'être serait voué à la solitude ? Il s'agira d'essayer de cerner la portée de cet écart ; démarche qui devrait révéler la présence de désordres pathologiques eux-mêmes indicateurs d'une fêlure peut-être irrémédiable puisqu'interne au sujet – ontologique, en somme.

#### *-La représentation et son écart*

Les écrits d'Austen sont émaillés de références à des couples mal assortis<sup>647</sup>. Dans *Pride and Prejudice*, par exemple, l'amour, mais également la simple estime, la simple compatibilité intellectuelle, font éminemment défaut aux parents d'Elizabeth Bennet (« Her father [...] had married a woman whose weak understanding and illiberal mind had very early in their marriage put an end to all real affection for her. Respect, esteem, and confidence had vanished for ever; and all his views of domestic happiness were overthrown. », *PP*, 155). Dans *Persuasion*, la formation du nouveau couple Louisa Musgrove / Capitaine Benwick est également des plus surprenantes car leurs caractères sont aux antipodes l'un de l'autre, comme le soulignent les deux héros, Anne d'abord (« The high-spirited, joyous, talking Louisa Musgrove, and the dejected, thinking, feeling, reading Captain Benwick seemed each of them every thing that would not suit the other. Their minds most dissimilar! », *P*, 110), Frédérick Wentworth, ensuite (« I confess I do think there is a disparity, too great a disparity, and in a point no less essential than mind. », *P*, 121). On songe également, dans *Sense and Sensibility*, aux Middleton, que rien ne semble réunir – ni leur caractère, ni leurs activités (« Sir John was a sportsman, Lady Middleton a mother. He hunted and shot, and she humoured her children », *SS*, 26),

---

<sup>647</sup> Rachel Brownstein évoque cette idée à propos de *Sense and Sensibility*, citant John et Fanny Dashwood, les Middleton et les Palmer. Voir Rachel. M. Brownstein, « *Northanger Abbey, Sense and Sensibility, Pride and Prejudice* », dans E. Copeland et J. McMaster (éds.), *The Cambridge Companion to Jane Austen*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 46-47.

peut-être pas même leurs enfants, comme le laisse entendre ce surprenant choix pronominal « *her children* », en lieu et place du « *their* » attendu – au point que la voix narrative souligne explicitement la discordance de leur union : « Colonel Brandon, the friend of Sir John, seemed no more adapted by resemblance of manner to be his friend, than Lady Middleton was to be his wife » (SS, 27). Les dissonances maritales sont ainsi légion dans les romans d'Austen. La remarque d'Elinor – l'une des héroïnes, sinon l'héroïne la plus à l'abri des reproches et de l'ironie du narrateur<sup>648</sup> –, qui s'interroge sur « the strange unsuitableness which often existed between husband and wife », prend ainsi valeur de vérité générale.

Faut-il en conclure, avec Rachel Brownstein, que ces discordances maritales viennent ternir la perfection des unions finales ? Peut-être. Elles remettraient en question la possible existence d'harmonie conjugale. On pourrait néanmoins accorder une autre fonction à ces dissonances : plutôt que celle d'entacher les mariages conclusifs des héroïnes, celle, au contraire, de les mettre en valeur. Il semble que cette dimension dystopique remplisse ce rôle d'au moins deux façons différentes. En premier lieu, en conférant à la représentation maritale une dimension réaliste. Puisque les travers de certaines unions ne sont pas occultés mais sont au contraire dépeints et mis en relief, la représentation du mariage ne paraît pas idéalisée, ce qui apporte un surcroît de vraisemblance aux mariages conclusifs. De plus, ces unions discordantes, non seulement pour la plupart dépourvues d'amour mais témoignant également de l'existence d'un fossé moral, voire intellectuel, séparant de manière irrémédiable les deux partenaires, fonctionnent comme d'efficaces contre-modèles, habiles faire-valoir aux unions finales, fondées, quant à elles, autant sur l'amour que sur la compatibilité intellectuelle, morale et sociale des conjoints.

Cependant, cette représentation contrastive finit par ouvrir une brèche d'importance : dans quelle mesure l'harmonie même de ces rares mariages heureux est-elle le résultat d'une manière de présenter les choses ? La perfection de ces unions ne serait-elle qu'une apparence, une simple représentation, c'est-à-dire une image fictive ? Trois unions dites idéales nous paraissent interroger cette problématique de l'écart entre être et paraître, naturel et construction de l'imaginaire, réalité et fiction. Dans *Sense and Sensibility*, le mariage conclusif entre Marianne Dashwood et le Colonel Brandon

---

<sup>648</sup> Marvin Mudrick a relevé, à juste titre : « a deliberate protective exclusion of Elinor from the focus of irony », dans Marvin Mudrick, *Jane Austen: Irony as Defense and Discovery*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1968, p. 74.

n'emporte pas notre adhésion pour cette raison ultime qu'il ne semble harmonieux qu'*en surface*. Le revirement de situation impliquant l'héroïne est présenté de la sorte : « Marianne Dashwood was born to an extraordinary fate. She was born to discover the falsehood of her own opinions, and to counteract, by her conduct, her most favourite maxims. She was born to overcome an affection formed so late in life as at seventeen [etc.] ». L'attention du lecteur est dirigée, on l'a vu, sur la nature faussement extraordinaire du retournement opéré par l'héroïne – double renversement, pour rappel, puisque Marianne non seulement considérait le Colonel comme un simple homme en âge d'être son père, mais estimait également qu'on ne pouvait aimer véritablement qu'une seule fois. Pourtant, une incise nous paraît, après relecture, riche de sens : « by her conduct ». Tout se passe comme si Marianne n'avait adopté ces changements qu'en apparence, dans ses actes et sa façon d'agir, mais ne les avait pas nécessairement intégrés, faits siens en profondeur. Une seconde citation devrait permettre d'étayer notre propos :

Colonel Brandon was now as happy, as all those who best loved him, believed he deserved to be; [...] and that Marianne found her own happiness in forming his, was equally the persuasion and delight of each observing friend. Marianne could never love by halves; and her whole heart became, in time, as much devoted to her husband as it had once been to Willoughby.

L'accent est mis, dans une forme de volonté de transparence et de naturel, sur l'évolution du cœur de Marianne ; d'abord soumis, il bat certes moins fort que celui du Colonel (« found her own happiness in forming his »), puis ses sentiments grandissant avec le temps (« in time »), il n'est plus brisé mais rempli d'amour (« whole heart »), ce qui rend plus convaincante la plénitude de son union finale avec le Colonel. Néanmoins, la présence du terme « persuasion » (« [Marianne's happiness] was equally the persuasion and delight of each observing friend »), jette un nouveau doute sur la vérité de ce changement profond. Le terme est en effet polysémique, pouvant signifier à la fois « conviction » et « art de persuader ou de *se persuader* » (c'est en outre dans ce deuxième sens qu'il est utilisé en tant que titre du roman *Persuasion*). Impossible, par conséquent, d'être entièrement convaincus de la félicité finale et totale de Marianne. Sa joie et son amour sont-ils profonds ? Il ne s'agit peut-être que des projections de son entourage cherchant simplement à s'en persuader. L'harmonie de ce mariage conclusif n'est peut-

être que le reflet du désir des proches de Marianne. Dans les pages sur lesquelles se conclut le roman, le lecteur achoppe ainsi sur un nouvel écran problématique.

*Mansfield Park* nous semble présenter une réflexion similaire en son ultime chapitre car la perfection de l'union entre Fanny et Edmund est, elle aussi, teintée de fictivité. Cependant, à la différence de *Sense and Sensibility*, la description de l'harmonie finale du couple Fanny / Edmund n'apparaît pas comme le fruit des projections désirantes de leur entourage. Elle semble le reflet d'autres désirs et principalement ceux du *narrateur* (mais peut-être également ceux du lecteur modèle). Trois éléments fondamentaux pointent la nature construite et fictive de cette union, à commencer par la façon dont nous est présenté le revirement incroyable du jeune homme, dont l'amour préalable pour Mary Crawford semblait insurmontable :

I purposely abstain from dates on this occasion, that every one may be at liberty to fix their own, aware that the cure of unconquerable passions, and the transfer of unchanging attachments, must vary much as to time in different people. I only entreat everybody to believe that exactly at the time when it was quite natural that it should be so, and not a week earlier, Edmund did cease to care about Miss Crawford, and became as anxious to marry Fanny as Fanny herself could desire. (*MP*, 488)

L'ironie de la voix narrative semble à son comble dans ce passage décrivant l'évolution d'Edmund d'une façon qui n'est pas sans évoquer celle de Marianne, en insistant autant sur l'ampleur apparente de ce revirement que sur son caractère en vérité prévisible et naturel. Telle est, en effet, la première ironie du texte, ironie fondée sur la double antithèse (« the *cure* of *unconquerable* passions, and the *transfer* of *unchanging* attachments »), qui, une fois encore, invalide les maximes du personnage en soulignant qu'au contraire rien n'est insurmontable ; toute passion peut être dépassée (et tout simplement déplacée sur une autre personne). La visée est ainsi de présenter l'évolution sentimentale d'Edmund comme naturelle et convaincante (d'où la question rhétorique du narrateur peu après : « what could be more natural than the change? », *MP*, 489) ; objectif que sert également le rejet explicite d'imposer un cadre trop fixe au lecteur (« I purposely abstain from dates, that every one may be at liberty to fix their own »), contrainte d'un schéma temporel qui aurait présenté le défaut d'ignorer la particularité de l'expérience de chacun et aurait rendu l'évolution d'Edmund plus forcée et, par conséquent, moins convaincante. Se greffe, néanmoins, une nouvelle strate d'ironie qu'Austen ne semble

pouvoir se résoudre à supprimer : celle émergeant de l'expression « I only entreat everybody to believe that exactly at the time when it was quite natural that it should be so, *and not a week earlier*, Edmund did cease to think of Mary ». Ce « pas une semaine de plus » développe l'autorité déjà révélée par l'adverbe « exactly », et s'en gausse. Le ridicule de cette précision, qui dans le même temps nie la liberté verbalement octroyée au lecteur (« the liberty to fix their own »), rend compte avec habileté de la conscience qu'a Austen de la nature artificielle de toute représentation. Dans son effort pour rendre le nouvel amour entre Edmund et Fanny convaincant, la romancière perçoit qu'elle a mis en place des logiques s'infirmant d'elles-mêmes, forcée qu'elle est de rédiger un commentaire narratorial qui rappelle la nature fictive du personnage, qui fait d'Edmund une pure *construction* littéraire et de ces mariages conclusifs un simple schéma romanesque imposé, à mille lieues d'une union naturelle et convaincante. C'est cette nature fictive et superficielle du mariage final d'Edmund et de Fanny qui nous semblera, dès lors, toujours devoir prendre le dessus. « [T]he happiness of the married cousins must appear as secure as earthly happiness can be » (*MP*, 491), nous dit la voix narrative, comme bloquée au seul niveau de l'apparence (« must appear »), ce que confirme l'*image* à laquelle le couple semble être réduit dans la page finale (« the *picture* of good », *MP*, 492).

Cette notion d'image, qui traduirait l'existence d'un écart entre la félicité conjugale *affichée* (ou *imaginée*, on l'a vu) et la nature *réelle* du lien unissant les époux, nous semble d'importance car elle est développée dans *Persuasion*. Eric C. Walker a souligné que le roman mettait en exergue – chose rare – une union idéale, celle des Croft, véritables modèles de félicité conjugale<sup>649</sup>. Le couple que forment l'Amiral et son épouse Sophia suscite en effet l'admiration de tous et, en particulier, celles de Fanny et de Louisa Musgrove, cette dernière étant la plus ostensiblement impressionnée : « "If I loved a man, as she loves the Admiral, I would be always with him, nothing should ever separate us" [...] It was spoken with enthusiasm » (*MP*, 56-67). Dans le chapitre 18, un paragraphe entier est dédié à la description du couple. Sont mis en avant non seulement leur proximité presque fusionnelle (« their country habit of being almost always together », *P*, 111) mais également leur naturel sociable. Aucune exclusivité aliénante chez eux : ils ont des connaissances à Bath, ont plaisir à échanger avec leurs amis (Fanny relève : « the

---

<sup>649</sup> Eric C. Walker, *Marriage, Writing and Romanticism: Wordsworth and Austen After the War*, Stanford, California, Stanford University Press, 2009, p. 51.

Admiral's hearty shake of the hand when he encountered an old friend », *P*, 111 ; et l'amiral confirme que son épouse et lui « [are] always meeting with some old friend or other [...] sure to have plenty of chat », *P*, 113). C'est qu'ils font partie d'une communauté étroitement liée, celle de la marine (« their eagerness of conversation when occasionally forming into a little knot of the navy », *P*, 111 ; on notera au passage le recours à l'image du nœud, importante puisqu'elle signale que les liens du mariage – *tying the knot* – ne sont pas nécessairement exclusifs mais qu'ils peuvent rester ouverts à autrui – « the knot of the navy » en ce qui concerne ce couple).

Deux éléments corrélés nous semblent, cependant, nuancer la perfection du portrait dressé. La description des Croft est, certes, au départ, celle du narrateur, auquel l'omniscience ainsi que le recul de la position extradiégétique confèrent une relative autorité, mais elle devient, très rapidement, celle de Fanny. La partie la plus laudative de cette description semble d'ailleurs émaner de l'héroïne. Les Croft sont en effet dépeints à travers les yeux admiratifs de la jeune femme qui, littéralement, n'a d'yeux que pour ce couple par lequel elle semble obnubilée. Le paragraphe est imprégné du champ lexical de la vision et de l'apparence traduisant la subjectivité du point de vue :

Mrs. Croft *seemed* to go shares with him in every thing [...] Anne *saw* them wherever she went [...] she never failed to *think of them*, and never failed to *see them*. [...] She *always watched* them as long as she could; delighted to *fancy* she understood what they *might* be talking of [...] *observ(ing)* their eagerness of conversation (*P*, 111)

Résultant de l'observation de Fanny (presque perturbante dans sa dimension obsessionnelle), la représentation des Croft est clairement associée à un point de vue. Telle est la façon dont ils sont *perçus* par l'héroïne. Cette remarque, fort simple, nous paraît néanmoins essentielle dès lors que l'on note la scène qui suit cette description.

Le paragraphe suivant constitue comme une représentation enchâssée du processus visuel et descriptif souligné à l'instant. Autrement dit, le passage présente un Amiral Croft plongé dans la contemplation d'un tableau, ne pouvant soustraire son regard de cette représentation (« He was standing by himself, at a printshop window, with his hands behind him, in earnest contemplation of some print, and she [Fanny] not only might have passed him unseen, but was obliged to touch as well as address him before she could catch his notice », *P*, 112). Qu'il s'agisse d'une scène emboîtée, en lien direct avec l'attitude précédente de Fanny obnubilée par le couple Croft, nous est signalé par le fait



que l'Amiral est lui-même regardé par l'héroïne au moment de sa contemplation, ainsi que par l'accent placé sur l'attrance visuelle pour les tableaux sous leurs yeux, attrance qu'ils partagent irrémédiablement. La phrase suivante de l'Amiral résume habilement la situation : « "Here I am, you see, *staring* at a picture. I can never get by this shop without stopping" » (*P*, 112, nous soulignons), qui souligne la nature appuyée (« *staring* ») et réitérée de son observation, dans le même temps qu'elle inclut Fanny, via l'incise « you see », comme pour signaler, une fois encore, l'existence d'un lien conséquent entre cette scène et la précédente, résultat de l'observation des Croft.

Une fois le parallèle établi, Austen nous en révèle la signification évidente : que regarde précisément l'Amiral ? Quelle est la raison de son constant retour visuel à cette image ? L'Amiral Croft est interloqué par le peu de vraisemblance du tableau qui s'offre à lui :

"what a thing here is, by way of a boat. Do look at it. Did you ever see the like? What queer fellows your fine painters must be, to think that any body would venture their lives in such a shapeless old cockleshell as that. [...] I wonder where that boat was built!" (laughing heartily) "I would not venture over a hosepond in it [...] Lord! What a boat it is!" taking a last look at the picture (*P*, 112).

Autrement dit, au-delà du prosaïsme quelque peu risible de sa comparaison (d'où la référence, certainement, à son rire), la problématique est bien celle, comme l'a souligné Eric Walker, de la fiabilité de la représentation<sup>650</sup>. L'interrogation que suscite ce tableau (le terme « picture » est utilisé) se reporte inmanquablement sur la scène précédente, qui représentait elle aussi une image, celle du couple parfait formé par les Croft, « the *picture* of happiness » (*P*, 111, nous soulignons), selon Fanny.

Il pourrait être intéressant, pour finir, de souligner à quel point ce couple a suscité l'admiration. On citera, en guise d'illustration, les élans admiratifs de Louisa pour la marine en général (entendre par là, pour l'Amiral Croft, puis pour celui qui lui ressemble en tous points, le Capitaine Harville) : « Louisa [...] burst forth into raptures of admiration and delight on the character of the navy—their friendliness, their brotherliness, their openness, their uprightness [...] they only knew how to live, and they only deserved to be respected and loved. » (*P*, 66). L'accent mis sur ce sentiment n'est peut-être pas aussi fortuit qu'il n'y paraît. Il semble qu'il pointe précisément l'existence d'une faille au sein

---

<sup>650</sup> Eric C. Walker, *Marriage, Writing and Romanticism: Wordsworth and Austen After the War*, Stanford, California, Stanford University Press, 2009, p. 57.

de la perfection des Croft puisque, comme le souligne la proximité à la fois phonique et graphique d'*Admiral* et d'*admirable*, il manquera toujours une consonne pour faire de l'*Admiral* quelqu'un de véritablement *admirable*. Coup du hasard que cet écart, cette lettre manquante, soit la consonne /b/ ? Le couple idéal semble se voir refuser la possibilité d'*être* (« to be »), comme cantonné au paraître, à l'image. À moins que cette lettre défaillante signale une fêlure plus profonde encore, logée au sein même de l'être, de l'individu ; comme si la possibilité d'une plénitude non pas même maritale et interindividuelle mais simplement personnelle, ontologique, était elle-même impossible.

### *-La répression pathologique*

La romancière semble vouloir nier la possibilité, pour ses personnages, d'être des individus non fragmentés, des êtres transparents à eux-mêmes, pleins. En d'autres termes, chez Austen, l'être semble voué au déchirement. L'écran, imposé – nous l'avons vu – non seulement par les idéaux moraux et sociaux que sont la sympathie et la politesse, mais également par le désir mimétique, se révèle problématique, puisque l'attitude de ceux qui l'adoptent paraît non seulement quelque peu dissimulatrice, mais surtout malade<sup>651</sup>.

Nous avons commencé à esquisser la dimension stratégique et par conséquent dissimulatrice de l'écran dans notre partie sur l'ascèse du désir. Nous ajouterons simplement qu'Elinor Dashwood, le modèle du recours à l'écran, n'est pas sans paraître associée à l'hypocrisie. En témoigne le passage célèbre où la flatteuse Lucy Steele s'enthousiasme au sujet de l'indolente, froide et effacée Lady Middleton : « "What a sweet woman Lady Middleton is!" said Lucy Steele. Marianne was silent; it was impossible for her to say what she did not feel, however trivial the occasion; and upon Elinor therefore the whole task of telling lies when politeness required it, always fell. » (SS, 89). La critique a souvent relevé ce clivage, c'est-à-dire cette propension de Marianne à ne pas vouloir trahir son être intérieur (sa volonté de transparence, dirions-nous) et celle d'Elinor à faire obstacle à ses pensées intimes pour préserver autrui quitte à travestir quelque peu le réel. On ajoutera une courte remarque sur la double stratégie

---

<sup>651</sup> La question posée par Tony Tanner nous paraît ainsi essentielle : « how much of the individual's inner world should be allowed to break out in the interests of personal vitality and psychic health; and how much should the external world be allowed to coerce and control that inner reality in the interests of maintaining a social structure which does provide meaningful spaces and definitions for the lives of its members? », Tony Tanner, *Jane Austen*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1986, p. 87

narrative qui vise à minimiser la nature dissimulatrice de l'attitude d'Elinor. Elle est, en premier lieu, mise en parallèle avec la flagornerie toujours intéressée de Lucy, si bien que le lecteur se voit rappeler qu'à l'inverse de la vile jeune femme, Elinor ne ment pas pour servir son propre intérêt mais uniquement pour protéger autrui (« when politeness required it »). Il apparaît, en second lieu et d'un point de vue rythmique, que la romancière cherche à passer rapidement sur cette idée de mensonge. Après l'exclamation de Lucy, puis les deux pauses longues des points-virgules associés à Marianne, l'énoncé glisse très rapidement sur le pendant négatif que constitue l'écran (« telling lies »), en supprimant les virgules attendues autour de « therefore », pour s'empresser de conclure et ainsi mettre l'accent, plutôt que sur le mensonge, sur la lourdeur du devoir incombant à Elinor (« always fell »). Certes l'esquive est habile, qui rend compte du problème pour mieux le minimiser, mais elle n'en efface pas moins le premier revers négatif de l'écran.

À celui-ci s'en ajoute un second : pour d'autres personnages, cette habitude consistant à masquer leur for intérieur au profit du bien-être d'autrui s'apparente à une forme de répression pathologique. À l'image de la distance que prennent Emma et Mr. Knightley à l'égard de la très réservée Jane Fairfax dans le roman *Emma*, les lecteurs contemporains ont avoué leur aversion pour l'héroïne de *Mansfield Park*<sup>652</sup>. Fanny Price est, certes, une figure de la pureté, mais dont la blancheur paraît moins éclatante et attirante de perfection que malade. Denis Bonnecase l'a relevé, en insistant, à juste titre, sur l'importance de son silence :

Elle incarne sans doute une forme de pureté, mais qui dissimule mal quelque chose de pathologique. La pièce maîtresse de la stratégie austénienne montre une tendance à refuser la profondeur et l'authenticité des relations humaines. [...] De là qu'elle ne parle pas ou si peu, et que le silence soit son éloquence, sa stratégie de soutien des valeurs. Car qu'est-ce que parler dans *Mansfield Park* sinon s'exposer aux pièges du discours, à la montée de l'Autre, aux fantasmes, aux sous-entendus, à l'égoïsme ? Prophylactique, ce

---

<sup>652</sup> Le point de vue de Lionel Trilling, rebuté par le personnage de Fanny Price, nous semble aujourd'hui représentatif du sentiment d'un nombre conséquent de lecteurs, parmi lesquels nous incluons nous-même : « Nobody, I believe, has ever found it possible to like the heroine of *Mansfield Park*. », Lionel Trilling, « *Mansfield Park* », dans I. Watt (éd.), *Jane Austen: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, N J, 1963, p. 128 ; voir également Tony Tanner : « Nobody falls in love with Fanny Price », Tony Tanner, *Jane Austen*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1986, p. 143 ; et Nina Auerbach : « *Mansfield Park* is defiantly unlikeable, most notably in its unyieldingly charmless heroine », Nina Auerbach, « Jane Austen's Dangerous Charm: Feeling as One Ought About Fanny Price », *Persuasions*, n°2, 1980, p. 9.

silence relève, lui aussi, de l'économie de la clôture, véritable signe d'obédience, de soumission aux valeurs d'ordre<sup>653</sup>

Le silence protecteur dont elle choisit de s'entourer paraît, dans le même temps, extrêmement pesant, si lourd à porter qu'il semble lui ôter toute force. On songe à la séquence du jeu théâtral (fréquemment citée) au cours de laquelle Fanny est contrainte de sortir de son silence pour signer son refus de participer à la représentation :

"Indeed you must excuse me. I could not act any thing if you were to give me the world. No, indeed, I cannot act [...] It is not that I am afraid of learning by heart," said Fanny, shocked to find herself at that moment the only speaker in the room, and to feel that almost every eye was upon her; "but I really cannot act. [...] No, indeed, Mr. Bertram, you must excuse me. You cannot have an idea. It would be absolutely impossible for me. [...] You must excuse me, indeed you must excuse me," cried Fanny (*MP*, 150-151).

Son refus semble, à ce moment précis, au moins autant relever d'une décision voulue et ferme de rester droite d'un point de vue moral, qu'être l'aveu d'une incapacité (« *I cannot act* ») – lamentation presque pathétique (« you must excuse me, indeed, you must excuse me »). Il y a quelque chose du retrait pathologique dans cette demande d'être excusée (comme s'il s'agissait, au sens étymologique de l'expression, *ex* et *causa*, d'être mise « en dehors de l'affaire ») et dans cet aveu d'une incapacité qui, au-delà d'être celle de « jouer », semble également être celle, plus générale, d'« agir »<sup>654</sup>. En effet, tout acte, tout agissement physique pose problème chez cette héroïne lymphatique, exténuée dès qu'il s'agit de marcher quelque peu ou de faire le moindre mouvement, comme le relève Edmund lors de la promenade dans le bois de Sotherton, où elle se révèle incapable de suivre le reste du groupe et doit s'asseoir sur un banc pour recouvrer des forces : « "Every sort of exercise fatigues her so soon » (*MP*, 97). Fanny elle-même note et déplore sa faiblesse physique (« with great regret that she was not stronger », *MP*, 99).

Dans *Emma*, Jane Fairfax semble être l'écho direct de Fanny. Elle aussi ne laisse que très rarement entendre sa voix (« so cold, so cautious! There was no getting at her real opinion », *E*, 132) comme le signale sa tendance à s'abriter en permanence derrière

---

<sup>653</sup> Denis Bonnecase, « Jane Austen ou la rhétorique séduite », dans B. Brugière (éd.), *L'espace littéraire dans la littérature et la culture anglo-saxonnes*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, p. 60-61.

<sup>654</sup> Nombreux sont ceux à avoir associé l'expression « *I cannot act* » à la faiblesse générale du personnage. On citera, entre autres, R. Brownstein : « Fanny Price is an anti-Elizabeth, meek and passive and depressed: "I cannot act," she insists », Rachel Brownstein, *Why Jane Austen ?*, New York, Columbia University Press, 2011, p. 50.

des voiles défensifs (« Wrapt up in a cloak of politeness », *E*, 132 ; « behind, and too busy with her shawl », *E*, 272 ; « [taking in] gloves », *E*, 186). La critique l'a souligné, Jane Fairfax est certes dépeinte comme une jeune femme accomplie et apparemment parfaite, mais elle est indéchiffrable tant elle garde tout pour elle-même : « We are never allowed to understand her motivations as we are those of the subplot characters in other Austen novels », souligne par exemple Barbara Thaden<sup>655</sup>. Or cette attitude vire à la répression pathologique car la santé de la jeune femme se fait de plus en plus fébrile à mesure que le roman avance. Suite à sa dispute avec Frank Churchill, à qui elle est secrètement liée, elle se retrouve, pour que la morale soit sauve, dans l'impossibilité de communiquer son désarroi à qui que ce soit ; ses secrets finissant par la tirailler corporellement, comme le confirme le diagnostic de l'apothicaire Mr. Perry : « She was suffering under severe headaches, and a nervous fever [...] her health seemed for the moment completely deranged [...] and though there were no absolutely alarming symptoms, nothing touching the pulmonary complaint, [...] Mr. Perry was uneasy about her. » (*E*, 306).

Le malaise de l'apothicaire face aux maux de Jane ainsi que leur nature relativement vague (voir le pluriel « severe headaches » ainsi que l'absence de localisation concrète de la douleur, qui ne touche pas les poumons par exemple, mais « les nerfs »), invitent à rapprocher ce ressenti douloureux de ceux des hypocondriaques. Plus précisément, les maux de Jane jettent un nouvel éclairage sur les comportements hypocondriaques relevés plus haut dans notre analyse et dont on commence à percevoir non seulement qu'ils s'inscrivent, eux aussi, dans la sphère psychosomatique, mais qu'ils relèvent principalement d'un problème de représentation. Nous l'avons vu, Austen a largement insisté sur le fait qu'au-delà de son aspect comique, de sérieux enjeux se logeaient dans cette maladie, attribuant aux divers comportements hypocondriaques un fondement commun, l'égoïsme – attitude autocentrée préjudiciable à autrui. Peut-être cette insistance sur l'hypocondrie en tant que site des conflits relationnels vise-t-elle également, en redirigeant notre attention dans la direction du tissu social, à masquer un dernier enjeu gênant la romancière, impliquant l'individu seul : la conscience que l'hypocondrie est principalement la projection, sur le corps, d'un indicible mal-être intérieur, résultat navrant d'une société rigide et contrôlée. La psychanalyse moderne parle de « désarroi d'un affect sans représentation, sans appel au-dehors, essentiellement

---

<sup>655</sup> Barbara Thaden, « Figure and Ground: The Receding Heroine in Jane Austen's *Emma* », dans H. Bloom (éd.), *Jane Austen's Emma*, New York, Chelsea House, 2010, p. 30.

privé »<sup>656</sup>, c'est-à-dire d'un « défaut de traduction »<sup>657</sup>, la transposition en douleur corporelle d'une toxicité laissée faute de représentation langagière, de mise en mots. Or, dans les comportements hypocondriaques des personnages austéniens, tout semble effectivement affaire de déficit représentationnel.

Il y a, en premier lieu, défaut de représentation dans la façon dont les malades présentent leurs maux à autrui. Les hypocondriaques des romans éprouvent en général des difficultés à définir précisément le type de douleurs qui les assaillent ainsi que leurs emplacements exacts. Dans « L'hypocondrie ou le corps ailleurs qu'en lui-même », Augustin Jeanneau souligne qu'il s'agit là d'une caractéristique commune aux patients hypocondriaques : ils « demeure[nt] dans l'indéfinissable »<sup>658</sup>, évoquent un « cortège d'impressions énigmatiques »<sup>659</sup>, un « insaisissable mal »<sup>660</sup>. Les douleurs de Mary Musgrove en sont une première illustration. Elles sont éminemment imprécises, la jeune femme se plaignant constamment d'être « mal » : « often a little unwell » (*P*, 23), « very far from well » (*P*, 108), si bien que la voix narrative ironise, on l'a vu : « her being unwell and out of spirits, was almost a matter of course » (*P*, 25). Ce qui ressort de ses propos, cependant, est essentiellement de l'indéfini, comme le souligne le quantifieur indéfini (« some ») qu'elle utilise : « Suppose I were to be seized of a sudden in some dreadful way » (*P*, 25). Isabella Knightley, la sœur hypocondriaque de l'héroïne d'*Emma*, elle aussi, souffre de troubles imprécis. Elle évoque « many fears and many nerves » (*E*, 74), usant d'un pluriel évasif qui signe l'imprécision de son trouble et d'une répétition qui, certainement, cherche à préciser la plainte, mais dont on sent bien, au final, qu'elle ne pourra que se dérober à la formulation.

Dans ce contexte où s'exprime l'impuissance à représenter, les efforts d'investigation médicale pour comprendre l'origine de ces troubles hypocondriaques suivent aujourd'hui une trame établie qui consiste, comme le souligne Augustin Jeanneau, à écouter ce que dit la personne atteinte. Plus précisément, ajoute le psychanalyste, « [l'] attention doit se porter des deux côtés de ses propos : vers ce que [l'individu] se représente aussi bien que ce qu'il éprouve. »<sup>661</sup> Or le texte austénien est si précis qu'il

---

<sup>656</sup> Augustin Jeanneau, « L'hypocondrie ou le corps ailleurs qu'en lui-même », *Revue française de psychosomatique*, n° 22, 2002, p.130.

<sup>657</sup> Freud use de cette expression célèbre dans la lettre 53 adressée à Fliess, datée du 6 décembre 1896.

Sigmund Freud, *La Naissance de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1979, p. 153.

<sup>658</sup> Augustin Jeanneau, *op. cit.*, p. 129.

<sup>659</sup> *Ibidem*, p. 128.

<sup>660</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>661</sup> Augustin Jeanneau, « L'hypocondrie ou le corps ailleurs qu'en lui-même », *Revue française de psychosomatique*, n° 22, 2002, p. 121.

semble se prêter parfaitement à pareille analyse. Nous prendrons les propos de deux personnages pour exemple : Mary Musgrove dans *Persuasion* et Mrs. Bennet dans *Pride and Prejudice*, qui devraient nous permettre de souligner l'ampleur du problème. À la fois mise en confiance et poussée dans ses retranchements par sa sœur Anne, Mary Musgrove va à trois reprises légèrement préciser – en quelques mots, une phrase maximum, mais préciser tout de même – le sens de ses maux insaisissables. Nous nous concentrerons en premier lieu sur ce qu'elle *se représente* avant de voir ce qu'elle *éprouve*. La première fois où elle varie de son schéma plaintif habituel (selon lequel elle « se trouve mal »), elle se représente à sa sœur comme « so ill I can hardly speak » (*P*, 25), dans une association frappante entre douleur et incapacité langagière. Se lit une double insuffisance du dire : celle de ses troubles indéfinissables (maux semblant constamment ressurgir précisément parce qu'ils échappent à la mise en mots) et celle du manque de communication. Mary paraît cantonnée à la fracture que figure le fossé vocalique du hiatus (« so ill ») par impossibilité communicationnelle. Ce dernier sens nous est confirmé par l'étonnante seconde représentation qu'offre Mary : « Suppose I were to be seized of a sudden in some dreadful way, and not able to ring the bell! » (*P*, 25-26). Il n'a été fait mention d'aucune cloche au préalable ; l'idée résulte du pur esprit de la jeune femme, qui là encore, semble éprouver le besoin de se faire entendre, sinon par la parole défaillante, du moins par le son. Après s'être représentée à sa sœur comme ne pouvant pas parler, comme risquant de ne pas non plus pouvoir se faire entendre par un simple son, elle se figure, dans une lettre toujours adressée à sa sœur, comme contractant de terribles maux de gorge : « I am sorry to say that I am very far from well; and Jemina has just told me that [...] there is a bad sore-throat very much about. I dare say I shall catch it; and my sore-throats, you know, are always worse than anybody's. » (*P*, 108). Au-delà du sourire que provoque le naturel narcissique de Mary, impossible de ne pas noter sur quel organe se porte l'affection. Il n'est pas anodin : qu'est-ce, sinon la représentation, une nouvelle fois, d'une gorge nouée, d'un impossible dire ? Ce que la jeune femme nous dit éprouver abonde également dans ce sens. Elle se sent « ill-used by everybody », expression récurrente qui ressurgira notamment lors d'une promenade lorsque son époux lui lâchera le bras (« Mary began to complain about it, and lament her being ill-used, according to custom », *P*, 60), et qui révèle son sentiment d'être mise à l'écart, d'être toujours seule.

Jane Austen dépeint ainsi un monde dans lequel les bonnes manières et la bienveillance doivent régner pour assurer l'harmonie du corps social, mais qui finit par

enfermer chacun dans la solitude au lieu de créer du liant. Daniel Sibony, dans *Don de soi ou Partage de soi*, formule le problème ainsi, par une question : « comment sortir de soi sans se perdre dans l'autre ? » C'est l'interrogation sur laquelle Austen semble achopper. Elle élabore une véritable éthique de l'attachement, de l'engagement envers autrui, de la politesse, assurant que c'est dans le rapport à l'autre que l'on construit son identité, que le sujet en passe par l'Autre pour se construire, exister et désirer, mais il semble que cet engagement finisse par creuser un fossé entre nous et les autres, par déboucher sur un « désengagement ontologique », c'est-à-dire sur un sacrifice, un « don-de-soi »<sup>662</sup>, une « perte de soi dans l'autre ».

Derrière la dimension comique de ces plaintes apparemment illogiques et constantes, viennent ainsi se loger des enjeux plus sérieux, dont la nature transparaît également dès les premières pages de *Pride and Prejudice*, à travers les propos de Mrs. Bennet. Lorsque, contrariée, celle-ci évoque sa fragilité nerveuse, voici la manière dont elle la figure précisément : elle demande à sa fille Kitty d'arrêter de tousser (dimension illogique de la plainte), ajoutant : « "Have a little compassion on my nerves, you tear them to pieces." » (*PP*, 5). Or cette requête semble d'importance car elle fait écho au reproche que Mrs. Bennet vient d'adresser à son époux : « "you have no compassion for my poor nerves" » (*PP*, 4), et auquel ce dernier a répondu, non sans ironie : « "You mistake me, my dear. I have a high respect for your nerves. They are my old friends. I have heard you mention them with consideration these last twenty years at least." » (*PP*, 4). Si dans ces lignes se lisent, dans un registre comique, la fréquence des lamentations de Mrs. Bennet, la récurrence du terme « compassion », quant à elle axée sur la demande de partage (*cum*), ainsi que les réponses qui lui sont associées – avec d'un côté l'image du lien social (« my old friends ») et, de l'autre, le terme de la déliaison (« tear to pieces »), façon dont Mrs. Bennet se représente les choses – constituent un indice notable de la dimension sérieuse de ces enjeux. À travers les termes « compassion », « tear » et « old friends », c'est la question des relations sociales qui vient, en creux, se poser. Mais pas seulement. Ces remarques finissent par suggérer deux états de fait qui, peut-être, pointent une fragmentation plus forte encore que celle suggérée par Mary Musgrove : apparaissent non seulement le sentiment de solitude de Mrs. Bennet (perceptible à travers sa demande de partage), mais également, à travers l'image de la déchirure de ses nerfs

---

<sup>662</sup> Daniel Sibony, *Don de soi ou partage de soi ?*, Paris, Odile Jacob, 2000, p. 8.



(« tear them to pieces »), l'existence de ce qui pourrait bien être une déchirure plus interne, une fêlure ontologique.

### *-La fêlure ontologique*

L'œuvre d'Austen paraît traversée par une sourde souffrance entretenue par un défaut de représentation conséquent. Cet indicible qui semble ne pas vouloir cesser de tirailler l'individu se révèle de deux ordres. Comme l'ont souligné les exemples précédents, c'est tout d'abord celui de l'impossible à dire imposé par une société contrôlée, requérant, par respect de la morale et de la décence, de taire ses remous intérieurs, de faire barrière à sa spontanéité et d'endiguer son énergie brute. En d'autres termes, le sujet ne *peut* pas dire car il lui est *interdit* de dire, car il ne *doit* pas dire. Mais c'est également, nous semble-t-il, une incapacité expressive provenant de la nature inconnue de ce qui nous fissure. Autrement dit, le sujet ne *peut* pas dire, cette fois, parce qu'il ne *parvient* pas à dire, parce qu'il ne *sait* pas quoi dire. Pour Augustin Jeanneau, cette « impuissance des mots [...] n'est, en effet, que le reflet d'une plus secrète et foncière incapacité et pourrait bien être, au total, l'essentiel [du] problème »<sup>663</sup> ; elle signale une « impuissance foncière de la pensée à découvrir l'infigurable, à arrimer l'insaisissable »<sup>664</sup> ; cet indicible relevant de deux niveaux, s'apparentant tout d'abord à « [l'] inconnaissable consistance des profondeurs corporelles »<sup>665</sup>, mais également aux « misères d'une détresse existentielle indéfinissable »<sup>666</sup> :

[la] crainte est intellectuelle, mise en forme élémentaire et secondaire d'un *manque plus essentiel et plus caché*, d'une insuffisance fonctionnelle du corps, qui n'est elle-même que le reflet de l'incapacité de l'être à en savoir d'avantage et à maîtriser quoi que ce soit<sup>667</sup>.

Nous pensons précisément qu'Austen est préoccupée par ce « manque plus essentiel et plus caché » et que « cette incapacité de l'être à en savoir d'avantage et à maîtriser quoi que ce soit », cette « détresse existentielle indéfinissable » est celle de la perception –

---

<sup>663</sup> Augustin Jeanneau, « L'hypocondrie ou le corps ailleurs qu'en lui-même », *Revue française de psychosomatique*, 2, n° 22, 2002, p. 119.

<sup>664</sup> Augustin Jeanneau, *op. cit.*, p. 126.

<sup>665</sup> *Ibidem*, p. 128.

<sup>666</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>667</sup> *Ibid.*, p. 129.

Romantique – que l’individu est un être de désir, un être fragmenté et scindé depuis peut-être le premier jour où il commença à vivre en quittant le ventre de sa mère. Ce qu’Austen découvre c’est que l’écart entre le moi et l’Autre qu’elle a tant cherché à combler, cet Autre, finalement, qu’elle a tant présenté comme ce vers quoi le sujet devait tendre, est peut-être en réalité *en lui* et que les rapports humains ne pourront jamais qu’être « tendus par-dessus [cette] fêlure »<sup>668</sup>. L’épisode de la maladie intense de Marianne dans le volume III, chapitres 6 et 7 de *Sense and Sensibility*, nous semble révélateur de l’existence de cette fracture profonde. Marianne décède presque à Cleveland (« [t]he rapid decay, the early death of a girl so young », *SS*, 221) ; demi-mort qui est à la fois clairement une punition (infligée par la romancière qui cherche à brider la spontanéité et l’énergie brute de son héroïne en lui imposant d’abandonner sa vision d’un être transparent à lui-même) et un symptôme d’une béance profonde. La fièvre, puis l’infection, le délire et la forme d’asthénie dépressive qui assaillent Marianne et la priveront à l’avenir de son énergie débordante surviennent suite à deux événements. Ses maux sont d’abord la continuation d’une souffrance pathologique (« the many weeks of previous indisposition », *SS*, 222) développée suite à sa rupture avec son bien-aimé Willoughby, c’est-à-dire après la perte de cette relation fusionnelle dans laquelle Marianne laissait libre cours à sa spontanéité. Mais ils sont également la conséquence de déambulations dans les environs de Cleveland :

Two delightful twilight walks on the third and fourth evenings of her being there, not merely on the dry gravel of the shrubbery, but all over the grounds, and especially in the

---

<sup>668</sup> Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969, p. 376.

Deleuze définit la fêlure d’une façon qui n’est pas si lointaine de la déchirure et du vide qui semblent étrangler certains des personnages austéniens. Citant d’abord Zola, il évoque, au cœur de l’être, « de subites pertes d’équilibre, comme des cassures, des trous par lesquels son moi lui échappait » (p. 373), puis « de[s] torsions, de[s] craquements, ou au contraire de[s] accalmies, de[s] apaisements, dans des rapports entre tempéraments toujours tendus par-dessus la fêlure » (qui nous évoquent le calme superficiel des mariages conclusifs austéniens) (p. 376), précisant que la fêlure est un vide, « le grand Vide intérieur » (p. 376), et que « [c]e que la fêlure désigne, ou plutôt ce qu’elle est, ce vide, c’est la Mort, l’Instinct de mort » (p. 379) pour finir par faire de la fêlure une araignée, « la fêlure-araignée » (p. 375) prenant le corps humain dans ses filets pour le dévorer silencieusement. Or la perte d’équilibre, la torsion, la cassure, la trouée sont des motifs essentiels de la poésie austénienne. On songe à la chute de la spontanée Louisa Musgrove dans *Persuasion* – projetée de la jetée de Lyme, the Cobb – mais également aux chevilles foulées de Marianne dans *Sense and Sensibility* et de Mr. Parker dans *Sanditon*, à la luxation du petit Charles Musgrove dans *Persuasion* qui ne sont peut-être finalement pas uniquement des punitions infligées par la romancière mais des symptômes de la fêlure, auxquels s’ajoutent les références aux trouées et déchirures des vêtements. La métaphore arachnéenne, elle aussi, est intéressante en ce sens, confirmant notre sentiment d’opérer une lecture à contre-fil : tout se passe comme si la romancière tissait une toile, nous prenait, nous et ses personnages, telle une araignée dans ses filets, pour découvrir, au final, que nous sommes rongés de l’intérieur par un autre arachnide et que ses filets tissés ne pourront prendre que du vide.

most distant parts of them, where there was something more of wildness than in the rest, where the trees were the oldest, and the grass was the longest and wettest, had—assisted by the still greater imprudence of sitting in her wet shoes and stockings—given Marianne a cold so violent as, though for a day or two trifled with or denied, would force itself by increasing ailments on the concern of every body, and the notice of herself. (SS, 216)

Ces promenades dans la nature, qui lui procurent une sensation de liberté épanouissante (« feeling all the happy privilege of country liberty [...] she resolved to spend almost every hour of every day [...] in the indulgence of such solitary rambles », SS, 214), sont certainement le retour de son naturel et de ses élans spontanés et excessifs – reflux qui sera dompté par la romancière (à la façon d'une résolution sacrificielle) en lui imposant une maladie la confinant à l'intérieur.

Néanmoins, il semble qu'il y ait également autre chose, comme le suggéreront les délires de Marianne, tous régressifs et orientés vers Mrs. Dashwood, appelant à leurs retrouvailles, c'est-à-dire à une réunion avec la mère, redevenue « mama » pour l'occasion (« Is mama coming?— [...] she was not quite herself, [...] her pulse [...] lower and quicker than ever [...] still talking wildly of mama », SS, 220). On le devine, la punition romanesque de la maladie infligée se révèlera toujours vaine, car l'apprentissage de l'écran ne comblera jamais une béance qui n'est pas seulement interindividuelle mais au cœur de l'individu. Que sont, en effet, à l'aune de ces délires régressifs, ces pérégrinations entreprises au crépuscule (« delightful twilight walks »), c'est-à-dire au moment où le jour et la nuit *s'unissent*, sinon la quête, romantique, d'un ailleurs lointain (« most distant », « oldest »), qui n'est autre qu'un désir de retour au primitif (« wildness »), à un milieu essentiellement liquide (« the wettest »), désir de retour, en somme, à l'union originelle avec la mère qui ne peut que mener au constat déboussolant (Marianne en perd la raison) de son inaccessibilité et de la fragmentation à laquelle l'être est voué ? (« Is mama coming ?— »).

D'où la justesse du nom Dashwood, donnant sa force explosive au tiret (*dash*), qui aplatit et trace un trait sur la forêt et ce qu'elle représente (*wood*) pour en nier la grandeur et en refuser la possibilité d'existence. De l'autre côté, la forêt, lieu de l'ancestral, du primitif, mais également, puisqu'il s'agit d'une étendue boisée, *topos* de la profondeur et du secret, comme le rappelle Gaston Bachelard (« avec le mystère de son espace indéfiniment prolongé au-delà du voile de ses troncs et de ses feuilles, espace voilé pour

les yeux »)<sup>669</sup>. *Dashwood* serait alors le nom d'une nature, c'est-à-dire d'un moi, profond et sauvage réprimé par Austen, mais également du primitif, du secret, voire de l'entrée utérine, fermés, mis à distance, inaccessibles, vouant l'être à la fragmentation du désir.

---

<sup>669</sup> Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012 (1957), p. 72, citant Marcault et Thérèse Brosse, *L'éducation de demain* (1939).

## CONCLUSION

La notion de maillage se révèle centrale dans l'esthétique austénienne, en ce sens qu'elle figure les thématiques essentielles, mais également l'éthique ainsi que les procédés d'écriture adoptés par la romancière.

Dans notre étude de cette œuvre qui accorde une place si conséquente au liant, nous nous sommes attachés, au final, à mettre en avant les liens unissant les neuf romans de notre corpus. Selon nous, il n'y a nulle division bipartite, comme il est pourtant courant de le lire, entre « romans de jeunesse » (*Northanger Abbey*, *Sense and Sensibility* et *Pride and Prejudice*) et « romans de maturité » (*Mansfield Park*, *Emma* et *Persuasion*). L'œuvre romanesque de Jane Austen n'est pas, du moins en ce sens, sujette à la fragmentation. Alistair Duckworth s'était également inscrit en faux contre la prévalence de cette division réductrice en avançant que les six romans d'Austen témoignaient d'une unité thématique<sup>670</sup> fondée sur la notion du « domaine ». Nous suivons une logique similaire en suggérant, cependant, que la réflexion sur le domaine et les menaces de sa destruction ne constitue que l'un des axes qu'emprunte l'analyse plus générale de la romancière de la dialectique altruisme / individualisme. Son exploration du rapport du sujet à autrui nous semble chapeauter et unir non seulement ses six récits mais ses neuf œuvres majeures. Bien que des différences, notamment de ton ou de forme, distinguent ces romans, une unité émane ainsi de la représentation austénienne. En outre, cette préoccupation commune aux neuf récits renforce doublement la centralité de la notion de lien chez Austen, puisqu'elle permet d'unir, au sein de chacun d'eux, des thématiques souvent traitées séparément par les exégèses traditionnelles.

Le vécu du déchirement et du déracinement éprouvé par Jane Austen, sur lequel se greffèrent des expériences fortes de la déliaison sur le plan professionnel, couplées à sa contemplation d'un monde soumis aux difficultés du dire et du voir, c'est-à-dire à la déliquescence des rapports sociaux, nous semblent à l'origine d'une réflexion choisissant de ne pas mettre l'accent sur le contexte historique de la Révolution et des guerres napoléoniennes pour la simple et bonne raison que, pour la romancière, le danger ne

---

<sup>670</sup> « [A] consistent thematic unity », rappelle Laurence Mazzeno, *Jane Austen: Two Centuries of Criticism*. New York, Camden House, 2011, p. 77.

venait pas uniquement de l'extérieur mais, et peut-être essentiellement, de l'intérieur<sup>671</sup>, des êtres-mêmes composant la société et semblant la vouer à la fragmentation.

Après avoir mis en lumière les dangers d'une forme de sociabilité corrompue par des échanges creux, artificiels, insincères ou manipulateurs, mais aussi révélé l'étendue du risque menaçant le tissu social, Austen fait de la notion d'attachement la clé de voûte de sa réflexion éthique. Le souci de l'autre façonne l'ensemble de sa pensée et l'établit en véritable romancière de l'union. Les motifs du mariage, de la bienséance, de la propriété terrienne, mais également, de manière peut-être plus surprenante, du théâtre et de la maladie, qui mettent respectivement en exergue l'engagement amoureux, la sociabilité, la transmission filiale, le je(u) social et la sympathie dans son acception clinique, apparaissent indéniablement liés par une réflexion sur le moi dans ses rapports à l'autre, rapports essentiellement envisagés à l'aune de la dialectique altruisme / individualisme.

Cette précellence de la notion de lien et de tissu social fournit, selon nous, un élément d'explication, peut-être supplémentaire, à la persistance de l'engouement pour les romans d'Austen. Dans un contexte moderne où l'individualisme et l'intolérance vont grandissants – première cause du « malaise de la modernité » selon Taylor<sup>672</sup> – où, à un autre niveau de déliaison, les phénomènes de relâchement langagier, de délitement lexical et d'érosion orthographique s'accroissent, la valorisation de l'ouverture à autrui, de la politesse et du respect qui traverse l'œuvre d'Austen est, peut-être, ce qui, au-delà des qualités et des innovations littéraires majeures et certaines de son œuvre, a permis de dépasser le fossé pourtant non négligeable, de plus de deux siècles, qui nous sépare du moment de sa rédaction et explique notre attachement durable pour ces écrits.

À tout le moins, si nous nous sommes efforcés de mettre en relief la singularité d'une réflexion qui est pleinement une éthique de l'attachement, c'est également pour démontrer que la pensée de la romancière se nourrit de ses observations fines des conduites humaines (qui prirent en compte, par exemple, le contexte changeant de l'époque dans les domaines rural et médical), mais également des doctrines des philosophes, tels Hobbes et Rousseau, ainsi que des moralistes, tels le Dr. Johnson et Shaftesbury. Hubert Teyssandier l'avait en partie relevé en montrant que la représentation austénienne de la ville, notamment, était « attachée aux conventions du récit moralisant

---

<sup>671</sup> Tony Tanner, *Jane Austen, Jane Austen*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1986, p. 18.

<sup>672</sup> Selon qui : « la face sombre de l'individualisme tient à un repliement sur soi qui aplatit et rétrécit nos vies, qui en appauvrit le sens et nous éloigne du souci des autres et de la société », Charles Taylor, *Le malaise de la modernité*, (1991), C. Melançon (trad.), Paris, Éditions du Cerf, 1999, p. 12 et, pour plus de détails, p 21-99.

[de l'époque] »<sup>673</sup> : Austen est liée à ses contemporains en ce sens qu'elle en partage les préoccupations.

Une autre raison nous permet de réfuter le détachement supposé de la romancière. Son œuvre sert une réflexion morale qui n'est autre qu'une entreprise d'édification de son lecteur. Le constat de l'étendue des désordres humains a une visée morale et didactique, celle de redresser les conduites de ses contemporains. Austen s'efforce de réformer la société en cherchant à prévenir ou à limiter cette déviance conséquente que constitue la vie égoïste ou oisive, destructrice de l'harmonie sociale. La romancière propose ainsi une redéfinition des contours de la *genteel society* en érigeant le souci de l'autre en idéal moral.

Cette remarque se révèle d'un intérêt double. Elle permet, en premier lieu, de souligner la fonction essentielle de la « représentation » dans l'œuvre d'Austen. Non seulement cette notion signifie pour l'auteur décrire et offrir le monde en spectacle, mais elle relève également de la problématique de la présence et de l'absence (c'est-à-dire de l'écart). Chez la romancière, représenter constitue, en effet, une tentative fondamentale pour *rendre présent*, c'est-à-dire pour faire perdurer, une société qui, à ses yeux, se défait et s'évide peu à peu. Elle introduit, en second lieu, l'idée majeure selon laquelle Jane Austen n'était nullement détachée d'un point de vue idéologique de la société qu'elle s'efforce de dépeindre, puisqu'elle était loin de vouloir la subvertir, ne cherchant, au contraire, qu'à la rédimier en fustigeant ses formes essentiellement corrompues par l'individualisme grandissant. La réflexion sur le lien social est ainsi, chez Austen, au service d'une valorisation de la tradition, c'est-à-dire de l'institution du mariage, de la préservation de la propriété terrienne, de la famille, mais également de la nature et du naturel domptés, ainsi que de la bienséance – caractéristique définitoire de la *gentility*, notion elle-même idéologiquement déterminée. En somme, cette valorisation tend à construire un texte traduisant dans une large mesure l'idéologie conservatrice.

Cependant, le lien prôné entre le moi et l'autre n'est pas sans présenter plusieurs ambiguïtés. Au-delà d'être thématique, le maillage se constitue en procédé d'écriture et révèle d'autres fonctionnalités plus paradoxales. Présentant des analogies certaines avec le mécanisme du cadrage, il commence par se faire opération de structuration, d'ordre et de contrôle qui, si elle semble s'évertuer à tisser un lien fort avec le lecteur, faisant du genre réaliste et du mode ironique des stratégies essentiellement de liant, va finir par faire

---

<sup>673</sup> Hubert Teyssandier, *Les formes de la création romanesque à l'époque de Walter Scott et de Jane Austen : 1814-1820*, Paris, Didier, 1977, p. 119.

du texte austénien un texte éminemment séducteur (au sens étymologique du terme, *seducere*). Autrement dit, une première forme d'ambiguïté ressort de l'écriture d'Austen, puisqu'elle introduit une sorte de disjonction avec le lecteur et use du lien pour mieux le capter et l'enserrer dans les mailles du texte.

L'œuvre d'Austen va ainsi se révéler fort intéressante, en premier lieu, du point de vue de l'esthétique de la réception. Nous l'avons vu, les discontinuités qui affectèrent le processus de publication des œuvres de la romancière ont, assurément, affecté également son rapport à l'écriture, inscrivant au cœur de son travail la crainte de ne jamais être lue, la perte de son lectorat, et, par voie de conséquence, sa prise de conscience certainement accrue de la centralité de l'instance de lecture, qu'elle va chercher à réformer et à diriger dans une direction clairement établie. C'est dire, dans un premier temps, que l'œuvre austénienne fait du lecteur un produit du texte et qu'elle est ainsi travaillée en profondeur par l'héritage des Lumières. Cependant, et telle est la seconde ambiguïté de l'œuvre, le lecteur va percevoir que la romancière fait face à une difficulté dans sa représentation des rapports sociaux. Étendant son étude aux relations hommes-femmes, Austen est confrontée à la notion de désir, qui l'amène à découvrir l'existence en chaque être d'une énergie brute fort difficile à canaliser. Dans son effort pour endiguer cette puissance interne, prémices d'un souci de soi potentiellement destructeur, la romancière ne va avoir d'autre choix que de minorer la puissance désirante du sujet en rappelant la centralité du rôle joué par autrui dans la genèse du désir. Or, de cette affirmation, résulte la nécessité ambiguë de devoir dépeindre la violence des rapports sociaux inhérente à un désir principalement défini comme mimétique. L'effort de maillage ordonné, auquel la romancière s'était jusqu'alors adonnée, s'expose alors à une première difficulté conséquente. Loin de s'avouer vaincue, la romancière va parvenir à résoudre cette ambiguïté en mettant en place des stratégies visant à maîtriser les rivalités intestines dues au désir, en soulignant la nécessité d'ériger des barrières à la fois sociales et morales pour bloquer cette puissance montante.

De là, néanmoins, va découler une nouvelle ambiguïté, celle de la nature rigide et dissimulatrice de ces barrières. Face à des héroïnes qui lui paraissent mises au pas, le lecteur empirique se révèle au contraire enclin à être séduit par la spontanéité qui leur a été ôtée, rebuté par la tonalité sacrificielle des résolutions et dubitatif quant aux difficultés dissimulées de l'union maritale. Cette lecture à contre-fil est d'importance dans la mesure où elle pose une double question. Celle, d'abord, de l'écart temporel entre les lecteurs empiriques du début du XIX<sup>e</sup> siècle et ceux du XXI<sup>e</sup> siècle. La dimension coercitive de



ces unions conclusives nous paraît-elle d'autant plus conséquente que nous sommes des lecteurs modernes, vivant dans une société autrement plus libre ? Certainement. Mais ne poserait-elle pas, dans le même temps, la question de l'écart culturel que constitue cette fois la différence entre des lecteurs britanniques et des lecteurs français par exemple ? Se pourrait-il que notre aversion pour la dévitalisation de Marianne, pour cette attitude valorisant la mesure, soit accentuée par notre identité culturelle, par le fait que nous soyons français (aux origines italiennes – risquons nous à aller jusqu'au bout du cliché), par rapport à un lecteur britannique, réputé pour son célèbre flegme ; ou pareille question se fonde-t-elle uniquement sur des stéréotypes sans aucun fondement ? La remarque suivante de Régis Salado nous semble mériter réflexion : « Le dialogue de l'œuvre avec ses lecteurs, déjà très divers dans le cadre d'un champ linguistique et culturel national homogène, se rejoue selon des paramètres encore plus complexes lorsqu'elle est reçue comme étrangère. [...] En changeant son aire d'accueil, une œuvre se modifie. »<sup>674</sup> Dans tous les cas, le propos invite à prendre en compte la difficulté d'établir l'autonomie du texte. Le lecteur, d'abord pris dans l'entrelacs des mailles serrées d'Austen, finit par prendre en main le texte et le remonter comme à contre-fil, dans un mouvement qui nous semble présenter des enjeux importants en matière d'esthétique de la réception. Il est effectivement la première raison qui nous invite à situer la romancière sur un fil, entre ces deux phases majeures que furent le classicisme des Lumières (selon lequel le lecteur était le produit du texte) et le Modernisme du XIX<sup>e</sup> (selon lequel le texte est le produit du lecteur).

Là n'est pas, néanmoins, la seule ambiguïté du texte austénien. Il en est une autre qui nous paraît majeure et qui concerne la deuxième fonctionnalité du maillage. Les barrières érigées par la romancière ont, outre une raison sociale et morale qu'elle s'est efforcée de justifier, une raison psychologique : celle de créer un tissu aux fils si serrés qu'ils constitueraient une barrière visant à faire refluer sous sa trame l'étendue sombre d'un irréprésentable. Telle est, pensons-nous, l'ambiguïté essentielle de cette œuvre : Austen est certes, en surface, une romancière de l'union, mais elle est, en profondeur, une romancière de l'Ego, fascinée par cette trame du dessous, travaillée par ce qui n'est autre que l'intériorité, par la conscience que l'homme est mu par des passions qui le dépasse et qu'il présente, en son sein, une fêlure, un innommable le vouant de manière irrémédiable à la fragmentation. Voilà ce qui définit Austen comme une romancière subversive selon

---

<sup>674</sup> Régis Salado, « Lecteurs empiriques et 'lecteur idéal' : contribution aux études de réception », dans S. Ballestra-Puech et J-M Moura (éd.), *Le comparatisme aujourd'hui*, Lille, CeGes, 1999, p. 76-77.

nous. S'il y a effectivement une subversion à l'œuvre dans l'ensemble des romans, ce n'est pas dans une prise de distance radicale face à la société contemporaine, dans une condamnation du patriarcat, mais dans cet acte fondamental chez Austen qui consiste à *rejeter dessous* (*subversare*), sous la surface de son *textus*, ce qui concerne le *subjectus*, c'est-à-dire le moi, le sujet. Tel est bien ce qui nous paraît essentiel et qui constitue une réelle ambiguïté chez cette romancière de l'union : elle est fascinée par le moi, par ses désirs indicibles et l'irreprésentable de la nature humaine.

En ce sens, les deux portraits dessinés par sa sœur, qui la connaissait mieux que quiconque, se révèlent peut-être les plus fidèles de tous, car que montrent-ils sinon cette prédominance du cadre, des barrières et surtout ce regard d'Austen rivé au-delà de celles-ci, vers la nébulosité (pour le portrait de 1804) et vers le hors-cadre (pour le portrait de 1810) ? Ces représentations révèlent une romancière fascinée par l'irreprésentable<sup>675</sup>, et ses créations romanesques le confirment : elle était travaillée par les profondeurs insondables de l'âme humaine et par cette fêlure innommable et ontologique qui, ironiquement était comme déjà inscrite en son propre nom. **Jane Austen**. Au vu de l'attention que la romancière prêtait à l'onomastique, il ne paraît pas si inopportun de noter la présence de ce « an » central, détermination unifiante au cœur de son prénom<sup>676</sup>, représentation de « l'un » qui implose dans le nom, dans une déchirure peut-être programmatique de ses préoccupations romanesques.

Au final, les récits austéniens, qui soulignent la nature essentielle du rapport à l'autre dans la représentation du sujet, dans le même temps qu'ils témoignent, paradoxalement, d'un réel souci pour l'intériorité, se situent selon nous au croisement de la culture classique et de la modernité. Austen ne peut pas être décrite simplement comme la dernière représentante des romanciers du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>677</sup>. Certes elle se sent à l'aise avec la société qu'elle dépeint et se plait à en dénoncer les excès, certes elle s'efforce,

---

<sup>675</sup> Denis Bonnetcase, « Jane Austen ou la rhétorique séduite », dans B. Brugière (éd.), *L'espace littéraire dans la littérature et la culture anglo-saxonnes*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, p. 61.

<sup>676</sup> Article dont les linguistes ont rappelé qu'il était « historiquement une forme affaiblie de ONE [...] origine numérale [...] encore décelable dans de très nombreux emplois » et qu'il était ainsi « très proche, par le sens, de **one** », c'est-à-dire de « l'un ». Wilfrid Rotgé et Jean-Rémi Lapaire, *Réussir le commentaire grammatical de textes*, Paris, Ellipses, 2004, p. 28)

<sup>677</sup> Tel était, par exemple, le point de vue de David Daiches, énoncé dans *A Critical History of English Literature* (1960), comme nous le rappelle Laurence Mazzeno : « Refusing to link her with contemporaries captivated by the spirit of Romanticism, Daiches says her novels portray "an eighteenth-century world in its habits, tastes, and appearance" », Laurence Mazzeno, *Jane Austen: Two Centuries of Criticism*. New York, Camden House, 2011, p. 68.

dans son mode de représentation du moi, de nier l'autonomie du sujet<sup>678</sup>, mais ses romans ne se situent pas aux antipodes des préoccupations romantiques, qu'elle semblait au contraire en partie partager, témoignant, une fois encore, que son détachement n'était que relatif.

---

<sup>678</sup> Charles Taylor, qui a tracé l'histoire de la genèse de l'identité moderne, a relevé que l'indépendance, ou l'autonomie, du sujet en était l'une des trois caractéristiques principales, dans Charles Taylor, *Les sources du moi : la formation de l'identité moderne*, Paris, Éditions du Seuil, 1998 (1989), p. 251.

## ANNEXE 1

*The Rice portrait*  
Huile sur toile



## ANNEXE 2

*The Byrne portrait*

Dessin au crayon graphite sur vélin





### ANNEXE 3

Aquarelle réalisée par Cassandra Austen (1804).



## ANNEXE 4

Croquis au crayon et à l'aquarelle réalisé par Cassandra Austen (*circa* 1810).





## ANNEXE 5

Portrait réalisé par James Andrews (1869), à l'aquarelle et à la gouache.





## INDEX

### A

Abrams, Meyer Howard – 344, 346  
Alain (Chartier, Emile) – 221  
Ard, Patricia – 247  
Aristote – 90  
Auerbach, Nina – 382  
Austen, Anna – 100, 275  
Austen, Cassandra – 13, 15, 24, 25, 31, 35, 134, 146, 246, 248, 295  
Austen, Charles – 23, 34, 208, 275  
Austen, Francis – 26, 34, 275, 329, 411  
Austen, Frank (neveu) – 34  
Austen, George (frère) – 25, 246, 247, 248  
Austen, George (père) – 26, 37  
Austen, Henry – 22, 36, 206  
Austen-Leigh, Caroline – 14  
Austen-Leigh, James Edward – 14, 22, 279, 326

### B

Bachelard, Gaston – 45, 291, 339, 340, 435, 436  
Baker, Ernest – 56  
Banfield, Ann – 191, 194, 195, 199  
Barrett Browning, Elizabeth – 100  
Barthes, Roland – 286, 300, 315, 322  
Batey, Mavis – 200  
Bautz, Annika – 273  
Beer, Patricia – 135  
Benveniste, Emile – 57  
Bergson, Henri – 211  
Bernardin de Saint-Pierre, Jacques-Henri – 295  
Bertram, Fanny et Edmund – 204  
Bigg-Wither, Harris – 26  
Billig, Michael – 130  
Blith, Walter – 212  
Bodenheimer, Rosemarie – 347, 389  
Bonnecase, Denis – 3, 335, 338, 399, 400, 405, 442  
Bossis, Mireille – 295  
Bradbrook, Frank W. – 178, 387  
Brewer, John – 181  
Brontë, Charlotte – 100, 110  
Brower, Reuben Arthur – 278  
Brown, Lancelot Capability – 199  
Brownstein, Rachel – 80, 407, 412, 419, 420  
Brudenell Carter, Robert – 227, 228  
Brugère, Fabienne – 132  
Brusset, Bernard – 239, 243  
Burckhardt, Jacob – 258  
Burke, Edmund – 198, 208, 209, 210  
Burney, Frances – 126, 176, 183, 262, 263, 277  
Burrows, John F. – 277  
Butler, Marilyn – 18, 56, 147, 148, 152, 158, 164, 165, 169, 171, 174, 193, 195, 257, 272, 274, 279, 370, 376, 380, 390, 402  
Byrne, Paula – 12, 147, 158, 159, 162, 163

### C

Cadell, Thomas – 37, 38

Canavan, Francis P. – 208  
Capot de Feuillide, Jean-François – 19  
Cartwright, Frederic – 229  
Cazenave, Michel – 197  
Cervantès, Miguel – 349  
Chandler, Alice – 244, 310, 336, 337, 343  
Chapman, Robert William – 5, 126, 152, 199, 211, 232, 246, 275, 299  
Chartier, Roger – 294, 295  
Chaucer, Geoffroy – 150  
Cobbett, William – 23  
Coleridge, Samuel Taylor – 16, 262, 265, 268  
Collier, Jeremy – 153, 154  
Colman, George – 159  
Cooper, Jane – 24, 25, 246  
Copeland, Edward – 180  
Crosby, Richard – 39, 44

### D

Daiches, David – 442  
De Man, Paul – 344, 346  
De Tocqueville, Alexis – 367  
Deane, Phyllis – 18  
Defoe, Daniel – 273  
Deleuze, Gilles – 434  
Deresiewicz, William – 339, 343, 409, 416  
Dickens, Charles – 23, 273  
Diderot, Denis – 154, 160, 161  
Dillard Eguchi, Patricia – 163  
Downie, J. A. – 372, 373, 374  
Duckworth, Alistair – 102, 192, 196, 197, 198, 199, 201, 202, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 257, 371, 389, 398  
Dupriez, Bernard – 150

### E

Easton, Celia – 199, 212, 213  
Eco, Umberto – 318  
Edgeworth, Maria – 24, 126, 176, 262, 263, 273  
Egerton, Thomas – 38  
Eliot, George – 407  
Emerson, Ralph Waldo – 100  
Engels, Friederich – 18  
Erikson, Lee – 265, 266  
Everitt, Alan – 370

### F

Farrer, Reginald – 322, 405  
Felton, William – 232  
Fergus, Jan – 22, 35, 153, 365, 370  
Ferone, Vincenzo – 294  
Ferrar, Reginald – 257  
Fielding, Henry – 176, 262, 264  
Flaubert, Gustave – 407  
Fleishman, Avrom – 209, 210

Ford, Susan Allen – 55, 78  
Forster, Edward Morgan – 277  
Foucault, Michel – 112, 121, 122, 332, 343  
Fowle, Tom – 25  
Fraiman, Susan – 80, 81, 128, 268, 339, 376  
Freud, Sigmund – 237, 243, 283

## G

Garrick, David – 159, 244  
Gay, Penny – 147, 152, 153, 158, 159, 162, 163  
Genette, Gérard – 269  
Gilbert, Sandra – 81, 372, 376  
Girard, René – 348, 349, 350, 353, 355, 356, 357, 359,  
360, 361, 366, 367, 386, 387, 393, 394, 396, 397,  
405, 406  
Gisborne, Thomas – 152, 153, 161  
Goethe, Johann Wolfgang – 295  
Goldsmith, Olivier – 212  
Gombrowicz, Witold – 249  
Goubert, Pierre – 128, 380  
Goulemot, Jean-Marie – 295  
Gray, Donald – 37  
Gray, Thomas – 398  
Greene, Richard Allen – 246  
Grice, Paul – 69  
Grossman, Jonathan – 256  
Grundy, Isobel – 56  
Gubar, Susan – 81, 372, 376

## H

Haeussler, Eric – 406  
Halperin, John – 17, 27, 37, 38, 246, 276  
Hancock, Eliza – 25, 247  
Hancock, Hastings – 247, 248  
Hancock, Philadelphia – 247  
Harding, W. H. – 257  
Hardy, Barbara – 321  
Hawkins, Laetitia-Matilda – 183  
Hazlitt, William – 148  
Heffernan, James A. W. – 345, 348  
Helmreich, Anne – 207  
Hobbes, Thomas – 57, 58  
Hogarth, William – 178  
Holford, Margaret – 31  
Honan, Park – 14, 22  
Hopkins, Robert – 19, 211, 271, 321, 342  
Houlihan Flynn, Carol – 302  
Hutcheon, Linda – 321

## I

Inchbald, Elizabeth – 147, 152

## J

Jaffro, Laurent – 131  
James, Henry – 16, 17, 407  
Jankélévitch, Vladimir – 276, 283, 284, 285, 287, 289  
Jeanneau, Augustin – 237, 433  
Jefferson, Douglas – 257, 278, 279, 292  
Jenny, Laurent – 140

Johnson, Claudia – 12, 32, 33, 153, 270, 321, 322, 324,  
330, 376, 383, 401  
Johnson, Samuel – 82, 97, 387

## K

Kaplan, Deborah – 12, 13, 386  
Kaplan, Laurie et Richard – 214, 215  
Keane, Edmund – 159  
Kearney, Martha – 13  
Kelly, Gary – 266  
Kierkegaard, Søren – 185  
King, Steven – 18  
Kirkham, Margaret – 12, 14, 372  
Klein, Lawrence – 130, 131, 132, 133  
Kleinman, Arthur – 235, 239  
Knight, George – 329

## L

L'Heureux-Le-Bœuf, Diane – 243  
Landes, David S. – 115  
Lapaire, Jean-Rémi – 150, 203, 442  
Lascelles, Mary – 16, 55, 56, 127, 275, 285, 295, 296,  
314  
Lawrence, David Herbert – 100  
Le Faye, Deirdre – 13, 39, 45, 247, 248, 380  
Lefroy, Anna – 13  
Lefroy, Anne – 25, 26  
Leigh, Thomas – 200  
Leigh-Austen, Cassandra – 248  
Leithart, Peter J. – 273  
Léopold, Sandrine – 143  
Lévinas, Emmanuel – 251  
Lewes, George Henry – 127  
Lewis, Clive S. – 69  
Liddell, Robert – 299  
Lipse, Juste – 223  
Litvak, Joseph – 296  
Litz, Arthur Walton – 69, 70, 262, 268, 270, 272, 279,  
321, 339, 341  
Locke, John – 139, 169, 212  
Lorrain, Claude – 191

## M

MacKinnon, Frank – 275  
Malins, Edward – 199, 200, 205, 206, 210  
Manwaring, Elizabeth – 199, 200, 205  
Marin, Louis – 260  
Martin, Roland – 249  
Marx, Karl – 181  
Masseau, Didier – 295  
Mayer, Laura – 207  
Mazzeno, Laurence – 376, 380, 437, 442  
McGann, Jerome – 344  
McGann, Jérôme – 410  
McKendrick, Neil – 181  
McLean, Barbara – 214, 227, 228, 229  
McMaster, Juliet – 371  
Meyer Spacks, Patricia – 232, 377, 407  
Meynell, Alice – 42  
Moler, Kenneth – 272

Monaghan, David – 370  
Mooneyham, Laura – 110, 257, 273, 319  
Moore, Adam – 212  
More, Thomas – 212, 213  
Morère, Pierre – 169  
Morgan, Kenneth O. – 18  
Morgan, Susan – 301, 409  
Morini, Massimiliano – 289, 314  
Mudrick, Marvin – 257, 398, 420  
Mullan, John – 119, 120, 145, 297, 301, 302

## N

Nabokov, Vladimir – 16  
Nardin, Jane – 167, 168, 171  
Nokes, David – 22, 25, 36, 247

## O

Ogée, Frédéric – 206  
Olshin, Toby – 214, 230, 232

## P

Page, Norman – 81  
Panabières, Gilles – 411  
Pangle, Thomas L. – 169  
Parker, Mark – 370  
Parker, Rozsita – 323, 324, 328, 329  
Paulson, Ronald – 270  
Payne Knight, Richard – 199  
Phillips, Kenneth C. – 30, 45, 55, 80, 125, 126, 136,  
297, 298, 314, 331  
Pinch, Adela – 337  
Plumb, John H. – 181  
Pollock, William Frederick – 401  
Poovey, Mary – 281  
Pope, Alexander – 199, 337  
Poussin, Nicolas – 191  
Price, Martin – 210  
Price, Uvedale – 199  
Proust, Marcel – 286, 349, 353

## R

Radcliffe, Ann – 38, 270  
Ramond, Charles – 361, 362  
Reichler, Claude – 303, 304, 305, 306, 307, 310, 311,  
312, 313, 321  
Repton, Humphry – 198, 199, 200, 201, 204, 205, 206,  
207  
Ricard, Matthieu – 227  
Richardson, Samuel – 81, 127, 250, 262, 264, 295  
Ricoeur, Paul – 69  
Rotgé, Wilfrid – 150, 203, 442  
Rougé, Bertrand – 261  
Rousseau, Jean-Jacques – 124, 125, 154, 155, 158,  
160, 161, 295, 411  
Roworth, Charles – 38  
Ruoff, Gene – 43  
Ryle, Gilbert – 129, 130

## S

Salado, Régis – 441  
Sales, Roger – 214, 228, 229, 230, 232, 255  
Scott, Walter – 56, 100, 146, 177, 183, 273, 416  
Sédir, Georges – 249  
Selwyn, David – 324, 326, 327, 328, 329, 330  
Shaftesbury, Anthony Ashley-Cooper – 129, 130, 131,  
132, 133, 164  
Shakespeare, William – 147, 162, 277, 361  
Sharp, Anne – 246  
Sibony, Daniel – 251  
Simmel, Georg – 261  
Simpson, Richard – 164, 257  
Smollett, Tobias – 172, 176, 262  
Southam, Brian Charles – 29, 31, 35, 36, 37  
Spence, Jon – 408  
Spring, David – 370  
Stabler, Jane – 152, 172, 293  
Starobinski, Jean – 105, 124, 125, 145, 146, 282, 290  
Stendhal – 349, 353  
Sterne, Lawrence – 176  
Stewart, Maaja A. – 278  
Strauch, Hilary – 232  
Sutherland, Kathryn – 14, 35

## T

Tanner, Tony – 18, 19, 31, 100, 134, 137, 140, 165,  
174, 199, 241, 257, 267, 274, 319, 334, 335, 344,  
380, 387, 403, 404, 407, 438  
Tave, Stuart – 101, 275  
Taylor, Charles – 438, 443  
Teyssandier, Hubert – 177, 183, 195, 272, 273, 439  
Theocles – 130  
Timmins, Geoffrey – 18  
Todd, Janet – 80, 250  
Tomalin, Claire – 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 31, 37, 39,  
40, 154, 246, 247, 281, 326, 408, 409, 411  
Tran-Gervat, Yen-Mai – 269  
Trevelyan, George Macaulay – 19  
Trilling, Lionel – 147, 148, 158, 159, 164, 188, 299,  
321, 322, 341  
Twain, Mark – 100

## V

Veblen, Thornstein – 180  
Von Kotzebue, August – 147

## W

Walker, Eric C. – 413, 423, 425  
Wallace, Tara Ghoshal – 268, 298, 303, 319, 382  
Watson, J. R. – 214, 221  
Watt, Ian – 87, 127, 128  
West, Jane – 402  
West, Rebecca – 276, 375, 376  
Whately, Richard – 277  
White, K. G. – 246  
White, Matthew – 177  
Wiesenfarth, Joseph – 300, 301  
Williams, Jane – 25, 408

Williams, Raymond – 19, 175, 177  
Wiltshire, John – 35, 145, 214, 215, 218, 220, 236,  
237, 245, 250, 276, 321, 337, 338  
Wollstonecraft, Mary – 15, 281, 328, 329

Wordsworth, William – 15, 176, 262, 266, 268, 346,  
409, 410, 413, 416  
Wright, Andrew – 321

# BIBLIOGRAPHIE

## 1. Romans et autres écrits de Jane Austen :

- AUSTEN Jane, *Emma*, J. Kinsley (éd.), Oxford, Oxford University Press, 2003.
- , *Mansfield Park*, Londres, Penguin, 2006.
- , *Northanger Abbey*, S. Fraiman (éd.), New York-Londres, Norton Critical Edition, 2004.
- , *Northanger Abbey, Lady Susan, The Watsons, Sanditon*, J. Davie (éd.), Oxford, Oxford University Press, 1998 (1980).
- , *Persuasion*, P. M. Spacks (éd.), New York-Londres, Norton Critical Edition, 1995.
- , *Pride and Prejudice*, D. Gray (éd.), New York-Londres, Norton Critical Edition, 2001.
- , *Sense and Sensibility*, C. L. Johnson (éd.), New York-Londres, Norton Critical Edition, 2002.
- , *Jane Austen's Letters to her Sister Cassandra and Others*, R. W. Chapman (éd.), Oxford, Oxford University Press, 1932.
- , *Jane Austen's Letters*, 4<sup>e</sup> éd., D. Le Faye (éd.), Oxford: Oxford University Press, 2011 (1995).
- , « Advertisement, by the Authoress, to *Northanger Abbey* » (1816), reproduit dans *Northanger Abbey*, S. Fraiman (éd.), New York-Londres, Norton Critical Edition, 2004, p. 216.
- , *The Novels of Jane Austen*, R. W. Chapman (éd.) Oxford, Oxford University Press, 1933 (1923).

## 2. Biographies :

### a) Biographies et critiques biographiques.

- ARD Patricia, « George Austen's Absence from Family Life: The Shifting Biographical Response », *Persuasions* [en ligne], n° 34, 1 janvier 2013, [Consulté le 7 juin 2015]. Disponible sur : <http://www.jasna.org/persuasions/on-line/vol34no1/ard.html>
- AUSTEN Henry, « Biographical Notice of the Author », dans *Persuasion and Northanger Abbey*, Londres, John Murray, 1818, p. v-xvi.
- AUSTEN-LEIGH James Edward, *A Memoir of Jane Austen and Other Family Recollections* (1870), K. Sutherland (éd.), Oxford, Oxford University Press, 2002.

FERGUS Jan, *Jane Austen: A Literary Life*, New York, St. Martin's, 1991.

HALPERIN John, *The Life of Jane Austen*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1984.

NOKES David, *Jane Austen: A Life*, Londres-Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1997.

PARK Honan, *Jane Austen: Her Life*, New York, St. Martin's Press, 1987.

TOMALIN Claire, *Jane Austen: A Life*, Londres, Penguin, 1997.

### **b) Histoire de la critique austénienne**

MAZZENO Laurence, *Jane Austen: Two Centuries of Criticism*, New York, Camden House, 2011.

RAJAN Rajeswari Sunder, « Critical Responses, Recent », dans J. Todd (éd.), *Jane Austen in Context*, Cambridge-New York-Melbourne [etc.], Cambridge University Press, 2005, p. 101-110.

STOVEL Bruce, « Further Reading », dans E. Copeland et J. McMaster (éds.), *The Cambridge Companion to Jane Austen*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 227-243.

TROTT Nicola, « Critical Responses, 1830-1970 », dans J. Todd (éd.), *Jane Austen in Context*, Cambridge-New York-Melbourne [etc.], Cambridge University Press, 2005, p. 92-100.

### **3. Ouvrages et essais critiques sur les romans de Jane Austen :**

AUERBACH Nina, « Waiting Together: Two Families », *Communities of Women: An Idea in Fiction*, Cambridge, Harvard University Press, 1978, p. 33-73.

BANFIELD Ann, « The Moral Landscape of Mansfield Park », *Nineteenth-Century Fiction*, n° 1, vol. 26, 1971, p. 1-24.

BATEY Mavis, « A Mere Nothing before Repton », *Jane Austen and the English Landscape*, Londres, Barn Elums, 1996, p. 79-94.

BAUTZ Annika, *The Reception of Jane Austen and Walter Scott: a Comparative Longitudinal Study*, Londres, Continuum, 2007.

BEER Patricia, *Reader I Married Him: A Study of the Women Characters of Jane Austen, Charlotte Bronte, Elizabeth Gaskell and George Eliot*, Londres, Macmillans, 1974.

- BONNECASE Denis, « Jane Austen ou la rhétorique séduite : l'espace et son traitement dans *Mansfield Park* », dans B. Brugière (éd.), *L'Espace littéraire dans la littérature et la culture anglo-saxonnes*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, p. 51-62.
- BURROWS John F., « Style », dans H. Bloom (éd.), *Jane Austen's Emma, New Edition*, New York, Chelsea House, 2010.
- BRADBROOK Frank W., *Jane Austen and her Predecessors*, Cambridge, Cambridge University Press, 1966.
- BROWER Reuben A., « The Controlling Hand: Jane Austen and *Pride and Prejudice* », dans J. O'Neill (éd.), *Critics on Jane Austen. Readings in Literary Criticism 5*, Londres, George Allen & Unwin Ltd, 1970, p. 52-61.
- BROWNSTEIN Rachel, « *Northanger Abbey, Sense and Sensibility, Pride and Prejudice* », dans E. Copeland et J. McMaster (éds.), *The Cambridge Companion to Jane Austen*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 32-57.
- , *Why Jane Austen?*, New York, Columbia University Press, 2011.
- BUTLER Marilyn, *Jane Austen and the War of Ideas*, Oxford, Clarendon Press, 1975.
- , « Disregarded Designs: Jane Austen's Sense of the volume », dans D. Monaghan (éd.), *Jane Austen in a Social Context*, Londres, Macmillan, 1981, p. 49-65.
- CHANDLER Alice, « 'A Pair of Fine Eyes': Jane Austen's Treatment of Sex », *Studies in the Novel*, n° 7. 1, printemps 1975, 88-103.
- CHAPMAN R. W., « On Carriages and Travel », dans *Mansfield Park*, 3<sup>e</sup> éd., Oxford, Oxford University Press, 1934, p. 561-565.
- , *Jane Austen: Facts and Problems*, Oxford, Clarendon Press, 1948.
- DOWNIE J. A., « Rehabilitating Sir Thomas Bertram », *SEL* 50, n° 4, automne 2010, p. 739-758.
- DUCKWORTH Alistair, « *Mansfield Park* and Estate Improvements: Jane Austen's Grounds of Being », *Nineteenth-Century Fiction*, n°1, vol. 26, juin 1971, p. 25-48.
- , *The Improvement of the Estate: a Study of Jane Austen's Novels*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1971.
- EASTON Celia, « Jane Austen and the Enclosure Movement: The Sense and Sensibility of Land Reform », *Persuasions*, n° 24, 2002, p. 71-89.
- ERICKSON Lee, *The Economy of Literary Form: English Literature and the Industrialization of Publishing, 1800-1850*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1996.

- FERGUS Jan, « Sex and Social Life in Jane Austen's Novels », dans D. Monaghan (éd.), *Jane Austen in a Social Context*, Londres-Basingstoke, Macmillan, 1981, p. 66-85.
- , « The Professional Woman Writer », dans E. Copeland et J. McMaster (éds.), *The Cambridge Companion to Jane Austen*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 12-31.
- FLEISHMAN Avrom, *A Reading of "Mansfield Park": An Essay in Critical Synthesis*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1967
- FORD Susan A., *Imperfect Articulations: Language and Structure in Jane Austen's Novels*, Michigan, University Microfilms International, 1989.
- FRAIMAN Susan, « The Humiliation of Elizabeth Bennet », *Unbecoming Women: British Women Writers and the Novel of Development*, New York, Columbia University Press, 1993, p. 69-87.
- GILBERT Sandra M. et GUBAR Susan, « Shut up in Prose: Gender and Genre in Austen's Juvenilia », dans H. Bloom (éd.), *Jane Austen*, Broomal, Chelsea House Publishers, 2004, p. 57-94.
- GOUBERT Pierre, « Le regard de la femme dans les romans de Jane Austen », *Cercles*, n° 1, 2000, p. 71-78.
- GROSSMAN Jonathan, « The Labor of the Leisured in *Emma*: Class, Manners, and Austen », *Nineteenth-Century Literature*, n° 2, vol. 54, California, University of California Press, 1999, p. 143-164.
- GRUNDY Isobel, « Why do they talk so much? How can we stand it? », dans H. Bloom (éd.), *Jane Austen's Emma. New Edition*, New York, Chelsea House, 2010, p. 54-63.
- HALPERIN John, « Introduction. Jane Austen's Nineteenth-Century Critics: Walter Scott to Henry James », dans J. Halperin (éd.), *Jane Austen: Bicentenary Essays*, Cambridge-Londres-Melbourne-New York, Cambridge University Press, 1975, p. 3-42.
- HOPKINS Robert, « General Tilney and Affairs of State: The Political Gothic of Northanger Abbey », *Philological Quarterly*, n° 57. 2, printemps 1978, p. 214-224.
- HOULIHAN FLYNN Carol, « The Letters », dans E. Copeland et J. McMaster (éds.), *The Cambridge Companion to Jane Austen*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 100-114.
- JEFFERSON Douglas, *Jane Austen's Emma: A Landmark in English Fiction*, Londres, Chatto & Windus, 1977.
- JOHNSON Claudia, *Jane Austen: Women, Politics, and the Novel*, Chicago, University of Chicago Press, 1988.



- KAPLAN Deborah, *Jane Austen Among Women*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1992.
- KELLY Gary, « Religion and Politics », dans E. Copeland et J. McMaster (éds.), *The Cambridge Companion to Jane Austen*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 149-169.
- KIRKHAM Margaret, *Jane Austen, Feminism, and Fiction*, Brighton-Totowa NJ, Harvester Press, 1983.
- LASCELLES Mary, *Jane Austen and her Art*, Londres, The Athlone Press, 1995 (1939).
- LEITHART P. J., *Miniatures and Morals: The Christian Novels of Jane Austen*, Moscow (Idaho), Canon Press, 2004.
- LEWES George Henry, « The Novels of Jane Austen », *Blackwood's*, n° 86, 1859, p. 99-113.
- , « Assessment », dans J. O'Neill (éd.), *Critics on Jane Austen. Readings in Literary Criticism 5*, Londres, George Allen & Unwin Ltd, 1970, p. 7-10.
- LEWIS Clive S., « Two Solitary Heroines », dans J. O'Neill (éd.), *Critics on Jane Austen. Readings in Literary Criticism 5*, Londres, George Allen & Unwin Ltd, 1970, p. 72-77.
- LIDDEL Robert, *The Novels of Jane Austen*, Londres, Longman, 1963.
- LITVAK Joseph, « Reading Characters: Self, Society and Text in Emma », dans F. Stafford (éd.), *Jane Austen's Emma: a Casebook*, Oxford, Oxford University Press, 2007, p. 149-167.
- LITZ Walton Arthur, *Jane Austen: A Study of her Artistic Development*, New York, Oxford University Press, 1965.
- MCMMASTER Juliet, « Class », dans E. Copeland et J. McMaster (éds.), *The Cambridge Companion to Jane Austen*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 115-130.
- MEYER SPACKS Patricia, *Desire and Truth: Functions of Plot in Eighteenth-Century English Novels*, Chicago, University of Chicago Press, 1990.
- MOLER Kenneth, *Jane Austen's Art of Allusion*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1968.
- MONAGHAN David, *Jane Austen: Structure and Social Vision*, New York, Harper & Row, 1980.
- MOONEYHAM Laura. G., *Romance, Language and Education in Jane Austen's Novels*, Londres, Macmillan Press, 1988.

- MOONEYHAM WHITE Laura, « Beyond the Romantic Gypsy: Narrative Disruptions and Ironies in Austen's Emma », dans H. Bloom (éd.), *Blom's Modern Critical Interpretations: Jane Austen's Emma*, New York, Chelsea House, 2010, p. 109-126.
- MORGAN Susan, « Emma and the Charms of Imagination », dans H. Bloom (éd.), *Jane Austen's Emma*, New York, Chelsea House, 1987, p. 67-89.
- MORINI Massimiliano, *Jane Austen's Narrative Techniques: A Stylistic and Pragmatic Analysis*, Farnham, Ashgate, 2009.
- MUDRICK Marvin, *Jane Austen: Irony as Defense and Discovery*, Princeton, Princeton University Press, 1952.
- MULLAN John, *What Matters in Jane Austen? Twenty Crucial Puzzles Solved*, Londres, Bloomsbury Publishing, 2013.
- NARDIN Jane, « Propriety vs. Morality in Jane Austen's Novels », *Persuasions: Journal of the Jane Austen Society of North America*, n° 10, décembre 1988, p. 70-75.
- PAGE Norman, *The Language of Jane Austen*, Abingdon, Routledge, 2011 (1972).
- PHILLIPS Kenneth C., *Jane Austen's English*, Londres, Andre Deutsch, 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.
- RUOFF Gene, Ruoff, *Jane Austen's Sense and Sensibility*, Hemal Hempstead, Harvester Wheatsheaf, 1992, p. 35-48.
- RYLE Gilbert, « Jane Austen and the Moralists », dans B. C. Southam (éd.), *Critical Essays on Jane Austen*, Londres, Routledge and Kegan Paul Ltd, 1968, p. 106-122.
- SALES Roger, *Jane Austen and Representations of Regency England*, Londres, Routledge, 2002 (1994).
- SELWYN David, *Jane Austen and Leisure*, Londres, The Hambledon Press, 1999.
- SOUTHAM B. C., *Jane Austen's Literary Manuscripts: A Study of the Novelist's Development through the Surviving Papers*, Londres, Oxford University Press, 1964.
- SPENCE John, « The Abiding Possibilities of Nature in Persuasion », dans *Studies in English Literature, 1500-1900*, Vol. 21, no 4, Nineteenth Century, Automne 1981, p. 625-636.
- SPRING David, « Interpreters of Jane Austen's Social World: Literary Critics and Historians », dans J. Todd (éd.), *Jane Austen: New Perspectives*, New York, Holmes and Meier, 1983, p. 56-63.

- STABLER Jane, « Cities », dans J. Todd (éd.), *Jane Austen in Context*, Cambridge-New York-Melbourne [etc.], Cambridge University Press, 2005, p. 204- 214.
- STEWART Maaja A., « The Fools in Austen's Emma », dans H. Bloom (éd.) *Jane Austen's Emma*, New York, Chelsea House, 2010, p. 5-17.
- STRAUCH Hilary, « Carriages and Mobility in Jane Austen's Novels », *Senior Capstone Projects*, n° 116, 2012, p. 1-61.
- SUTHERLAND Kathryn, « Chronology of composition and publication », dans J. Todd (éd.), *Jane Austen in Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 12-22.
- TANNER Tony, *Jane Austen*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1986.
- , *Adultery in the Novel: Contract and Transgression*, Baltimore-Londres, Johns Hopkins University Press, 1979.
- , « Jane Austen and 'the Quiet Thing'—a Study of Mansfield Park », *Critical Essays on Jane Austen*. B.C. Southam (éd.), Routledge and Kegan Paul Ltd, 1968, p. 136-161.
- TAVE Stuart, *Some Words of Jane Austen*, Chicago, University of Chicago Press, 1973.
- THADEN Barbara, « Figure and Ground: The Receding Heroine in Jane Austen's Emma », dans H. Bloom (éd.), *Jane Austen's Emma*, New York, Chelsea House, 2010, p.19-32.
- TREVELYAN George Macaulay, *History of England*, Londres, Longman, Green, 1926.
- TRILLING Lionel, « Emma and the Legend of Jane Austen », dans F. Stafford (éd.) *Jane Austen's Emma, a Casebook*, Oxford, Oxford University Press, 2007, p. 83-100.
- WALLACE Tara Goshal, *Jane Austen and Narrative Authority*, New York, St Martin's, 1995.
- WALKER Eric C., *Marriage, Writing and Romanticism: Wordsworth and Austen After the War*, Stanford, California, Stanford University Press, 2009.
- WEST Rebecca, Préface, *Northanger Abbey*, Londres, Jonathan Cape, 1932, p. v-xi.
- WHATELY Richard, « Review of *Northanger Abbey* and *Persuasion* », *Quarterly Review*, n° 24, Janvier 1821, p. 352-376.
- WIESENFARTH Joseph, *The Errand of Form: An Assay of Jane Austen's Art*, New York, Fordham University Press, 1967.

WILTSHIRE John, « Comfort, Health and Creativity: A Reading of *Emma* », dans H. Bloom (éd.), *Jane Austen's Emma, New Edition*, New York, Chelsea House, 2010, p. 65-74.

———, « Introduction », dans J. Whiltshire (éd.), *Mansfield Park*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. xxv-lxxxiv.

———, « *Mansfield Park, Emma, Persuasion* », dans E. Copeland et J. McMaster (éds.), *The Cambridge Companion to Jane Austen*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 58-83.

#### 4. Ouvrages généraux :

##### a) Ouvrages généraux

ALAIN (Chartier, Émile), *Définitions*, Paris, Les Éditions Gallimard, 1953.

AUERBACH Nina, *Communities of Women: An Idea in Fiction*, Cambridge, Harvard University Press, 1978.

BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012 (1957).

BAKER Ernest A. ; Stevenson, Lionel (éds.), *The History of the English Novel, Vol VI, Edgeworth, Austen, Scott*, New York, Barnes and Noble, 1967 (1929).

BARTHES Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, Coll. « Points », 1973.

———, *Nouveaux Essais Critiques*, Paru après *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, Coll. « Points », 1972.

———, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

BERGSON Henri, *Le rire, essai sur la signification du comique*, Paris, Félix Alcan, 1938.

———, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, Félix Alcan, 1937.

BURCKHARDT Jacob, *La Civilisation de la Renaissance en Italie : un essai*, H. Schmitt (trad.), Paris, Plon, 1958 (1860).

BURKE Edmund, *Reflections on the Revolution in France*, (1790), W. B. Todd (éd.), New York, Rinehart, 1959.

BURNEY Frances, *Cecilia or Memoirs of an Heiress*, Vol. I., Dresden, C. and F. Walther, 1790.

———, *Evelina; or the History of a Young Lady's Introduction to the World*, Paris, Theophilus Barrois, 1808.

- BUTLER Marilyn, *Maria Edgeworth: A Literary Biography*, Oxford, Oxford University Press, 1972.
- , *Romantics, Rebels and Reactionaries: English Literature and its Background 1760-1830*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1987.
- CAZENAVE Michel (éd.), *Encyclopédie des symboles*, Paris, Librairie Générale Française, 1996.
- CHARTIER Roger, « Livres, lecteurs, lectures », dans V. Ferone et D. Roche (éds.), *Le monde des Lumières*, Paris, Fayard, 1999.
- COLERIDGE Samuel Taylor, *Biographia Literaria; or Biographical Sketches of my Literary Life and Opinions*, Vol. I., Londres, William Pickering, 1847 (1817).
- COLLIER Jeremy, *A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage*, Londres, S. Keble, R. Sare, H. Hindmarsh, 1698.
- COPELAND Edward, *Women Writing about Money: Women's Fiction in England, 1790-1820*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- DAICHES David, *A Critical History of English Literature*, Londres, Secker & Warburg, 1960.
- DEANE Phyllis, *The First Industrial Revolution*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979 (1965).
- DELEUZE Gilles, *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969.
- DILLARD EGUCHI Patricia, *Satire du matérialisme dans le roman féminin britannique de 1778 à 1824 : Fanny Burney, Jane Austen, Suzan Ferrier*, Orléans, Littératures, Université d'Orléans, 2011.
- DUPRIEZ Bernard, *Les procédés littéraires*, Paris, Union Générale d'Éditions, 10/18, 1984.
- ECO Umberto, *Lector in Fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Livre de Poche, 1985 (1979).
- EDGEWORTH Maria, « Advertisement », dans *Belinda*, Vol. I., 3<sup>e</sup> éd. Londres, J. Johnson, 1811 (1801).
- ENGELS Friederich, *The Condition of the Working-Class in England in 1844*, Cambridge-Melbourne, New York (etc.), Cambridge University Press, 2010 (1845).
- ERIKSON Lee, *The Economy of Literary Form: English Literature and the Industrialization of Publishing, 1800-1850*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1996.
- FELTON William, *A Treatise on Carriages*, Londres, J. Debrett, 1794.

- FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.
- , *Histoire de la sexualité : la volonté de savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976.
- FORSTER E. M., *Aspects of the Novel*, New York, Harcourt, 1955 (1927).
- FREUD Sigmund, Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, D. Messier (trad.), Paris, Gallimard, 1988 (1940).
- FRAIMAN Susan, *Unbecoming Women: British Women Writers and the Novel Development*, New York, Columbia University Press, 1993.
- GIRARD René, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1978.
- , *Mensonge Romantique et Vérité Romanesque*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1961.
- , *La violence et le sacré*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1972.
- GOMBROWICZ Witold, *Ferdydurke*, Brone (trad.), Paris, éd. Julliard, 1958.
- GOULEMOT M. ; MASSEAU D., « Lettre au grand homme ou quand les lecteurs écrivent », dans M. Bossis (éd.), *La lettre à la croisée de l'individuel et du social*, Paris, Éditions Kimé, 1994.
- GRICE Paul, « Utterer's Meaning and Intentions », *Philosophical Review*, n° 78, 1969, p. 147-177.
- HAEUSSLER Eric, *Des figures de la violence : introduction à la pensée de René Girard*, Paris, l'Harmattan, 2005.
- HALPERIN John, *Jane Austen's Lovers and Other Studies in Fiction and History from Austen to Le Carre*, Basingstoke, The Macmillan Press, 1988.
- HAWKINS Laetitia-Matilda, *Rosanne; or, a Father's Labour Lost*, Vol. II, Londres, F. C. and J. Rivington, 1814.
- HELMREICH, *The English Garden and National Identity: The Competing Styles of Garden Design, 1870-1914*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- HOBBS Thomas, *Léviathan*, (1651), F. Tricaud (trad.), Paris, Sirey, 1971.
- HUTCHEON Linda, *A Theory of Parody*, Londres, Methuan, 1986.
- INCHBALD Elizabeth, *Lovers' Vows*, dans R. W. Chapman (éd.), *Mansfield Park*, Oxford, Oxford University Press, 1936, p. 477-478.
- JAMES Henry, *The Questions of Our Speech: The Lesson of Balzac, Two Lectures*, Boston-New York, Houghton, Mifflin, 1905.

- JANKÉLÉVITCH Vladimir, *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1964.
- JENNY Laurent, *La parole singulière*, Paris, Belin, 1990.
- JONHSON Samuel, *Prefaces, Biographical and Critical, to the Works of the English Poets. Volume the First*, Londres, J. Nichols, 1779.
- KIERKEGAARD Soren, *Point de vue explicatif de mon œuvre*, P.-H. Tisseau (trad.), Bazoges-en-Pareds, Le Traducteur, 1940.
- KING Steven King ; Geoffrey Timmins, *Making Sense of the Industrial Revolution: English Economy and Society 1700-1850*, Manchester, Manchester University Press, 2001.
- LANDES David S., *Revolution in Time: Clocks and the Making of the Modern World*, Cambridge-Londres, The Belknap Press of Harvard University Press, 1983.
- LÉOPOLD Sandrine, *L'écriture du regard dans la représentation de la passion amoureuse et du désir*, Oxford-Bern-Berlin [etc.], Peter Lang, 2009.
- LOCKE John, *Essay Concerning Human Understanding*, New York, Clarendon Press, 1975 (1690).
- , « Some Thoughts Concerning Education » (1693), *The Works of John Locke*, Vol. III, Londres, A. Bettesworth, 1727.
- MALINS Edward, *English Landscaping in Literature: 1660-1840*, Londres, Oxford University Press, 1966.
- MANWARING Elizabeth, *Italian Landscape in Eighteenth Century England*, Londres, Frank Cass & Co. Ltd., 1965.
- MARIN Louis, « Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 24, été 1988.
- MARX Karl, *Le Capital : livre premier*, Paris, Édition Costes, 1927.
- MAYER Laura, *Humphry Repton*, Oxford, Shire Publications, 2014.
- MCKENDRICK Neil, BREWER John, PLUMB J. H., *The Birth of a Consumer Society: Commercialization of Eighteenth Century England*, Londres, Europa Publications Limited, 1982.
- MORÈRE Pierre, « L'idée d'éducation chez Locke et ses fondements empiriques », *Revue de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, n° 61, novembre 2005, p. 71-92.
- MORGAN Kenneth O. (éd.), *The Oxford Illustrated History of Britain*, Oxford, Oxford University Press, 1984.

- NABOKOV Vladimir, *Lectures on Literature*, F. Bowers (éd.), Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1980.
- OGÉE Frédéric, *Observations de la rivière Wye*, Pau, Presses Universitaires de Pau, 2009, p. 9-10.
- PANABIÈRES Gilles, « Les Confessions par Jean Starobinski » », Elettra [en ligne], Octobre 2012 [Consulté le 5 août 2017]. Disponible sur : [www.elettra.fr/index.php/download\\_file/view/66/233/](http://www.elettra.fr/index.php/download_file/view/66/233/)
- PANGLE Thomas L., *The Ennobling of Democracy: The Challenge of the Postmodern Age*, Londres-Baltimore, John Hopkins Press, 1993.
- PARKER Rozscita, *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, Londres-New York, I. B. Tauris, 2010 (1984).
- PAULSON Ronald, *Representations of Revolution*, New Haven, Yale University Press, 1983.
- PLATON, *La république*, Paris, Flammarion, 2002.
- 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.
- RAMOND Charles, *Le vocabulaire de René Girard*, Paris, Ellipses, 2009.
- RICARD Mathieu, *Plaidoyer pour l'altruisme : la force de la bienveillance*, Paris, NiL éditions, 2013.
- REICHLER Claude, *La Diabolie, la séduction, la renardie, l'écriture*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.
- RICŒUR Paul *L'esprit de société : vers une anthropologie sociale du sens*, Liège, Mardaga, 1993.
- ROTGÉ Wilfrid ; LAPAIRE Jean-Rémi, *Réussir le commentaire grammatical de textes*, Paris, Ellipses, 2004.
- ROUGÉ Bertrand (éd.), *Cadres et marges*, Actes du IV<sup>e</sup> colloque du CICADA, Pau, Publications de l'Université de Pau, 1995.
- SALADO Régis, « Lecteurs empiriques et 'lecteur idéal' : contribution aux études de réception », dans S. Ballestra-Puech et J-M Moura (éd.), *Le comparatisme aujourd'hui*, Lille, CeGes, 1999, p. 65-80.
- SHAKESPEARE William, *Mr. William Shakespeare's Comedies, Histories, & Tragedies: Published According to the True Originall Copies*, Londres Isaac Iaggard, 1623.



- SIBONY Daniel, *Don de soi ou partage de soi ? Le drame Lévinas*, Paris, Odile Jacob, 2000.
- SIMMEL Georg, *Le cadre et autres essais*, Paris, Gallimard, 2003.
- SMOLLETT Tobias, *The Miscellaneous Works of Tobias Smollett, M. D. With a Life of the Author*, Vol. XI, Londres, Otridge and Rackham, 1824 (1771).
- STAROBINSKI Jean, *L'œil vivant*, Paris, Gallimard, 1999 (1961).
- , *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, 1971.
- TAYLOR Charles, *Le malaise de la modernité*, (1991), C. Melançon (trad.), Paris, Éditions du Cerf, 1999.
- , *Les sources du moi : la formation de l'identité moderne*, C. Melançon (trad.), Paris, Éditions du Seuil, 1998 (1989).
- TEYSSANDIER Hubert, *Les formes de la création romanesque à l'époque de Walter Scott et de Jane Austen : 1814-1820*, Paris, Didier, 1977.
- TODD Janet, *Sensibility, an Introduction*, Londres et New York, Methuen, 1986.
- TRAN-GERVAT Yen Mai, « Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire : parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique », *Cahiers de Narratologie* [en ligne], 13, 2006, [Consulté le 21 avril 2017]. Disponible sur : <http://narratologie.revues.org/372?lang=en>
- WATT Ian, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson, and Fielding*, Berkeley, University of California Press, 1957.
- WHITE Matthew, « The Rise of Cities in the 18th Century », *British Library Exhibition* [en ligne], 14 Octobre 2009, [Consulté le 24 février 2015]. Disponible sur : <https://www.bl.uk/georgian-britain/articles/the-rise-of-cities-in-the-18th-century>
- , « Health, Hygiene and the Rise of 'Mother Gin' in the 18th Century », *British Library Exhibition* [en ligne], 14 octobre 2009, [Consulté le 25 février 2015]. Disponible sur : <http://www.bl.uk/georgian-britain/articles/health-hygiene-and-the-rise-of-mother-gin-in-the-18th-century>
- WOLLSTONECRAFT Mary, *A Vindication of the Rights of Woman*, C. Ward (éd.), New York, Dover, 1996.
- WORDSWORTH William, *The Pedlar, Tintern Abbey, The Two-Part Prelude*, J. Wordsworth (éd.), Cambridge, Cambridge University Press, 1995 (1985).
- , « Residence in London » (The Prelude, Livre 7, 1805), dans *The Complete Poetical Works of William Wordsworth*, Londres, Edward Moxon, 1869, p. 482-489.

## b) Thématique Clinique

BRUSSET Bernard, « Psychopathologie de l'expérience du corps : l'hypocondrie », *Revue internationale de psychopathologie*, n° 20, 1995.

FREUD Sigmund, « Pour introduire le narcissisme », *La Vie sexuelle*, Paris, PUF, 1969, p. 81-105.

GREENE Richard Allen, « What Really Killed Jane Austen », *CNN*, [en ligne], 2 décembre 2009, [Consulté le 7 juillet 2015]. Disponible sur : <http://edition.cnn.com/2009/SHOWBIZ/books/12/02/jane.austen.death>

JEANNEAU Augustin, « L'hypocondrie ou le corps ailleurs qu'en lui-même », *Revue française de psychosomatique*, n° 22, 2002, p. 119-138.

KAPLAN Laurie et Richard, « Medicine and Disease in Jane Austen's England » *Persuasions*, n° 12, 1990, p. 117-30.

KLEINMAN Arthur, *The Illness Narratives: Suffering, Healing, and the Human Condition*, New York, Basic Books, 1988.

L'HEUREUX-LE-BŒUF Diane, « Trajectoires hypocondrie-soma », *Revue française de psychosomatique*, 2, n° 22, 2002, p. 9-20.

MCLEAN Barbara, « Professional Persuasion: Dr. Anne Elliot », *Persuasions*, n° 15, 1993, p. 170-77.

OLSHIN Toby A., « Jane Austen: A Romantic, Systematic or Realistic Approach to Medicine? », *Studies in Eighteenth Century Culture*, n° 10, 1981, p. 313-26.

SALES Roger, *Jane Austen and Representations of Regency England*, Londres Routledge, 2002 (1994).

WATSON J. R., « Mr. Perry's Patients: A View of *Emma* », *Essays in Criticism*, n° 20, 1970, p. 334-343.

WHITE K. G., « Jane Austen Addison's Disease: an Unconvincing Diagnosis », *Medical Humanities*, n° 35, 2009, p. 98-100.

WILTSHIRE John, *Jane Austen and the Body: The Picture of Health*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

—, « Medicine, Illness and Disease », dans J. Todd (éd.), *Jane Austen in Context*, Cambridge-New York [etc.], Cambridge University Press, 2005, p. 306-316.

## c) Thématique des représentations picturales d'Austen

BUTLER Ed, « Letters to the Editor: Examining the Rice Portrait », *Times Literary supplement* [en ligne], 25 juillet 2014, [Consulté le 3 septembre 2017]. Disponible sur : <https://www.the-tls.co.uk/articles/public/letters-to-the-editor-july-25-2014/>

JOHNSON Claudia, « "Fair Maid of Kent?", The Arguments For (and Against) the Rice Portrait of Jane Austen », *Times Literary supplement*, 13 mars 1998, p. 14-15.

KAPLAN Deborah, « "There She Is at Last": The Byrne Portrait Controversy », *Persuasions*, n° 34, 2012, p. 121-133.

KEARNEY Martha, *Jane Austen, The Unseen Portrait*, M. Kearney (dir.), BBC, 26 décembre 2011.

KIRKHAM Margaret, « Portraits », dans J. Todd (éd.), *Jane Austen in Context*, Cambridge-New York-Melbourne [etc.], Cambridge University Press, 2005, p. 68-79.

LE FAYE Deirdre, « Three Telltale Words, Or Not Jane Austen's Portrait », *Times Literary Supplement*, 4 mai 2012, [Consulté le 3 septembre 2017]. Disponible sur : <https://www.the-tls.co.uk/articles/private/three-telltale-words/>

SUTHERLAND Kathryn, « Introduction », *A Memoir of Jane Austen and Other Family Recollections* (1870), K. Sutherland (éd.), Oxford, Oxford University Press, 2002, p. xiii-xlvi.

#### **d) Thématique romantique**

ABRAMS Meyer Howard, « English Romanticism: The Spirit of the Age », dans N. Frye (éd.), *Romanticism Reconsidered*, New York, Columbia University Press, 1963, p. 26-72.

BODENHEIMER Rosemarie, « Looking at the Landscape in Jane Austen », *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. 21, n° 4, automne 1981, p. 605- 623.

DE MAN Paul, *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press, 1984.

DERESIEWICZ William, *Jane Austen and the Romantic Poets*, Columbia, Columbia University Press, 2004

HEFFERNAN James A. W., « The English Romantic Perception of Color », dans K. Kroeber et W. Walling (éds.), *Images of Romanticism: Verbal and Visual Affinities*, New Haven- Londres, Yale University Press, 1978, p. 133-148.

MCGANN Jerome, *The Romantic Ideology: A Critical Investigation*, Chicago, University of Chicago Press, 1983.

MORGAN Susan, « Jane Austen and Romanticism », dans J. D. Grey, B. Southam, A. W. Litz (éds.) *The Jane Austen Handbook*, Londres, Athlone Press, 1986, p. 364-368.

WILLIAMS Raymond, *The Country and the City*, New York, Oxford University Press, 1973.

WORDSWORTH William, « Ode: Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood » (1807), *The Complete Poetical Works of William Wordsworth*, H. Reed (éd.), Philadelphie, Troutman & Hayes, 1854.

———, Preface to *Lyrical Ballads*, dans J. Pearce et R. Asch (éds.), *The Romantic Poets: Blake, Wordsworth and Coleridge*, San Francisco, Ignatius Press, 2014.

#### **e) Thématique de la sociabilité Shaftesburienne**

BILLIG Michael, « Shaftesbury: Moral and Social Sense », *The Hidden Roots of Critical Psychology: Understanding the Impact of Locke, Shaftesbury, and Reid*, Londres, Sage Publications Ltd, 2008.

BRUGÈRE Fabienne, *Théorie de l'art et philosophie de la sociabilité selon Shaftesbury*, Paris, Honoré Champion, 1999.

JAFFRO Laurent, *Éthique de la communication et art d'écrire : Shaftesbury et les Lumières anglaises*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.

KLEIN Lawrence, *Shaftesbury and the Culture of Politeness: Moral Discourse and Cultural Politics in Early 18th-Century England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

SHAFTESBURY Anthony Ashley Cooper, Third Earl of, *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, L. Klein (éd.), Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

#### **f) Thématique théâtrale**

BYRNE Paula, *Jane Austen and the Theatre*, Londres, Hambledon, 2002.

DIDEROT Denis, *Paradoxe sur le comédien*, Genève, Slatkine reprints, 1968 (1830).

GAY Penny, *Jane Austen and the Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

HAZLITT William, « Our National Theaters », dans John Cook (éd.), *Hazlitt: Selected Writings*, Oxford, Oxford University Press, 1991.

ROUSSEAU Jean-Jacques, « Lettre à M. d'Alembert », dans *Œuvres complètes de J. J. Rousseau : Discours*, Paris, Armand-Aubrée, 1832 (1758), p. 279-408.

TRILLING Lionel, *The Opposing Self*, Londres, Secker and Warburg, 1955.